

OFFICINA



n. 1
nuova serie
marzo-aprile 1959

Officina n. 1 Nuova Serie
marzo-aprile 1959

NUOVA SERIE NUMERO 1 – MARZO-APRILE 1959

Il nuovo impegno

F. Fortini. *Contro un'idea di lirica moderna*

(a cura di F. Diaco)

A. Romanò. *Di qua e di là dal neorealismo*

(a cura di M. Rossi Sebastiano)

G. Scalia. *Una prefazione a Spitzer*

(a cura di M. Martinengo)

F. Leonetti. *La struttura di una rivista*

(a cura di F. Pennacchio)

R. Roversi. *Lo scrittore in questa società*

(a cura di F. Moliterni)

Discorso critico

F. Leonetti. *Il metodo del tardo idealismo*

(a cura di M. Gatto)

Testi e note

A. Bertolucci. *Piccola ode a Roma*

(a cura di A. Maletto)

P.P. Pasolini. *Umiliato e offeso (Epigrammi)*

(a cura di S. De Laude)

A. Romanò. *Una domenica a villa Carlotta*

(a cura di U. Perolino)

F. Leonetti, «*La paura*» (*Nota per Volponi*)

(a cura di G. Scarfone)

F. Leonetti, «*Dell'immobilità del mutamento*» (*Un verso di Luzi*)

(a cura di P. Giovannetti)

Il nuovo impegno

Franco Fortini

Contro un'idea di lirica moderna

Nota e commento al testo a cura di Francesco Diaco

Nel 1956 Hugo Friedrich pubblica *Die Struktur der modernen Lyrik*, uno studio che diviene presto fondamentale per l'interpretazione della poesia europea dal Simbolismo al XX secolo. Friedrich, attraverso l'esame di alcuni autori capitali, ambisce a descrivere i caratteri ricorrenti nella maggiore poesia dell'Otto-Novecento, ossia quei tratti che la unirebbero in un'aria di famiglia, allo stesso tempo distanziandola dai periodi precedenti. Oltre a questa ricerca "strutturale" delle peculiarità del Simbolismo e degli elementi di discontinuità rispetto al passato, l'altro aspetto che emerge sin dal titolo è la concentrazione esclusiva sul genere lirico, in cui – con Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé – si consumerebbe una rottura sempre più netta col mondo terreno, a favore di un ideale di "disumanizzazione". La poesia simbolista, perciò, si differenzerebbe da quella romantica nella misura in cui si distacca dalle esperienze del soggetto e dall'estroflessione della sua interiorità, oltre che – a maggior ragione – da ogni intento didascalico o parenetico. L'apice di questo processo viene conseguentemente individuato nell'opera mallarmeana, in cui la lirica sarebbe concepita come un lavoro (o un gioco) formale che annulla la realtà, per lasciare spazio alla creatività dello spirito puro. Tale effetto – che presuppone una completa separazione tra bellezza e verità – viene ottenuto attraverso l'utilizzo di un preciso strumentario tecnico, ossia per mezzo di una serie di stilemi e figure retoriche tesi ad aumentare l'ambiguità e la condensazione semantiche. Mallarmé, inoltre, fonderebbe un simbolismo autarchico – differente da quello pubblico, per quanto criptico, di Góngora – proprio per alludere al centro non nominabile intorno a cui ruota tutta la sua scrittura, coincidente tuttavia con un inevitabile fallimento, un naufragio, un *échec*. L'espressione ideale di quell'Assoluto, anzi, sarebbe il silenzio, la

pagina bianca, la mistica del vuoto. Affrancatasi tanto dall'emittente quanto dal destinatario, tanto dai sentimenti quanto dalle fedi collettive, la lirica moderna non intenderebbe comunicare nulla, salvo la propria stessa bellezza, l'astratta purezza di un linguaggio altro e suggestivo.

La traduzione italiana risale al 1958; pochi mesi dopo, nella primavera del '59, arriva la stroncatura fortiniana, esplicitamente contrastiva sin dal titolo. Le sue obiezioni vertono anzitutto sulla banalizzante elementarità dello schema: l'adozione di un taglio strutturale e di una pur apprezzabile impostazione comparatistica, infatti, non giustificherebbe l'incompletezza della trattazione. La selezione stessa degli autori non sarebbe spassionata come si vuol far credere, bensì risponderebbe a un ben determinato orientamento di fondo: a questo proposito, Fortini non nasconde una sensazione di *déjà vu*, rilevando gli isomorfismi e le parentele che legherebbero le riflessioni di Friedrich alla produzione critica di matrice ermetica. In questo modo, con un gesto indicativo del suo approccio critico (attento alle dinamiche della ricezione e al conflitto delle interpretazioni), egli lascia trapelare un altro, più vicino, obiettivo polemico.

Uno dei maggiori errori metodologici del filologo tedesco consisterebbe nel mancato esame dei rapporti tra letteratura (in generale) e poesia, nonché nella riduzione di quest'ultima alla sola lirica, vista come quintessenza del dominio estetico. Fortini, viceversa, rivendica la necessità di non scindere la storia della lirica da quella degli altri generi letterari (romanzo, teatro, etc.), già ben interpretabile attraverso le categorie del realismo auerbachiano e di quello lukacsiano. Tale limitata attenzione allo sviluppo delle forme letterarie e della cultura nel suo complesso discenderebbe da un assunto ben preciso: Friedrich, difatti, enfatizza, fino ad assolutizzarlo, lo scarto che disgiungerebbe la lirica simbolista non solo da un ipotetico (inesistente?) "grado zero", da un livello di scambio linguistico "normale", ma anche dall'espressione poetica tradizionale. Su questo punto, la confutazione fortiniana è duplice. In primo luogo, anche nel caso in cui cerchi di allontanarsene, ogni opera d'arte presuppone, a suo avviso, una certa situazione storica, una rete di relazioni culturali, un *milieu*

ideologico-sociale. Persino quando si propone di lasciar cadere ogni scoria, la poesia moderna continuerebbe ad alludere obliquamente alla propria nascita “terrena”, portando con sé le tracce di ciò che vorrebbe celare, obliterare, espellere. In secondo luogo, qualsiasi tecnica – inclusa quella retorica – non è mai neutra, dal momento che è determinata dal suo contesto di origine; ogni dispositivo, insomma, è in una certa misura una costruzione sociale inscindibile da tutta una serie di motivazioni e ricadute extratestuali.

Per quanto concerne il piano metodologico, occorre aggiungere che, negli anni seguenti, Fortini stigmatizzerà – richiamando spesso l’esempio di Friedrich – tutte quelle ricostruzioni storiografiche basate su un’idea di successione semplicistica e unidirezionale. La maggior parte delle sistemazioni critiche della poesia europea, cioè, subirebbe il “pregiudizio della “modernità”, [...] che privilegia in tutti i casi il dopo sul prima e il momento dell’innovazione su quello della conferma”¹. In questo modo si sovrarappresenterebbe un solo filone, attribuendogli un valore essenziale, idealtipico, e quindi tracciando una continuità teleologicamente necessaria tra Romanticismo, Simbolismo e Avanguardie. Ne conseguirebbe la difficoltà di situare adeguatamente autori che non rientrano in questo disegno, perciò fraintesi e forzatamente assimilati al presunto *mainstream*, oppure relegati a un ruolo di secondo piano. È quanto accade ad Heine e Brecht, oppure, in Italia, a Saba, Tessa e Noventa, sottostimati a vantaggio di altre voci, per Fortini esaltate oltre i loro meriti, come nel caso di Campana o Quasimodo. Nei *Poeti del Novecento* (1977), perciò, troveranno ampio spazio sia i dialettali sia figure apparentemente eccentriche, proprio a dimostrazione della compresenza di un’irriducibile, ma non caotica, pluralità di linee.

Inoltre, le storie letterarie “progressive” accorderebbero un peso eccessivo al cambiamento dei soli fattori stilistici; secondo Fortini, invece, le cesure della modernità sarebbero meglio interpretabili intersecando tali parametri con osservazioni e categorie extra-letterarie: l’esegesi, per lui, sottende sempre un “discorso sulla società, sulle classi che la dividono”², e quindi dovrebbe fondarsi anche su ricerche di sociologia dell’arte e sullo

studio (di matrice marxista) delle strutture ideologiche e dei conflitti politico-economici che stanno alle loro spalle (pur non determinandoli meccanicisticamente).

La recensione al volume di Friedrich, insomma, costituisce a mio avviso un episodio circoscritto, quasi dimenticato, eppure emblematico, utilissimo per sviluppare un ragionamento complessivo sulla *mens* dell'autore. Quando si avvicina alla poesia moderna, infatti, Fortini avverte sempre la “forza di due passioni contrarie, quella verso la partecipazione e quella verso il distacco, da cui derivano tanto la presenza quanto l'ingratitude dell'ospite”³. La sua vocazione sembra essere quella a porsi negli spazi liminali, sulle soglie e le *frontiere*, collocandosi contemporaneamente dentro il filone lirico (indagato ed elogiato da Friedrich) e fuori di esso, guardando all'epoca pre-romantica e preconizzandone un avvenire. Quella di Fortini, forse, è l'ambizione – ossia la tensione polemica, stanti le condizioni che lo impediscono – a una terza via, distinta tanto dalla prosa ragionativo-discorsiva quanto da una poesia concepita come solitudine e idioletto piuttosto che come comunicazione pubblica. Questa aspirazione è, in ultima istanza, omologa a un progetto politico che sappia bilanciare l'infinito valore delle esistenze individuali con il primato dei destini generali, la libertà con l'eguaglianza e la fratellanza, in modo diverso sia dallo stato etico e dalle oppressioni di regime del socialismo reale, sia dal narcisismo, dalla competizione egoista e spietatamente cinica promossi dal (neo)capitalismo.

DOCUMENTI

Per quanto riguarda la genesi del testo, si può anzitutto citare una lettera di Fortini a Pasolini dell'11 novembre 1958, conservata presso l'Archivio Franco Fortini di Siena: “Caro Pasolini, ti accludo – scusandomi che sia una copia pallida e in velina – il “pretesto organico” sul Friedrich. Altra copia mando a Bologna. Romanò trova che va bene ma ometterebbe tutta l'ultima nota su Rimbaud, trovandola eccentrica allo scritto e

scarsamente motivata, troppo ellittica; vorrebbe, se mai, uno studio più approfondito. Io sono incerto e mi rimetto al vostro giudizio”. Da un accenno contenuto in un successivo scambio epistolare si deduce l’*iter* variantistico del testo, cioè l’esistenza di una revisione probabilmente volta ad accorciarne la lunghezza e facilitarne la fruizione, attraverso la cassatura delle note. Fortini, vari decenni dopo, darà conto del confronto interno ad «Officina» in *Attraverso Pasolini*:

l’11 di novembre 1958 gli mandai in copia uno scritto *Contro un’idea di lirica moderna* in polemica con Hugo Friedrich. Dalla lettera mi pare di intendere che ero impegnato a lavorare per la nuova serie, di cui sarebbe però uscito un solo numero [...]. Il 22 novembre Pier Paolo mi scrisse, a proposito del mio ‘pezzo’ su Friedrich, col quale si diceva “del tutto consenziente”. Mi chiedeva però di metterci, ricopiandolo, un po’ di “scatto magari polemico o ancora (scusa) intuitivo”; dove è da rilevare quella scusa fra parentesi... Ne parlavo in proposito a Leonetti. Pasolini (scrivevo a Leonetti il 2 dicembre) “ha perfettamente ragione ma io mi sono trattenuto dal divagare “genialmente” con le solite fughe prospettiche [...] proprio perché penso che la nuova serie di «Officina» debba preoccuparsi molto della rispondenza di scrittura e di occasione altrimenti siamo alla solita anarchia degli inconfondibili e imparagonabili [...] e ci si deve sforzare verso il mio ideale di ‘bella pagina critica’ attraverso l’umiltà delle idee più chiare possibili”. E Pasolini gli rispondeva che con “scatto” non intendeva “uno scatto della pancia o del cuore” ma uno “scatto del cervellone. Nessuno finora ha descritto una meccanica del razionale: bisogna saperci intendere”⁴.

Per ciò che concerne la storia successiva del testo e la sua ricezione, bisogna subito precisare che esso sarà incluso da Fortini nella prima edizione di *Verifica dei poteri* (1965)⁵, mentre verrà espunto dalle successive (1969 e seguenti). Data la rilevanza di questo episodio per la comprensione della postura assunta da Fortini – come poeta e come critico – nei confronti della poesia contemporanea, è necessario domandarsi quali siano le motivazioni plausibili di una simile esclusione (o rimozione). Una prima ragione potrebbe risiedere nel carattere puntuale, occasionale, e nella brevità del contributo, che in effetti nasce come una recensione, in cui i pur fondamentali spunti che ho cercato di mettere in luce rimangono, appunto, spunti, accenni non pienamente sviluppati, considerazioni non debitamente argomentate in tutte le loro implicazioni e conseguenze; persino la chiusa,

spesso memorabile e fulminante in Fortini, è qui relativamente smorzata o, meglio, trattenuta e sintetica. Un'altra ipotesi è che, durante il Sessantotto e l'Autunno caldo, egli avesse altre priorità; che Friedrich non gli sembrasse più così in voga né così pericoloso; che non volesse equiparare questa polemica contro un saggio, ai suoi occhi, non eccellente ("l'interpretazione della lirica [...] richiede [...] altri metodi [...] già così largamente sperimentati [...] che questa nota potrebbe sembrare superflua") alle impegnative, ponderate discussioni delle opere critiche e degli indirizzi metodologici di studiosi di ben altra statura, quali Spitzer, Auerbach, Goldmann, Lukács, Adorno, a cui viene aggiunto – in ideale sostituzione di Friedrich – il Timpanaro leopardista.

Ad ogni modo, questo intervento – che fa sistema, lo abbiamo visto, con numerosi altri scritti autoriali – ha esercitato una certa influenza, sia direttamente, sia "per interposta persona", dato che Alfonso Berardinelli⁶ – autore della prima monografia interamente dedicata a Fortini – ne ha ripreso (e, talvolta, inasprito) alcune tesi in *Le molte voci della poesia moderna*, inizialmente pubblicato proprio in appendice a una ristampa di *La struttura della lirica moderna* (1989), e poi confluito in *La poesia verso la prosa*. Il debito è evidentissimo fin dall'*incipit*: "il libro ormai classico di Hugo Friedrich [...] ha il fascino indubbio della semplificazione e della sintesi", sebbene "fossero chiare fin da allora" la "tendenziosità dell'opera", la "sottovalutazione di figure centrali" e le "lacune [...] lampanti" che portano a trascurare completamente le "dinamiche "eteronome" della letteratura contemporanea"⁷. Anche il capitolo *I confini della poesia*, incluso nello stesso volume, tradisce fin dal titolo la propria ascendenza fortiniana⁸.

Come accennato, sono molti i documenti editi e inediti⁹, le interviste, le missive e gli articoli in cui Fortini fa il nome di Friedrich, così ricollegandosi (almeno implicitamente) a questo contributo officinesco. Uno tra i più interessanti e vicini per cronologia è la lettera a Pietro Citati del 20 aprile 1959 (custodita presso l'archivio senese):

mi consentirà di reagire con dolcezza se lei chiama “sociologica” la mia spiegazione. Affermare – come ho fatto a proposito del Friedrich [...] – che l’arbitrio analogico e lessicale si fonda in realtà su di un precostituito consenso “culturale” e “ideologico” è esattamente il contrario d’una interpretazione sociologica; infatti è Adorno che, sociologicamente e in nome dell’habitus culturale, esalta Beckett in quanto “la sua muta protesta” è integrata dalla “coscienza culturale” dei suoi lettori; mentre per me, la debolezza dei Beckett (e, relativamente e genericamente, della lirica moderna fondata sull’arbitrio analogico) consiste proprio nell’aver continua necessità di innervarsi e relazionarsi nell’environnement culturale, nel senso strettamente sociologico della parola, invece che tendere nel proprio *interno* (come tutte le grandi opere, Proust per primo, e Kafka, forse escluso) le contraddizioni e avere in sé la maggior parte delle proprie chiavi (in senso, ovviamente, assai diverso da quello della stilcritica spitzeriana), in modo da poter reggere ai trapianti, di poter uscire, con Enea-Lukács, dalla città in fiamme dell’imperialismo e stalinismo moderni, e diventare eredità anche per contesti culturali profondamente e qualitativamente mutati.

Qui, e altrove, Fortini rileva come la “muta” contestazione teorizzata da Adorno, proprio in quanto si regge su omissioni, assenze e nondetti, per essere pienamente compresa necessita – così come accade all’ironia – di destinatari che partecipino di quella stessa realtà (alienata e opprimente) messa in discussione dall’opera. In altre parole, col passare del tempo, i lettori di epoche successive potrebbero non comprendere la portata contestatrice di quel particolare testo poetico, se non attraverso ricostruzioni storicofilologiche difficili e non sempre sufficienti. L’opera, allora, più che essere silenziosamente polemica, rischia piuttosto di divenire confermativa e apologetica, ossia complice proprio di quelle forze che (forse) ambiva a contrastare. La necessità lukacsiana di rappresentare le controforze, qui allusa da Fortini, va quindi intesa come il tentativo di preservare l’autonomia della grande opera e la sua (sempre relativa) indipendenza, garantite non solo dallo statuto artistico (cioè dalla sua irriducibilità a mero documento), ma anche dalla ricchezza e dall’incandescenza della sua conflittualità interna. Il capolavoro, cioè, ospita in sé, nel proprio stesso corpo, una complessa serie di contraddizioni, dispiegate su più livelli, cosicché la sua carica agonistica, eversiva e utopica, può essere compresa anche da quanti non partecipano del suo contesto d’origine.

In quella sorta di zibaldone incompiuto, di autobiografia intellettuale e documentaria che è *Un giorno o l’altro* troviamo, rubricato sotto l’anno

1959, lo stralcio di un'altra lettera, rivolta a destinatari non specificati, che le curatrici Marrucci e Tinacci identificano in via congetturale con Armanda e/o Roberto Guiducci. Il titolo appostovi è marxiano, ossia *Terza glossa a Feuerbach*; in apertura, lo si noterà subito, viene citato proprio l'*explicit* del pezzo "contra Friedrich":

Quando ho scritto che il pubblico "leggerà e invero legge come da sempre si è letto quando la lettura sia operazione vitale, e cioè con parzialità e prevenzione" pensavo di essere stato chiaro, con quell'inciso "quando la lettura sia operazione vitale". Volevo dire che "parzialità e prevenzione" (ho polemicamente accentuato: avrei dovuto dire "passione, partecipazione della propria totalità umana" ecc.) sono una condizione più valida, per partecipar la poesia, di quella specie di atarassia, o abbandono delle passioni, o disponibilità – come stato ideale per l'auscultazione della poesia – di cui ci è stato parlato per decenni. Volevo dire che proprio della parola poetica è rivolgersi a tutto l'uomo, non all'uomo "poetico", di essere *una allegoria di totalità che parla a una totalità* [...]. Spero di aver chiarito che opponendo il lettore che legge "come sempre si è letto", non intendevo far l'elogio dello spontaneismo. Volevo protestare contro l'abuso fondamentale (del Friedrich e di tanti altri) di credere che la poesia "moderna" rappresenti un "salto qualitativo" rispetto a quella antica o premoderna e *soprattutto* che lo si dichiari senza sottoporre a critica le ragioni storiche, non tanto della *differenza*, quanto della nostra *persuasione che tale differenza sia capitale*; senza spiegare insomma *perché* la cosiddetta avanguardia sia divenuta l'arte e la poesia ufficiale del neocapitalismo e perché le strutture sociali ed economiche che generano la cultura di massa e l'industria culturale siano, nei paesi occidentali più sviluppati, quelle medesime che hanno scritto sulla propria bandiera i nomi (d'altronde venerabili) di quegli artisti che parrebbero essere, di quelle strutture, la più implacabile negazione¹⁰.

In altre parole, per Fortini il critico (che non sia solo uno "scienziato della letteratura") non opera una mediazione fra il testo e lettori ignoranti da ammaestrare (o, ancor peggio, fra il testo e i propri colleghi accademici), quanto fra il testo e tutto il proprio sapere, inteso come sapienza, saggezza, e non esclusivamente come tecnica o competenza professionale: dello specialismo, infatti, egli amava la serietà, ma non l'ideologia corporativa che talvolta vi si congiunge. Il compito più alto, quindi, è quello di creare connessioni fra l'opera e tutto ciò che opera non è, ossia fra la letteratura, la filosofia, l'ideologia, la realtà, l'esperienza personale, la vita sociale, la prassi politica; con la precisazione che non si tratta tanto di un'attività interdisciplinare, quanto di una riflessione metadisciplinare. Lo sguardo del

critico, quindi, deve ambire alla totalità, muovendosi non solo lungo una direttrice orizzontale – dove si allineano le varie forme di conoscenza, impegnate in interminabili *questioni di frontiera* – ma parimenti lungo l’asse verticale, quello dei dislivelli (e dell’interdipendenza) tra alto e basso: quello, cioè, delle differenze sociali. Il genere letterario di cui il critico così delineato si servirà sarà, dunque, quello del *saggio*, così come è stato teorizzato da Lukács e Adorno.

In più, sempre sul finire degli anni Cinquanta (nel ’58, sulla stessa «Officina»), Fortini sviluppa alcune originali riflessioni metricologiche, insieme rintracciando e caldeggiando una nuova metrica, di tipo accentuale. Al principio dell’isosillabismo si sostituirebbe quello dell’isocronismo delle arsi: a contare, cioè, non sarebbe più il connubio tra un numero fisso di sillabe metriche e la presenza di accenti su sedi canoniche o privilegiate, bensì la ricorrenza più o meno regolare di tre, quattro o, al massimo, cinque *ictus* per verso, posti su quelli che Craig La Drière definisce *centroidi*. Tutto ciò è strettamente connesso con le questioni sopra affrontate della falsa, illusoria libertà della lirica moderna e del suo (per Fortini) auspicabile, ma non ancora maturo, superamento:

la lirica moderna nell’apparente arbitrio della composizione rivela invece tanto numerose costanti di situazioni, sintassi, cadenze, piani inclinati, clausole ecc. da costituire ormai un repertorio di *loci* non meno autorevoli e “sociali” di quanto non fossero duecento anni fa le forme dell’ode, del sonetto o della canzone¹¹.

Il senso di quanto ho scritto finora sta ad indicare che lo sviluppo e la fissazione di un “costume” metrico è condizionato al rafforzamento di un “consenso” sociale (nel rapporto autori-lettori, dunque). Esso ha come presupposto la fine d’ogni nostalgia restauratrice della metrica tradizionale e a un tempo la fine degli enunciati idealistici circa l’irrelevanza della metrica, dei generi letterari, ecc. Un presupposto che, occorre dirlo?, non può realizzarsi né per la volontà creatrice di un singolo poeta né con un decreto estetico ma col mutamento delle condizioni culturali che hanno trasformato in mito ideologico sempre più sublime e volgare la nozione storica di “lirica moderna”¹².

Un quarto di secolo dopo, nel 1983, in un’intervista rilasciata a Brioschi a proposito della Neoavanguardia, Fortini riprende e rilancia, grazie alla lettura di Tynjanov¹³ (e Mukařovský), la discussione

metodologica sul “pregiudizio della modernità” illustrata nella nota introduttiva:

Si è giocato secondo me su un equivoco evidentissimo, confondendo avanguardia e innovazione: si tratta di due realtà del tutto diverse. E questo perché il rapporto tra arcaisti e novatori, tra richiamo al passato e invenzione del nuovo, dal punto di vista della teoria della letteratura (Tynjanov alla mano) risulta permanente, ed è costante il fenomeno per cui ciò che viene assunto come nuovo rispetto all'esistente si richiama a qualcosa di anteriore: l'innovazione si presenta come recupero dell'arcaico, e così via. Questo fenomeno, a livello linguistico come di produzione artistica e letteraria, è qualcosa di profondamente diverso dalla tradizione dell'avanguardia quale si è costituita a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. L'avanguardia non è l'innovazione divenuta istituzionale. È il tentativo di privilegiare una sola linea. È una dottrina o un complesso di dottrine letterarie che si fanno movimento e soprattutto si organizzano intorno all'idea di una linea di sviluppo in progresso [...]. Innovazione e arcaismo sono in realtà inscindibili, e si accompagnano in una specie di lotta per chi “tira”, se è piuttosto un elemento oppure l'altro. Invece l'idea dell'avanguardia propriamente detta è, per così dire, equivalente a: “Quel modello di reggipetto quest'anno, signora, non si porta più”. È un discorso stupido, del quale abbiamo un po' tutti partecipato quando, dai miei vent'anni, si diceva “ma pensa un po', nel 1857 Baudelaire pubblicava *Les Fleurs du mal*, e noi chi avevamo? Carducci!” Un discorso idiota perché presuppone una specie di corsa che assegna la maglia gialla ora all'uno ora all'altro. *La struttura della lirica moderna* di Friedrich è un libro di quel genere: per lui ci sono delle linee di cresta, e a certi autori che non entrano nello schema si taglia la testa. Ancora oggi Brecht non si saprebbe dove metterlo¹⁴.

Friedrich, infine, viene citato in un paio di lettere che Fortini si scambia con Romano Luperini – di cui era stato collega all'Università di Siena – nel dicembre 1989, ossia a meno di cinque anni dalla sua futura morte (1994) e a più di trenta dall'uscita della stroncatura officinesca.

Franco Fortini **Contro un'idea di lirica moderna**

Il volgarizzamento delle ascendenze della lirica moderna, compiuto dal Friedrich [*Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956; ed. italiana «La lirica moderna» Milano 1958]¹⁵, ha certo – se vogliamo esser cortesi – il pregio della semplicità. «Il concetto di struttura rende superfluo – ci avverte lo

studioso tedesco – l'esame completo di tutto il materiale storico... Per analogo motivo – ma anche per molti altri – ho pure trascurato di parlare della lirica confessionale e di quella politica del Novecento. Il pregio di questa lirica (quando esiste) non le deriva dalla fede o dalle idee politiche, e meno che mai da quelle dei partiti»¹⁶. Il Friedrich può quindi parlarci di poesia moderna tacendo di Hopkins, di Rilke, di Claudel, di Machado, di Unamuno, di Jòszef, di Vallejo, di mezzo Eluard, di tutto Brecht¹⁷... Per la sua dimostrazione, il tema centrale della lirica moderna dev'esser la distruzione fantastica del reale, e dunque avran diritto ad essere considerate solo le liriche che quella distruzione confermano e solamente le fedi, o le politiche, di quella realtà distrutta¹⁸. Da alcune posizioni romantiche, o in particolare da Novalis, attraverso le decisive scoperte di Baudelaire, la poesia muoverebbe lungo le divergenti ma inizialmente analoghe esperienze di Rimbaud e Mallarmé (il capitolo su quest'ultimo è il migliore del libro)¹⁹ ad affermare definitiva la potenza della fantasia, a svalutare radicalmente il 'mondo reale' (nichilismo gnoseologico), eccetera. Le diverse famiglie della lirica moderna – da quella di rigorosa premeditazione intellettuale (Valéry, Guillén) a quella di abbandono ai dettati dell'inconscio (i surrealisti)²⁰ e a quella che combina, grazie alla mescolanza degli stili, alogicità e coscienza 'culturale' (Pound, Eliot) – avrebbero in comune alcuni elementi strutturali: «una imperiosa fantasia, una intimità estesa all'inconscio, il giuoco con una vuota trascendenza».

Non si vogliono qui contestare i particolari di questa prospettiva. Una volta accennato che nella sua sostanza se non nel suo metodo essa sembra una dilatazione a scala europea di altre a noi ben note pseudo-storie della moderna poesia italiana²¹, ci sembra più utile trarne qualche insegnamento positivo. E, ad esempio,

(1) che l'interpretazione della genesi e dello sviluppo della cosiddetta poesia moderna in Italia, svolta nella prima serie di 'Officina'²² dev'essere approfondita, per meglio fondar le ragioni di una globale considerazione critica dell'Avanguardia²³ e del Novecento, e potrebbe esserlo sia da un punto di vista sociologico (rapporto fra espressioni poetiche e collocazione

sociale degli autori e dei consumatori), sia da un punto di vista che bisognerebbe denominare marxista (carattere esponenziale di quelle espressioni poetiche nei confronti delle forme assunte dai fondamentali conflitti di classe del nostro tempo per entro la società italiana), sia da un punto di vista intermedio fra i due precedenti (rapporto fra espressioni poetiche e generalissime strutture ideologico-culturali proprie di determinate categorie o classi sociali)²⁴;

(2) che ogni tentativo del genere rischia di essere poco fondato se non si estende a, o non sottintende, una interpretazione complessiva della lirica moderna europea²⁵;

(3) che quest'ultima interpretazione è finalmente inseparabile da quella della moderna letteratura in genere, comprese dunque la narrativa e la drammatica; interpretazione della quale si hanno ormai non pochi modelli, sol che si pensi agli schemi di un Auerbach o di un Lukács, fondati su di una diversa nozione di realismo²⁶. Sì che chiedersi quali siano i motivi e gli sviluppi della moderna lirica italiana non si può senza chiedersi se esista e quale sia una linea di sviluppo della letteratura occidentale nell'età moderna, quale il rapporto fra le forme di questa letteratura e le interpretazioni extraletterarie che l'uomo della civiltà borghese ha dato di sé medesimo, e finalmente fra quelle, queste e i conflitti obiettivi economici, sociali e politici²⁷.

È veramente la poesia moderna una risposta dell'«anima moderna» all'assenza di libertà imposta da un'epoca «dominata da pianificazioni, orologi, costrizioni collettive e che con la 'seconda rivoluzione industriale' ha ridotto l'uomo ad un minimo», da un'epoca «tecnicizzata, imperializzata, commercializzata» (pag. 186-187)²⁸? Questa domanda, l'unica che sorga dalla lettura del Friedrich, ci pare sciocca in un grado paragonabile solo a quello della risposta, naturalmente affermativa, dell'A. Tanto varrebbe chiedersi se essa non sia un supercompenso, una evasione neurotica, una operazione magica, un vizio. Il rapporto fra struttura della società moderna e lirica contemporanea è così almeno accennato, ma in modo vaghissimo e

cauteloso, in tutto degno del modo con cui si parla dello sviluppo della sensibilità romantica²⁹: «Poi la poesia venne a porsi in opposizione con una società preoccupata di assicurarsi economicamente la vita, divenne il lamento sulla decifrazione scientifica dell'universo e sulla pubblica assenza di poesia» (pag. 17). Detto in breve: il nostro autore, a somiglianza di molti suoi colleghi italiani, trapassa senza meditazione da un'idea assoluta, irrelata, di poesia (da una poesia identificata abusivamente all'estetico) alla difesa di una 'novità' altrettanto radicale della poesia 'moderna'³⁰.

L'errore di aver creduto possibile un discorso sulle strutture della lirica moderna senza inquadrarlo in quello sullo sviluppo delle forme letterarie (conseguenza della distinzione non dialettica fra poesia e letteratura e della identificazione surrettizia di poesia e lirica)³¹ e isolandolo dal complesso della storia e della cultura, non è un errore casuale, ma è conseguenza di un metodo e di una tendenza: quali che siano le sue dichiarazioni in contrario, c'è senza dubbio nel F. una simpatia per la protesta antirealistica e antistoricistica³² nella quale crede di poter identificare l'elemento comune a tutta la lirica moderna. Gli iniziatori di quei modi ed i poeti più recenti gli appaiono contestare tutti gli elementi della comunicazione, com'egli dice, 'normale'³³; e, così pago, crede di poter affermare che la poesia moderna si definisce solo negativamente³⁴, proprio perché non vuol vedere quali siano i contenuti di quella e che cosa tal poesia voglia comunicare e comunichi³⁵.

Sfugge al Friedrich il rapporto che intercorre fra 'premeditazione' (o 'spontaneismo') e i contenuti dei diversi metodi lirici; cioè l'immagine d'uomo che essi illustrano, creano ed esaltano. Per noi tendono invece a far tutt'uno con l'indagine e col giudizio storici, l'indagine e il giudizio sull'universo relazionale cui allude l'opera di poesia nell'atto medesimo di distaccarsene, levandosi su quello con tutta la propria forza di 'estraniazione'; e ciò perché anche gli strumenti dell' 'estraniazione' (o strumenti stilistici), sono storicamente dati e dunque storicamente valutabili (ovvero: positività delle retoriche). Come il distinto universo relazionale, che l'opera d'arte pone (indica, designa) nell'atto del proprio formularsi, le

preesiste obiettivamente nella *realtà* (verificabile...) ideologica, culturale e sociale³⁶, così anche le tecniche di estraniamento (figure metriche e retoriche, stilemi, tendenza alla omogeneità o alla dissociazione linguistica, ecc.) altro non sono che codici cerimoniali³⁷ d'un *altro* ordine di comunicazioni³⁸; sì che la poesia vive proprio nella tendenza asintotica alla coerenza più che nella coerenza raggiunta, e proprio per quei motivi che, secondo Croce, fonderebbero la letteratura ma non la poesia...³⁹ Invece di chiedersi quale sia l'ordine comunicativo (o culturale, o ideologico o sociale) da cui i testi di Lorca o Rimbaud, di Valéry o Ungaretti sorgono e che, oltrepassando, menano tuttavia con sé⁴⁰, il F. dissocia le figure retoriche e gli stilemi della nuova poesia dal 'normale' mondo della poesia, cioè, come abbiamo visto, da un mondo poetico nel quale il rapporto fra comunicazione ed espressione si è appiattito a luogo comune e si è degradato a corrente moneta comunicativa per usura storica o sordità di lettori⁴¹. Quelle figure retoriche e quegli stilemi – *«mutamento della funzione delle preposizioni, degli aggettivi e degli avverbi, delle forme verbali temporali e modali; trasposizione dell'ordine normale dei periodi; tendenza a frasi aperte, in modo che per esempio una frase consti solo di sostantivi e aggettivi a cui non si accompagna alcuna proposizione principale; uso dei sostantivi senza articoli; significati di parole spiegabili solo rifacendosi all'etimo...»* ecc. (pag. 203-20) *«mediante termini determinativi ciò che è indeterminato, mediante frasi semplici ciò che è complesso, causalmente ciò che è senza causa (o viceversa), con determinazioni temporali lo spazio o l'assenza di tempo, con forze magiche della parola l'astratto, in forme severe ciò che è contenutisticamente arbitrario, con elementi visibili l'immagine dell'invisibile»* (pag. 240)⁴² – sono catalogati come fossero le cause dell'intento espressivo, non il risultato; e come se non trascinassero tutta una serie di echi e di motivazioni storico-culturali ma fossero solo il trionfo di una indicibile libertà dello spirito poetico⁴³.

L'interpretazione della lirica dell'Ottocento e del Novecento richiede dunque, come si è detto, altri metodi; d'altronde già così largamente

sperimentati, almeno per la letteratura narrativa⁴⁴, che questa nota potrebbe sembrare superflua, non fosse l'importanza che un libro come quello del Friedrich viene ad assumere in collezioni a carattere divulgativo, dove rischia di far testo e di diventare strumento di falsa cultura o, per esser più precisi, della divulgazione su scala industriale⁴⁵, dell'odierno spiritualismo – tardo – esistenzialistico e reazionario, alla Jaspers, secondo il quale «alla fortissima minaccia alla libertà dello spirito moderno, fortissima diviene la sua tendenza alla libertà» (pag. 239)⁴⁶ senza che quelle minacce alla libertà vengano poi identificate se non per luoghi comuni di polemica col tecnicismo e con la seconda rivoluzione industriale e senza che di quella tendenza alla libertà si indichino altre forme e forze fuor della lirica 'distruzione del reale'⁴⁷.

Basti qui aggiungere però che il lettore di poesia moderna non ha nessuna ragione di aspettare complesse operazioni critiche che gli suggeriscano una più adeguata lettura della "lirica moderna". Egli leggerà, e invero legge, come sempre si è letto quando la lettura sia operazione vitale, e cioè con parzialità e prevenzione. Confronterà 'quel che dicono' i poeti con quel che egli sa del mondo, della società e degli uomini⁴⁸, *la mer* di Valéry⁴⁹ con il mare che egli conosce o immagina e con le consonanze che quella nozione e quella parola recano con sé; e l'universo di immagini morali sotteso da St. John Perse, o Benn o Montale, col proprio, per consonanza e repulsione, rifiuto o dialogo⁵⁰; in breve, con la propria cultura, con tutti insieme i termini obiettivi della propria umanità.

Franco Fortini

Angelo Romanò

Di qua e di là dal neorealismo

Nota e commento al testo a cura di Michela Rossi Sebastiano

Alla fine degli anni Cinquanta il campo intellettuale italiano è pressoché concorde nel decretare la fine del dopoguerra e, contestualmente, la fine – o meglio il fallimento – del neorealismo. Segue il tentativo, altrettanto diffuso, di valutare e storicizzare un periodo della storia letteraria e culturale italiana percepito come concluso. L'introduzione al primo numero del «Menabò» del 1959 espone per esempio un progetto incentrato sulla possibilità di valutare retrospettivamente il percorso compiuto fino a quel momento dall'ambiente culturale italiano, imbastendo le premesse di un discorso ermeneutico capace “di vedere a che punto ci troviamo nelle varie, troppe, questioni non solo letterarie oggi in sospenso, e per cercare di capire come si potrebbe rimetterci in movimento”⁵¹.

L'intervento di Romanò adotta una prospettiva simile. *Di qua e di là del neorealismo* prende le mosse dall'editoriale del numero di «Paragone» dedicato al lavoro di scrittrici e scrittori esordienti, ossia un lavoro che testimonia l'avvio di nuova fase della produzione narrativa italiana e, insieme, l'esaurimento del progetto neorealista. Il pensiero di Romanò si basa sull'idea che il focus sull' “individualità psicologica” che accomuna i testi usciti su «Paragone» testimoni il ritorno a una concezione “arcadica” della letteratura e costituisca la diretta conseguenza dello svolgimento politico-culturale del dopoguerra. In quest'ottica il critico isola le fasi che hanno portato al fallimento del neorealismo.

Romanò sostiene che la scrittura dei “giovani” (l'articolo cita Solinas Donghi, Sollazzo, Mastrocinque e Tempesti) condivide un carattere introspettivo e soggettivo, apolitico e a-ideologico, costituendo perciò il controcanto peggiore al tono “estroverso, discorsivo ed ottimista” dell'immediato dopoguerra. Il giudizio del critico si regge sull'idea che il

periodo storico-culturale della Liberazione regoli in modo esclusivo e insuperato il processo di creazione del valore letterario. Il giudizio è riassumibile con una citazione tratta dalla parte conclusiva del saggio, in cui emerge un altro dato importante, ovvero che per Romanò i significati letterari dipendono da – e sono dunque subordinati a – il dispiegamento storico dei fatti e delle idee: “La letteratura che non si nutre dei contenuti che la cultura elabora finisce fatalmente per riversarsi nell’avanguardia e nella coltivazione di forme irrelate”.

La centralità che Romanò assegna al clima culturale dell'immediato dopoguerra dipende in larga parte dal processo di idealizzazione cui l'intero saggio sottende; vale a dire cioè che, in ottica retrospettiva, la condizione e le coordinate del campo culturale post-resistenziale dispiegano un orizzonte inarrivabile di obiettivi letterari e poetici. Inarrivabile perché calibrato su coordinate storiche intese in modo assoluto, trasformate in specola valoriale atta a misurare il fallimento dell'evoluzione storica, politica e letteraria dell'Italia degli anni Cinquanta. Questo vizio prospettico impedisce al critico di guardare in modo ottimistico al presente del campo letterario; la nuova generazione di narratrici e narratori (cui è dedicato il numero di «Paragone» citato all'inizio del saggio) sta percorrendo – a detta di Romanò – una strada involutiva per quanto riguarda la funzione e le potenzialità conoscitive della letteratura. Alla fine degli anni Cinquanta il critico crede perciò che si stia definendo un “nuovo tentativo di disimpegno”.

In tal senso il concetto di neorealismo designa uno spazio di potenzialità inattuate e – assecondando la prospettiva del critico verrebbe anche da dire – inattuabili. La “letteratura di memoria” viene infatti collocata da Romanò al di là dell’“endiadi cultura-politica”, escludendo in questa direzione la possibilità che il lavoro della nuova generazione di scrittrici e scrittori possa coinvolgere, in forme diverse e/o inedite, il coefficiente ideologico. In quest'ottica la configurazione del campo letterario del '59 rappresenta l'approdo di un processo che Romanò districa in modo netto: anzitutto, il punto più alto – in senso cronologico e morale – della letteratura contemporanea coincide con gli anni della Liberazione e

dell'immediato dopoguerra, durante i quali si è imposto “l'*engagement* politico ed ideologico” che ha consentito al campo culturale italiano di emanciparsi dalle “sue secolari connotazioni arcadiche ed edonistiche”. Romanò procede isolando le fasi della tradizione letteraria italiana in cui è possibile rintracciare il tentativo di “stabilire rapporti oggettivamente verificabili col mondo storico”, e le fasi in cui lo specifico letterario rifiuta – e a questo rifiuto il critico attribuisce un fallimento morale – il coinvolgimento ideologico diretto. In accordo alla prospettiva di Romanò, la centralità della mediazione formale, la ricerca linguistico-espressiva e l'attenzione stilistica rischiano di bloccare la scrittura in un bacino di velleità “edonistiche” – quindi estetiche in senso deteriore – e “arcadiche” – quindi estranee alla dialettica morale che la letteratura dovrebbe instaurare con la realtà.

Il dopoguerra inaugura perciò una fase in cui il lavoro letterario e l'impegno intellettuale si fondano anzitutto sull'*engagement* politico e ideologico di scrittrici e scrittori. Su questo tipo di impostazione culturale grava tuttavia la “sproporzione insanata tra la forza delle spinte ideologiche e la debolezza dell'apparato letterario impiegato nella loro elaborazione formale”. Romanò crede cioè che il neorealismo non abbia superato la fase di collaudo dei propri mezzi artistici (parla nello specifico di “incertezza stilistica”). In tal senso mostra quindi di condividere, o almeno aver condiviso, la speranza, propria della critica marxista dell'epoca, che la letteratura del dopoguerra potesse creare un nuovo linguaggio letterario, realistico e ideologicamente connotato, in grado di istituire significati di portata universale a partire da coordinate storico-sociali reali (l'utopia, insomma, del passaggio dal neorealismo al realismo).

Riviste quali «Rinascita», «Società», «Il Contemporaneo» – fondate nel dopoguerra e afferenti al Pci – interpretano in modo pressoché unanime l'esperienza letteraria del neorealismo. Sul primo numero della Nuova serie di «Officina», Romanò dialoga in modo diretto con un articolo di Salinari uscito sul numero del «Contemporaneo» del 4 luglio 1958. Qui si legge: “Il neorealismo nella letteratura – su questo ormai siamo tutti d'accordo – è

stato un movimento artistico confuso e provvisorio che ha cercato di dare voce all'esperienza morale e politica ⁵². Salinari isola i motivi che hanno condotto, in modo qualitativamente diverso, all'arenamento del progetto neorealista: da un lato il fatto che la ricerca letteraria di matrice neorealista non sia riuscita a superare "alcune vivaci prefigurazione di un vero e proprio realismo" e, dall'altro lato, il fatto che molti autori e autrici abbiano "tradito" il progetto "cedendo al surrealismo, al formalismo, all'antologia letteraria appena⁵³. Il discorso di Salinari conferma dunque il sospetto che l'ambiente intellettuale di sinistra nutre nei confronti degli autori e dei testi narrativi che abbandonano, anche solo a livello dei contenuti primari, il piano dei referenti storico-sociali (quindi l'istanza ideologica della pratica letteraria).

A proposito delle ragioni che hanno sostenuto il fallimento del neorealismo, il discorso di Romanò conferma il peso che il dispiegamento politico del campo intellettuale ha agito e sta agendo sulla produzione letteraria della fine degli anni Cinquanta. Il critico crede cioè che nel decennio 1945-1955 le sinistre abbiano operato una "politicizzazione sommaria ed esteriore della cultura", che rappresenta infine la "diretta conseguenza" della "fulminea spoliticizzazione e disideologizzazione del lavoro culturale che contraddistingue questi ultimi due o tre anni". Si tratta della stessa conclusione cui giunge Salinari, che in relazione agli anni 1957-1958 riconosce una diffusa "confusione ideologica" e, insieme, la crisi dell'"atteggiamento antifascista" e dell'"istanza socialista" nel loro complesso.

In generale, quindi, nel saggio di Romanò il coefficiente politico-ideologico traccia una linea che spiega la formazione, lo svolgimento e il fallimento della pratica letteraria del dopoguerra, e insieme supporta, assolutizzandolo, il principio in base al quale è possibile distinguere tra impegno letterario costruttivo, quindi espressamente realistico, morale e ideologico, e soluzioni letterarie involutive, in cui confluiscono a priori i lavori che disattendono le aspettative esercitate dall'orizzonte neorealista. Si genera quindi un cortocircuito, tipico dell'ambiente intellettuale di

sinistra di quegli anni, che invita gli autori e le autrici al rinnovamento e alla sperimentazione formale ma solo a patto che la loro ricerca rispetti i limiti imposti da un'idea non sufficientemente precisata di grande letteratura realista. Se è vero che, come nota Romanò, nel '59 l'ambiente intellettuale sta scontando i postumi "del suo ultimo disinganno" (si pensi ai fatti d'Ungheria e al conseguente smottamento ideologico del '56), non è altrettanto giustificabile, al di fuori del vizio prospettivo di cui si è detto, la liquidazione sommaria e negativa della produzione narrativa della nuova generazione di scrittori e scrittrici, che viene ricondotta in modo trasversale e generalizzato a un "clima morale equivoco".

In definitiva, Romanò sembra concepire tre possibilità per la letteratura italiana, ovvero il realismo (o più in generale la letteratura che sa nutrirsi "dei contenuti che la cultura elabora"), l'avanguardia e lo sperimentalismo (o come scrive Romanò: "la coltivazione di forme irrelate"). I testi letterari pubblicati su «Officina», e in generale la presenza negli indici di ogni annata di autori diversi e certamente eccedenti la definizione di impegno letterario delineato da Romanò (Ferretti parla di "incoerenza officinesca"⁵⁴), testimoniamo della vitalità del campo letterario italiano di quegli anni, restituendo al discorso tracciato dal critico, tendenzialmente pessimistico e serratamente polemico, una solida e ottimistica *pars construens*.

Angelo Romanò

Di qua e di là dal neorealismo

«L'indagine interiore, non più condannata dai sacerdoti dell'obiettività a tutti i costi, torna a svolgersi liberamente, talvolta affidandosi a quella che, verso il '40, si definiva con curioso arbitrio 'letteratura di memoria'... I giovani... raccontano quel che gli sembra degno di esser raccontato, tanto ai fini della poesia, come a quelli di una comprensione e partecipazione dei casi umani». Queste espressioni

riassumono il senso dell'*Editoriale* con cui la rivista «Paragone» [n. 102, giugno 1958] presenta una scelta di giovani narratori per buona parte inediti⁵⁵⁵⁶⁵⁷. Non dico nulla dei loro testi: qualunque cosa ne dicessi, mi porterebbe nell'ordine di un discorso diverso da quello che mi pare vada fatto per primo; e, in ogni caso, ritengo non urgente enunciare delle opinioni critiche intorno a Beatrice Solinas Donghi, a Lucia Sollazzo, a Simona Mastrocinque e a Fernando Tempesti. Ritengo anche non indispensabile obiettare, per il momento, alla favorevole disposizione con cui viene annunciato e salutato il ritorno alla «letteratura di memoria» (sia pure cosiddetta per arbitrio) e alla libertà soggettiva di giudizio del raccontatore su ciò che è «degno di esser raccontato». Mi limito a riconoscere realmente in atto il fenomeno che l'editoriale in parola registra; e cioè: è vero in primo luogo che il neorealismo (insieme a quelle che si potrebbero definire le velleità moralistico-contenutistiche della narrativa post-bellica) è finito col tramonto di un certo corso della cultura avviato sull'endiadi cultura-politica; è vero, e conseguente, che la narrativa sta riguadagnando a grandi passi, sortendo dagli squallori «dell'obbiattività a tutti i costi», i campi aperti e aprichi della fantasia, anzi batte disinvolta gli itinerari di vere e proprie «evasioni fantastiche»; è vero infine che la tendenza dell'oggi è quella di sciogliere il romanzo da ogni altro impegno che non sia quello di «portare, come scrive Italo Calvino [riferisco dal 'Contemporaneo', 4, luglio 1958, p. 62], la sua carica poetica sul momento (quel qualsiasi momento) in cui si vive, valorizzandolo come decisivo e infinitamente significante»⁵⁸.

Se dunque tutto questo non è, come sembra che non sia, un'illusione nostalgica, mi pare doveroso domandarsi a quali ragioni di fondo vada ascritto un fenomeno per certi versi sconcertante; fino a che punto esso sia da attribuire ad un'intrinseca risorsa (o debolezza) della letteratura come istituzione autonoma (che in quanto tale intuisce dentro se stessa i propri fini e secondo questi volta per volta si strumenta ed organizza: il contesto in cui il neorealismo è inserito non conta, mentre importa che i suoi risultati siano letterariamente insostenibili); oppure se da un certo punto in poi sia

necessario ricorrere, per motivarlo, ad una definita sfiducia ideologica, ad un'ennesima sconfitta della ragione intellettuale di fronte alla ragione estetica, e alla convinzione, magari inconfessata, che l'*individuum* poetico maturi e si sviluppi solo nell'individualità psicologica ed etica.

Il tono della nostra vita letteraria è profondamente mutato rispetto a quello, estroverso, discorsivo ed ottimista, di qualche anno fa. Il mutamento è intervenuto in concomitanza dell'erosione cui sono state sottoposte le speranze concepite nell'immediato dopoguerra sulla capacità di rinnovamento della realtà italiana, sulla possibilità di investire la cultura di specifiche funzioni etico-politiche e di spogliare la letteratura delle sue secolari connotazioni arcadiche ed edonistiche⁵⁹. Come? Con l'imposizione dell'*engagement* politico ed ideologico. La fulminea spoliticizzazione e disideologizzazione del lavoro culturale che contraddistingue questi ultimi due o tre anni è la diretta conseguenza della politicizzazione sommaria ed esteriore della cultura operata dalle sinistre nel decennio tra il '45 e il '55: entro certi limiti il capovolgimento è logico, e comunque è facile l'operazione di prenderne atto. Ma le modalità cui si è attenuto, e il timbro di cui risuona, sono rivelatori di un clima morale equivoco, gravido di riserve mentali e di palinodie *in nuce*. Che il neorealismo fosse un ingenuo e disarmato tentativo di trasferire sul terreno letterario un contenuto e un *ethos* essenzialmente politici, è (ed era) chiaro indipendentemente dall'esito del tentativo stesso; il che non toglie che alla sua nascita presiedesse una sincera, per quanto sprovvista di mezzi, aspirazione a toccare corde pericolose, a stabilire rapporti oggettivamente verificabili col mondo storico. Una sproporzione insanata tra la forza delle spinte ideologiche da una parte e la debolezza dell'apparato letterario impiegato nella loro elaborazione formale esprime i caratteri specifici del neorealismo e spiega la sommarietà delle istituzioni da esso generate, la sua incertezza stilistica, l'esitazione tra lingua e dialetto, tra interpretazione storicistica e fedeltà documentaria che caratterizzano la sua poetica.

Il vero problema non è tuttavia, ripeto, quello di giudicare il neorealismo: nella sede letteraria in cui esso pone le proprie opere, se può

sussistere teoricamente la possibilità di qualche correzione parziale, non ci sono dubbi sul valore complessivo e sull'interno significato di un'esperienza chiaramente subalterna. Il vero problema è un altro: si tratta di decidere se i motivi che nel neorealismo fruiscono di una rappresentazione prematura e inorganica mantengono una validità sufficiente per imprimere sollecitazioni vitali alla nostra cultura; se i dati obiettivi della nostra condizione includono gli elementi di un progresso culturale da realizzare come presupposto di una nuova letteratura; se infine la frettolosa assunzione degli avvenimenti del più recente passato nella narrativa memorialistica, e dei caratteri *nature* ricostruiti più per moduli psicologici che per ferme linee storiche in quella regional-veristica ha intuito e tenuto presente l'autentico significato delle attese comuni.

Evidentemente no. Ma se il neorealismo non poteva soddisfare che la prima e più elementare delle curiosità scaturite nel clima complesso e disorientato del dopoguerra: una curiosità di specie, vorrei dire, oltre che linguisticamente anche psicologicamente dialettale, strettamente fenomenica, paga di un'organizzazione rudimentale dei fatti, ciò non vuol dire che le ragioni originarie di questi fatti e di quel clima siano scomparsi nello sgretolamento di una fiacca cultura letteraria. Ed è precisamente il rapporto morale con la situazione quello che l'operazione compromette: in altre parole io non credo che i nuovi orientamenti della narrativa traggano la loro motivazione primaria, quali che siano le motivazioni addotte di fatto, da un'insofferenza di letterati con le carte a posto verso il bilancio deficitario di un'impresa condotta da irregolari della letteratura. Credo piuttosto che essi si inquadrino in un processo più profondo, che riguarda l'intera classe intellettuale italiana e la storia del suo ultimo disinganno, della sua grande e privatissima delusione politica. Il richiamo alla fantasia, cioè il nuovo tentativo di disimpegno del lavoro letterario attraverso l'antico argomento della sua autonomia e libertà, può avere molti significati; ma uno certamente, nella fattispecie, è questo: di fungere da quinta pietosa ad una azione ritenuta sconveniente, e tra l'altro non prevista dal copione. Infatti se la via del possesso critico e razionale della realtà coinvolge le responsabilità

dello scrittore nelle responsabilità dell'intera società degli uomini colti, la mozione degli affetti estetica consente ormai solo di dare un'apparenza di verità al rapporto soggettivo tra lo scrittore e la sua materia. L'affermazione successiva sarà: la letteratura opera e lotta coi mezzi della letteratura. È un'affermazione che si è già sentita altre volte e in altre congiunture. La caduta delle ideologie comporta l'esaurirsi di un certo tipo di ricerca letteraria, possibile solo se radicata in una concezione globale del mondo; la letteratura che non si nutre dei contenuti che la cultura elabora finisce fatalmente per riversarsi nell'avanguardia e nella coltivazione di forme irrelate⁶⁰. Per questa ragione, ogni affermazione tendente a rivendicare i diritti dello scrittore alla solitudine della propria fantasia, del romanzo ad essere romanzo e nient'altro che romanzo, dell'indagine interiore ad essere liberamente condotta, ci appare in questo particolare momento come un segno di pericolosa involuzione.

Angelo Romanò

Gianni Scalia

Una prefazione a Spitzer

Nota e commento al testo a cura di Margherita Martinengo

Scalia legge Citati che legge Spitzer che legge Proust

Il testo costituisce una risposta e un commento allo scritto di Pietro Citati, *Lo stile e la critica*, concepito come introduzione all'antologia di studi di Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna* (Einaudi, 1959) e pubblicato in anteprima su «Paragone»⁶¹.

Quella prefata da Citati è la seconda raccolta di studi spitzeriani che esce in Italia negli anni Cinquanta. Contemporaneamente contribuisce e suggella il processo di sistematizzazione dell'analisi stilistica nel panorama critico italiano, iniziato all'inizio del decennio. All'altezza del 1959, la metodologia di Spitzer si trova al centro di un serrato dibattito, fiorito in particolare attorno all'uscita della prima antologia spitzeriana pubblicata in Italia, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, curata da Alfredo Schiaffini per Laterza nel 1954⁶².

Riassumendo schematicamente, la ricezione della stilistica in Italia vede due schieramenti in conflitto: da un lato, la disciplina guadagna un certo interesse da “due parti apparentemente contrapposte”, e cioè Benedetto Croce e la critica di ascendenza crociana, e linguisti e filologi come Gianfranco Contini e Benvenuto Terracini⁶³; al polo opposto si colloca invece la critica marxista, in particolare quella organica, da cui il nuovo paradigma interpretativo viene considerato un prolungamento dell'estetica crociana, responsabile di favorire una concezione e un'interpretazione del testo letterario completamente disancorate dal contesto storico-sociale. È chiaro che il panorama critico di questi anni si configura come decisamente più complesso di quanto non possa emergere da questa schematizzazione; si tratta di una semplificazione funzionale a isolare i poli più estremi del dibattito a cui comunque, con una certa dose di

approssimazione, le varie posizioni presenti nel campo possono essere ricondotte. In questo scenario, «Officina» – su cui si discute spesso e con un certo fervore di stilistica – si colloca in una posizione intermedia. Per certi versi (si veda l'intervento di Scalia) accoglie posizioni vicine allo scetticismo degli organi politici ufficiali; dall'altro lato, la stilistica spitzeriana costituisce un ingrediente fondamentale della ricetta della rivista, in particolare per il ruolo cardine giocato da Pasolini, che vi si accosta e la filtra attraverso Contini (e Gramsci), ma anche Fortini, ufficialmente redattore nella seconda serie, dimostra una maggiore apertura verso la stilistica e non condivide il rifiuto totale opposto dai critici organici⁶⁴.

Gianni Scalia si inserisce in questo quadro con una postura smaccatamente polemica, a partire dall'incipit: “Larga serie di interrogazioni suscita in noi la lettura dello scritto di Pietro Citati *Lo stile e la critica*”. Va detto, tuttavia, che nel suo intervento Scalia non entra mai nel merito della validità della stilistica vera e propria, per esempio commentando esempi di applicazione del metodo, né si pronuncia a proposito di specifiche ricerche di Spitzer; piuttosto, si concentra sugli elementi che della stilistica vengono messi in evidenza, anche secondo una selezione per certi versi idiosincratICA, da parte di Citati. L'intervento di Scalia è dunque da intendersi pienamente come una risposta all'introduzione di Citati, piuttosto che all'antologia spitzeriana nel suo insieme, che all'altezza dell'uscita del numero officinesco non è ancora stata pubblicata (finisce di essere stampata il 15 aprile 1959).

Nella sua prefazione, Citati individua nella fine del classicismo, e quindi nel superamento di una concezione prescrittiva dello stile, il fondamento di una nuova concezione della parola letteraria, formulata all'insegna del mimetismo e della riproduzione dell'essenza soggettiva e unica dell'individuo. Pur perseguito secondo strade in parte divergenti, il comune interesse per questi “ritratti stilistici” individuali costituisce, secondo Citati, l'anello di congiunzione tra Proust, oggetto del primo e principale saggio di quelli che saranno raccolti nell'antologia, e la moderna

critica stilistica⁶⁵. Il fondamentale punto critico che viene individuato da Scalia nella prefazione consiste nella quota di irrazionalismo che è connaturata a questo tipo di operazione (perdonata a Proust, su cui Scalia non torna nel suo commento, ma recriminata ai critici stilistici), e a cui Citati guardava invece con un certo fascino, più volte ribadito nel corso dell'introduzione⁶⁶.

L'argomentazione di Scalia mira a smontare il discorso di Citati senza attaccarlo frontalmente; non si fonda cioè su un'opposizione esplicita della ricostruzione di Citati, ma piuttosto sulla ripresa anche diretta di elementi presenti nella prefazione che, accumulati e portati all'estremo per metterne in luce gli eccessi e le contraddizioni, sono riletti secondo una luce ironica, con cui si sovverte e problematizza il discorso originale. In questo senso, Scalia accoglie praticamente *in toto* l'argomentazione di Citati, ribaltandola di segno e conducendola indirettamente a una conclusione opposta a quella del testo di partenza: "Ufficiale ed eterodosso, intransigentemente ricco di scepsti mondana, in questa sua ultima opera di prefatore Citati *compie ciò che non si potrebbe, secondo noi, compiere con altrettanto piacere*: sconvolgere alle radici la 'scienza' stilistica e riversarla nelle fonti del gusto coevo: quelle in cui abitano le 'doti irrazionali ed oscure dell'intuizione e del mimetismo'. [...] Lo scetticismo gli impedisce la critica ideologica, ma non gli ostacola la vista acuta *sulle radici ideologiche* della critica stilistica"⁶⁷.

La citazione è emblematica dell'intervento innanzitutto perché esplicita il meccanismo retorico di rovesciamento parodico su cui è costruito; in secondo luogo, perché isola le ragioni dello scetticismo e della critica di Scalia. Sono le "radici ideologiche" della critica stilistica messe in evidenza da Citati, ossia l'influenza della psicanalisi freudiana e il parallelismo con l'estetica crociana (almeno per l'interpretazione che ne dà Citati⁶⁸), a essere attaccate, e a determinare l'inconciliabilità con una critica di stampo sociologico e la conseguente presa di distanza da parte dell'autore officinesco. La natura della critica di Scalia è dunque essenzialmente ideologica; non a caso, la sezione della rivista in cui è

accolta si intitola “Il nuovo impegno”. Anche se nel testo manca una difesa esplicita di un paradigma interpretativo alternativo alla stilistica, è evidente che l’autore sta ragionando in termini materialisti, idealmente condivisi dai lettori di «Officina»: da qui la possibilità di mantenere implicita la *pars construens* dell’argomentazione e l’impostazione retorica del discorso, fondato su strategie oblique come il sarcasmo e l’ironia, che presuppongono, per essere comprese, la complicità di chi sta leggendo.

Gianni Scalia
Una prefazione a Spitzer

Larga serie di interrogazioni suscita in noi la lettura dello scritto di Pietro Citati «Lo stile e la critica» in «Paragone» n. 104, di questo autunno]. La critica stilistica è forse arrivata al limite delle sue possibilità, dove ordine e avventura si confondono, si scambiano le parti? Esclusi per anni dalla circolazione europea della *Stilkritik*, avidi di questa esperienza critica, ci troviamo oggi nelle condizioni di ritornare a sillabare i primi principi di metodo nelle poche tavole della fede in cui eravamo cresciuti, sia pure con tutte le inquietudini dell’irrequieto noviziato? Tornare a Croce sentendo nel vecchio maestro, più che una concezione estetica, il fascino di un’intuizione romantica, valida a spiegarci «tutto un secolo di poesia da Goethe in poi»? Ma i ritorni sono pregiudicati da tutti i gusti, le inclinazioni, i vizi anche di cui ci siamo nutriti nel percorso (irrazionalismo, misticismo, estetismo, diciamo sinotticamente decadentismo); e neppure di ritorno si tratta ma di una relativistica coscienza che, essendo la critica un’operazione magica, mimetica, metaforica, Croce stesso diventa carico di sgomenti e sublimità⁶⁹. Dobbiamo dunque fargli recitare la parte conclusiva di un capitolo dedicato alla stilistica⁷⁰. Il Croce ossessivamente metodico, puritano della critica, dell’igiene separatista delle attività, del *cuius regio eius religio*, diventa l’incredulo della critica, il fedele della Poesia, il psicologo moralista

deguisè, abnegato (rinunciando ad ogni «spirito di sistema») alla Realtà come «serie assoluta di valori»?

Forse non è questa la conclusione ultima del discorso di Pietro Citati; il senso anagogico di tutto il discorso (una prefazione – per quanto sia da considerarsi *in nuce* – di una raccolta *à paraître* di saggi di Spitzer⁷¹) porta bene a questo. Alla rivincita dell'irrazionalismo fondamentale, di cui è parte anche «il più grande critico italiano del nostro secolo». *Ad majorem gloriam*. La critica stilistica, dopo un'intensa vita universitaria e militante, nelle cattedre e sulle pagine delle riviste, si è esasperata, è deflagrata? Dopo il «positivismo» dei dati, dell'esercizio testuale e delle edizioni critiche (un avallo, sembra, definitivo per entrare in accademia e in società), è ritornata forse alla sua fonte: l'ufficio religioso, la devozione allo spirituale e all'irrazionale?

Le affermazioni più interessanti, l'accertamento genealogico più imbarazzante⁷², per noi che non lo credevamo, è quello della fonte psicologista, psicoanalitica della Stilistica di specie spitzeriana (e cioè di tutta o quasi la stilistica, eccettuata quella di impronta sociologico-storicistica di Auerbach⁷³). Dunque dietro gli alibi perfetti dei professanti stilistici e filologici, e dei novizi agguerriti nella acribia *dell'explication des textes*, si nasconderebbero i moti della psicologia turbata ed errante; e dietro le sagome esatte degli stemmi e degli archetipi, e degli alberi genealogici, nell'opera, si nasconderebbero gli choc, i tic, i *klik* di una lingua come «scarto» dalla norma, «stato psichico», «conseguenza biologica della persona»: insomma una sintomatica subliminare. Una stilistica dell'inconscio, del pre-riflessivo, e come si dice in un certo gergo filosofico, del *Lebenswelt*. E i nostri stilistici sono persuasori non occulti di una rivelazione di verità compiuta con le fruizioni altissime della filologia. La stregoneria⁷⁴ è tra noi. E con stregoni professionisti.

Pietro Citati ha il merito⁷⁵ di avere intrapreso la profanazione e insieme la riconsacrazione. Ora dovremo sapere che le operazioni stilistiche sono operazioni umane, compromesse e turbate, ed espressioni coscienti dei nostri traumi, dei nostri complessi, dei nostri *lapses*; esigono anche un

trattamento terapeutico. E che la critica è una suprema metodologia comportamentistica che chiarisce i nostri stimoli e le loro risposte: a prezzo dell'accettazione di una nostra irrazionalità fondamentale, di una mescolanza delle nostre carte, e delle nozioni critiche più accreditate e convenute nella diplomazia segreta e pubblica della società colta.

E dovremmo sapere che la critica è nutrimento di cose diverse, raffinata digestione di ogni cibo. E anche qui la disponibilità, il mimetismo e l'eclettismo del critico: risultati, forse, della nuova «filosofia della produzione e della distribuzione» (come si esprime 'Civiltà delle macchine') in cui il cliente è sovrano? Ogni libro caduto sul tavolo o passato dalla redazione appartiene a una costellazione di possibili reali, all'enorme tastiera dei «beni di consumo».

Ufficiale ed eterodosso, intransigentemente ricco di scepsti mondana, in questa sua ultima opera di prefatore Citati compie ciò che non si potrebbe, secondo noi, compiere con altrettanto piacere: sconvolgere alle radici la «scienza» stilistica e riversarla nelle fonti del gusto coevo: quelle in cui abitano le «doti irrazionali ed oscure dell'intuizione e del mimetismo». Per lui, il cacodèmone dell'inconscio è portato direttamente nella sfera del conscio, del visibile, e del legittimo. L'anomalia si fa normalità «estetica». Lo scetticismo gli impedisce la critica ideologica, ma non gli ostacola la vista acuta sulle radici ideologiche della critica stilistica. La cui paternità è a portata di mano, a cominciare dai *pastiches* e *melanges* di Marcel Proust, inteso come «il più grande critico del nostro secolo», fino a Spitzer. Da allora la critica è stilistica: la più alta rivelazione e terapia dell'inconscio che è nell'uomo; per metodi e fini. Il metodo è l'individuazione della sintomatologia, i fini l'esorcizzazione dell'inconscio. Un inconscio «aristocratico»: fatto di cultura, espressività, stile: che non si spiega, socialmente, con l'alienazione di classe, né, tecnicamente, con la fisiologia e psicologia inconscia o preconsocia, ma con l'esercizio artistico e l'intelligenza del critico stilistico. Il nostro «interiore paese sconosciuto» è un paesaggio stilistico. Spitzer raggiunge Freud. Spitzer che è un grande critico, e cioè un grande «dilettante» e «mistificatore». «Senza una punta,

almeno, di demonismo o di stregoneria, ai giorni nostri, grandi critici non se ne trovano», compresi il benedetto Croce, sbagliato per un'acqua tranquilla e invece anche lui tutto *remuant* di passione per le sublimazioni spirituali dell'inconscio⁷⁶. E cos'è il *klik* se non uno scatto «magico», quando alla fine della circolare indagine il critico trova la via per l'illuminazione? La critica è «una prestabilita e professionale caccia al mistero»; Spitzer è un cacciatore esperto di molti continenti, e conoscitore ineguagliabile di quel continente europeo-classico-romanzo in cui tutto è «topica» (come insegna il Curtius di *Europäische Literatur* ecc., riferito da Citati), e cioè duemila anni di junghiano inconscio collettivo. Anche Spitzer è nella compagnia degli irrazionalisti (come i nervosi, sale della terra), di coloro che credono che l'intuizione soppianta, alla fine, sia pur dopo il lungo, esperimentissimo, carico *Zirkel im Verstehen*, il giudizio, il «discorso». Tutto è al servizio della caccia; la critica è un meccanismo esegetico, didascalico per penetrare, far coincidere, identificarsi con la Poesia; ne è il diretto ufficio liturgico. Ricco di una «scienza della letteratura» (di una *ciencia de la literatura*, ciò che per l'altro stilistico, Damaso Alonso, non ricordato da Citati, è una teologia negativa, ascesa *all'obra absoluta*), e di tutto l'equipaggiamento filologico, linguistico, storico-rettorico, lo stilistico si identifica col testo, miracolosamente (vedi la nota 74).

È evidente che il *klik* ripaga, supererogatoriamente, dello status viae. Ma se la critica fosse invece discorso, scoperta di chiarezza, luce, incontraddittorietà razionale, sforzo di spiegare e non di stupirsi o di immedesimarsi? Se non fosse quella «teodicea in nuce» di cui parla Spitzer, o la «gaia scienza» dei tanti saggisti signorili e metafisici, dotati di *wit* e di allusioni cifrate; ma una scienza laica, essoterica, storicistica⁷⁷? Il mimetismo confonde intelligenza e reviviscenza, chiarificazione storica e fedeltà amalgamatrice, in un unico limo prezioso. È giusto che un critico e uno storico diventi un prestidigitatore, la conoscenza si faccia fiuto, e il fiuto una sveglia, assottigliata e addottrinata, sensibilità? La virtù prima dell'atto storiografico ci sembra la conoscenza (e il riconoscimento) critico del passato, della realtà oggettiva e una sua fededegna restituzione.

«Fare appello alle doti irrazionali dell'intuizione e del mimetismo»: ecco ciò che raccomanderebbe lo Stilistico. Ma lo Storico replica: Questo solo può fruttarci un referto psicologico, un psicogramma, un materiale probatorio di *écarts* emotivi e di *ersatz* stilistici? Lo Stilistico sorride, sa bene che la stilistica non è così ingenua. È irrazionale e cosciente di esserlo; è mistica e cosciente del mito; sa che la poesia è gratuita ma insieme motivata, e che ogni atto umano affonda nell'inconscio, si registra nel comportamento e si trasfigura nel *sermo*: costituisce nel relativo il suo assoluto, il suo impero stilistico⁷⁸.

Come tutti i misteri, per noi, razionalisti e storicisti insaziabili, esso diventa religione, idolatria, confusione di raptus e di biologia, di estasi verso il basso e di estasi verso l'alto, di estetica *von oben* e di estetica *von unten*. Ma siamo noi che non avremmo capito l'«essenza» della Poesia, il suo «valore assoluto e categoriale»; e l'essenza della critica *inépuisable*, mimèsi e creatività, essa stessa «inventività ed espressività linguistica». Non avremmo capito che il binomio stile e critica è un'endiadi, una retorica dizione per dire: armonia prestabilita, risoluzione del significato nel significante, della critica nello stile, esercizio dello stile e nello stile, oggetto e soggetto dell'operazione.

Ontologia stilistica prima di ogni critica dello stile: ecco l'ultima delle affermazioni consequenziali che noi, che ci credevamo loici, non avevamo capito⁷⁹. Né riusciamo a riposare in quest'ordine stabilito. Abituati a certi riflessi sociologici e da marxisants⁸⁰ non ci riesce neppure di dimostrare il «conservatorismo» immanente nella stilistica. Ma Citati spiega: «per istinto e per professione il critico stilistico è un conservatore: deve accettare e saper coincidere. I peccati di ordine gli giovano infinitamente di più che i sacrifici sull'altare della rivoluzione»⁸¹. E ci costringe, in un «tavolo riservato», a discutere di uomini e *tòpoi*.

Gianni Scalia

Francesco Leonetti

La struttura di una rivista (letteraria)

Nota e commento al testo a cura di Filippo Pennacchio

Come molti altri testi di Leonetti, anche al di fuori di «Officina», *La struttura di una rivista (letteraria)* non è affatto semplice, sia per la densità concettuale che per la prosa tortuosa e a tratti proprio ostica. Probabilmente, oggi che meno di un tempo si è abituati a confrontarsi con testi del genere, può risultare anche più difficile. Senza contare che lo sfondo in cui si inserisce, cioè il contesto polemico nel quale «Officina» nacque e circolò, appare ormai lontanissimo.

Detto questo, per la storia della rivista rappresenta un testo fondamentale. Collocato nella sezione “Il nuovo impegno” sul primo numero della nuova serie, ha lo scopo, da un lato, di tracciare un bilancio, di spiegare perché «Officina» è nata e quali sono le idee che l’hanno mossa; dall’altro, vuole invece mettere in chiaro, quasi quattro anni dopo, le ragioni dietro al nuovo assetto col quale si ripresenta. È un testo che ha insomma funzione di editoriale, di scritto programmatico, malgrado la sua collocazione volutamente defilata. Fra le sue righe, però, è probabile che si annidi un messaggio più profondo, relativo a ciò che significa (o almeno, significava) lavorare a una rivista letteraria.

Quanto al bilancio, «Officina» – suggerisce Leonetti – sarebbe nata in contrapposizione a un’idea di rivista chiusa su stessa, ancorata a valori letterari tradizionali e restia a mettere in dialogo le forme poetiche e narrative con le tensioni storiche che attraversano il presente. La guerra, peraltro, non avrebbe portato un cambiamento sostanziale, nel senso che i vizi delle riviste del “dopo” sarebbero gli stessi di quelle attive prima di tale soglia. Ancora negli anni Cinquanta potevano infatti nascere riviste che si inserivano nel solco delle poetiche ermetiche (come «La Chimera», oggetto di una scheda polemica firmata da Scalia nella prima serie della rivista); ma

in fondo anche il neorealismo, secondo Leonetti, avrebbe finito per obbedire a “un programma di tipo novecentista”.

Contro tutto questo, all’insegna di una “rinnovata fiducia” nella letteratura come strumento conoscitivo, si sarebbe invece mossa «Officina» – e continuerebbe a muoversi con la nuova serie. L’obiettivo principale, da realizzarsi nella prima sezione, “Il nuovo impegno”, è infatti quello di assumere un atteggiamento “militante” rispetto ai fatti letterari e culturali. Nelle battute finali Leonetti parla della “*scelta di un ethos*”, cioè, si potrebbe dire, di una postura critica a partire dalla quale valutare i fatti letterari e culturali.

Insieme, però, si rende necessaria “una viva coscienza metodologica”: bisogna cioè riflettere sugli strumenti con i quali si ragiona su quei fatti – e questo sarebbe lo scopo dei testi inseriti nella seconda sezione, “Discorso critico”. Ma è necessario anche – terza sezione, “Testi e note” – guardarsi intorno, per valutare quali autori e testi portano avanti un discorso che consuona con gli obiettivi della rivista, e quali invece se ne allontanano. Nel far questo, suggerisce Leonetti, andrebbe evitata ogni sterile polemica, come poteva avvenire nelle riviste dell’anteguerra e come in parte continua ad avvenire – l’esempio portato a riprova è quello della fiorentina «Quartiere», le cui intenzioni sarebbero solo superficialmente vicine a quelle di «Officina».

Come risulta da varie lettere e verbali di redazione (di cui in parte si dà conto nelle note di commento al testo), la definizione di questa struttura fu oggetto di viva discussione; e sempre fra lettere e verbali si trovano appunti relativi a questioni che avrebbero potuto essere affrontate all’interno delle varie sezioni, ma che evidentemente, con la fine precoce della rivista, resteranno solo allo stadio di ipotesi.

Soprattutto, si legge che dopo una prima ipotesi, avanzata da Pasolini, di collocare il testo di Leonetti in apertura di numero (e di serie, dunque) viene preferita l’idea di farlo retrocedere (comparirà in quarta posizione, dopo gli interventi di Fortini, Romanò e Scalia). Il perché non viene detto, ma è probabile che dietro questa scelta ci fosse una precisa intenzione

progettuale, cioè quella di non presentarsi in modo troppo esplicito, esponendo da subito un programma. In un periodo in cui era ancora normale che le riviste si aprissero sbandierando le proprie intenzioni e dichiarando “da che parte stavano”, «Officina» sceglie un’altra strada. Il lettore, o la lettrice, doveva cogliere il programma della rivista, ovvero le sue ambizioni militanti, attraversandone i testi e prima ancora osservandone la struttura, del resto già apertamente esibita dalla copertina iper-essenziale e di per sé “programmatica”.

Dicevo però all’inizio che c’è dell’altro, ovvero che il testo di Leonetti ha probabilmente un valore più ampio di quello legato al puro bilancio e alla messa nero su bianco di un programma di lavoro. Questo valore si lega a un termine utilizzato una sola volta nel testo, quando si parla degli inizi della rivista, ma che di fatto circola sotto molti ragionamenti: “La nostra intenzione [...] era senz’altro *un fare*” (il corsivo è mio). “Fare” è una parola chiave per Leonetti, il più letteralmente indaffarato dei redattori officineschi («Che fare» si chiamerà non per caso la rivista che dirigerà a Milano a partire dal 1967). Ma a ben vedere è una parola fondamentale per tutta l’“attività periodica”, per l’impresa di chi mette in piedi una rivista – che è appunto sempre un fare, un progetto che al di là delle idee che lo muovono deve sempre tradursi in azioni concrete, in numeri da assemblare, riunioni da gestire, verbali da redigere, contatti da tenere vivi. E forse è proprio in questa dimensione molto pragmatica, nella concretezza del *mettere insieme* una rivista, che si annida la sua intrinseca politicità.

Francesco Leonetti

La struttura di una rivista (letteraria)

Nelle riviste di dopoguerra, era consueto il progetto: «cultura e politica»; con una contrapposizione al periodo anteriore, condivisa dalla tendenza verso l’opposizione e dalla critica interna, o di corrente, non ancora essendo chiare queste scelte, col centrismo al governo del paese.

Quando si addivenne a dire «cultura e poesia» fu per comodo, nessun dilemma attualmente vero o nessun legame complesso ed organico si pensava fra questi termini. Mentre perdurava infatti, abbastanza ben fondata, la sicurezza ortodossa del Novecento, sotto le bandiere del neo-realismo, reso anch'esso un programma di tipo novecentista, navigavano prodotti di espansa liricità, nella poesia, e un costruito periodo della narrativa, più continuo rispetto alla tradizione, ma che non vorrà un bilancio, vorrà piuttosto attenzione a quanto resta utile od inutile in taluni, sviluppo oppure ricaduta nello spiritualismo vago che è al fondo del Novecento. ('Il Politecnico', che occorre nettamente distinguere, è stato un ideale di diffusione dei lumi, e nello stesso tempo di partecipazione collettiva, democratica, a una trasformazione di cui non erano ancora presenti i problemi).

Noi terremo sospese, a rendere ammissibile il nostro quadro, le cause profonde della «crisi delle discipline umanistiche»: restando nell'ambito di una di queste, che naturalmente si serve, a tratti, di una revisione dei suoi principi. Ma, da parte delle nuove generazioni inclini a un rigore tutto studioso, la incertezza in una anticipazione della letteratura per se stessa (o meglio, nella letteratura), nella sua virtù di verifica, è stata completa. Il nostro scopo, nel fondare nel 1955 Officina, era avviarsi a una rinnovata fiducia: senza ignorare il processo antidealistico e antimetafisico in corso, né già liquidando le «istanze della sinistra» come meramente politiche, invece che politicizzate dalla faciloneria dei comitati culturali di partito, intenti sempre allo stesso discorso propagandistico. E, in pochissime parole, la nuova poesia, la nuova narrativa, non ci interessavano che relativamente: ma per una passione intera, e non estetica, per esse. La coscienza matura della necessità di riflettere sui problemi storici e morali fu l'origine di Officina in cui convenimmo: che a taluni, ragionando con vecchi schemi mentali, pare confusa, o puramente polemica, infine non utile.

La nostra intenzione, dunque, non era più quella che si ha da convertire e riscattare nella poesia; era senz'altro un fare. E si dichiarava nelle sezioni della rivista, non date per ordine esterno, ma per ordine

proprio, in una scrupolosa misura di semplice indicazione: da «La nostra storia» a «La cultura italiana», in cui batteva ancora l'accento «italianista»: a rompere l'immediato sentimento ontologico dell'intimità postsimbolista, e procedere a una concezione della letteratura più consapevole dei rapporti con la realtà e le sue strutture. Va infine osservato che i testi, l'opera letteraria o i documenti di una ricerca, stavano in mezzo come sottoposti a una pressione di quella doppia indagine che si voleva svolgere, nutriti altresì del proposito di produrre «allegati»; sicché nella poesia si andasse verso una connessione degli elementi della sensibilità e di quelli del giudizio.

Non si vorrà accipire come autobiografico (o peggio) il discorso che qui si fa; vuol essere generalizzante, ma nell'unico modo possibile, esclusa la cronaca e, si capisce, la storiografia; illustrando come i problemi, che tutti coloro che ci seguono hanno condivisi in quegli anni, avevano un particolare costruito in quanto un certo gruppo di scrittori (a noi meglio noto) si sforzava di chiarire, con un riscontro e una correzione reciproca.

Conseguenze immediate: l'impressione altrui delle nostre periodizzazioni, e prime definizioni (il decadentismo, il Novecento, il neo-sperimentalismo, l'antipetrarchismo) si bipartiva in maniera semplicistica secondo la ragion politica: da una parte, leggendo una velleità nell'assumere «spoliticizzate» le norme categoriche della cultura della sinistra ufficiale; dall'altra, riguardando come curiosa la «letterarietà» in cui muovendoci non avremmo potuto mordere le cose. Ovviamente da parte nostra non si voleva solo stimolare la cultura di sinistra risuonando nella sua cassa; né, nel tentativo di avviare un orientamento culturale-letterario formativo, non riducibile in termini di programma letterario-formale di avanguardia (proprio dell'estrema evoluzione delle forme romantiche), s'intendeva negare i motivi più schietti o tanto meno le opere del Novecento: ma restituirle in una storia, aldilà dell'intimismo inteso come assoluto.

Nella ricomparsa presente della nostra rivista⁸²⁸³, accennando appena per mostrare i risultati del lavoro attraverso gli ulteriori problemi, è

accaduto che:

a) chiarito a nostro avviso l'errore interno dell'*engagement* di dopoguerra, esso si propone ora come azione intellettuale, avendo per oggetto i fenomeni culturali, e non quelli politici; e vale come sede corretta di una polemica, di un'organica contestazione culturale, senza teorizzare immediatamente un comportamento. Inoltre vale come pieno motivo di un'impresa militante, che è priva di senso se si accentra ancora nella proposta dell'opera letteraria per sé stante, e nel prolungamento critico o parafrastico relativo, insomma secondo un privilegio dell'intuizione;

b) lo studio storiografico è da compiersi con una recinzione precisa del tema; subito si rende però necessaria una viva coscienza metodologica da esperire in un distribuito esame in più saggi dei principi che valgono nell'attività critica, con quanta serietà teoretica sarà possibile; si vuole misurare in questo terreno come l'oggettività di un lavoro possa o debba sostentarsi di una concezione più generale;

c) il momento etico-politico e quello propriamente critico riunendosi, in una ideale figura, al momento dell'opera in cui ci si riassume in atto più disarmato, occorre entro questa terza sezione, mentre è costituita chiaramente un'*équipe* («super-minoritaria» ma più larga che quella strettamente redazionale), attendere con cura a valutare ogni altrui progresso interessante; e a far pulizia quando i fatti artistici la implorino⁸⁴.

Frattanto, accade per esempio che un gruppo di giovani [cfr. il 'Quartiere' che esce in Firenze] si sono impossessati, con ingegnosa innocenza, dei nostri concetti storiografici e ideologici; ma non si danno a un lavoro, invece si accontentano di stimolarci risuonando nella cassa di Officina; e per essere più concreti di noi, impiegano immediato giudizio recensendo senz'altro le opere (e sostentandosi di rei pettegolezzi)⁸⁵⁸⁶. Ora noi avremmo in casa nostra un certo spazio e tempo, per ogni desiderato contrasto delle ragioni; ma con che cosa contrasteremo? colle recensioni al libro di Pasolini, che, beninteso, merita tutta la campagna che vi si conduce? Credevamo di star dicendo qualcosa, e ci troviamo ad essere delle

artistiche personalità, più o meno rispettabili, invidiabili o preoccupanti... ma è armatissima in noi la pazienza e la buona volontà nel riferirsi alla storico-culturale paternità possibile, fortunata o disillusa: da cui nascono poetiche figliolanze.

È del resto dalla diffusa impressione che si riproponga il modulo della rivista letteraria di anteguerra, tornando al '38, secondo noi improponibile, che ha occasione questo breve scritto o riepilogo.

Intenderemo certo la cultura non come un ente (provvidenziale, o, per orrore, inimico nella mia casa), ma come un processo per cui, nell'ordine della poesia, i contenuti anche irrazionali e al limite dell'ineffabile si misurano con la ragione e con la conoscenza, a diventare espressione; avremo benefico il dubbio che avanzare una superiorità o priorità della letteratura equivale, forse, ad avanzarla su di essa, e inibire la sua piena funzione. Ci saremo resi ben consapevoli che con l'atteggiamento dell'*engagement*, appunto perché attivistico, alla letteratura non si attribuiva il mordente, anche attuale e civile, che le è proprio.

In che cosa consiste ora «il nuovo impegno»⁸⁷ non lo sappiamo già; a mio avviso si può supporre, semplicemente, che risponda al proposito di una letteratura di opposizione, e che sia *la scelta di un ethos* (invece che la diretta scelta di una politica); nella convinzione che la letteratura è liberamente in rapporto con l'*ethos*: con cui è, per altro verso, in ugual rapporto problematico la politica. Ci sono i «tradimenti dei laici» dell'una e dell'altra; e qui dovrebbe valere il nostro concetto di cultura come coscienza dei nessi con l'*ethos*.

Se questi enunciati sono plausibili, rispetto ai problemi che vi si muovono, e che importa aver presenti, per l'organizzazione di una rivista. Sarebbe onesto che non la ignoranza di essi, ma qualche considerazione relativa, anche contrastante, desse le radici a chi s'affatica, con simile strumento, nel nostro corso di interessi, di volontà, di delusioni, di opere.

Francesco Leonetti

Roberto Roversi

Lo scrittore in questa società

Nota e commento al testo a cura di Fabio Moliterni

La nuova serie di «Officina» edita da Bompiani si inaugura con il primo fascicolo che reca la data marzo-aprile 1959. Sorvoliamo qui sul dibattito e sulle (controverse) ragioni che presiedono alla riorganizzazione strutturale dell'organigramma e delle sezioni della rivista, un dibattito a tratti anche aspro che circola nelle riunioni redazionali e viene registrato solo in parte dai verbali e dai *Documenti inediti 1955-1959* presenti in Appendice dell'ormai storico volume di Gian Carlo Ferretti («Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, in particolare alle pp. 442-459). Si può sostenere che gli interventi ospitati nel primo numero della nuova serie, a cominciare da quelli raccolti in *Il nuovo impegno*, che sostituisce la sezione introduttiva intitolata precedentemente *La nostra storia*, rappresentano una sorta di cartina di tornasole per decifrare il cambio di rotta intrapreso tra dissidi interni, conflittualità latenti e difficoltà organizzative. Ai saggi di Leonetti (*La struttura di una rivista [letteraria]*), Romanò (*Al di qua e al di là del neorealismo*) e Roversi (*Lo scrittore in questa società*), già presenti tra i fondatori e tra gli animatori principali della rivista, si affiancano quelli firmati da Fortini (*Contro un'idea di lirica moderna*) e di Gianni Scalia (*Una prefazione a Spitzer*), nomi che appaiono maggiormente coinvolti nell'ideazione e negli intenti programmatici della nuova serie. È un fatto che sarà proprio Pasolini, il quale invece appare più defilato in questa fase, ad esprimere riserve e dubbi sul formato, i titoli, i contenuti del primo numero, senza risparmiare l'intervento di Roversi. Lo testimonia una sua lettera, indirizzata "Ai redattori di Officina – Bologna" e datata Roma, 13 dicembre 1958, nella quale leggiamo:

Carissimi,

ricevo un po' impressionato le due nuove prove di copertina: è cambiato il formato? Io sarei contrario, assolutamente: le nostre paginette erano meravigliosamente leggibili. Non mi piacciono nemmeno certe stravaganze a metà, certe righe fuori centro: o è tutto s-centrato o niente: non ci aggiungerei, a posteriori, un pizzico di bizzarria... Io farei tutto dritto, incolonnato, centrico. Altre noterelle ho segnato in rosso sulla copertina il cui colore mi piace di più (cuoio) e, tutto sommato, anche i caratteri. Ho messo un punto interrogativo sui titoli che mi sembrano brutti o poco soddisfacenti [sic], ho corretto quelli imprecisi. ([...]). Tenete comunque presente che preferisco sempre la copertina nera di Bompiani, di gran lunga. E penso sempre di riservare il cuoio alla terza serie. A proposito di titoli mal riusciti e di una certa bizzarria superaddita: [...] in quello di Roversi dovrebbe comparire la parola «neo-capitalismo» o «alienazione»: bisogna invitare subito il lettore, no? E non mettergli davanti delle cortine che possono apparire di superata eleganza (P. P. Pasolini, *Le lettere*, Con una cronologia della vita e delle opere, Nuova edizione a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini, Garzanti, Milano 2021, pp. 1142-1143).

Lo scritto di Roversi, dunque, mai più ripubblicato se non nel volume di Ferretti del 1975, testimonia di questo lavoro di ripensamenti, perplessità e verifiche interne e partecipa di quella maggiore e “attiva polemica diretta” (Leonetti, Roversi, *Proposta di avvio*, in Ferretti, cit., p. 442), di quella militanza extra-letteraria che avrebbe dovuto caratterizzare più scopertamente la nuova serie di «Officina».

Come rileva opportunamente lo stesso Ferretti, *Lo scrittore in questa società* andrebbe collegato a una scheda che Roversi aveva dedicato al «Mulino», la Rivista di cultura e politica attiva ancora oggi, pubblicata nel n. 3 di «Officina» (settembre 1955, pp. 111-113). Il riferimento alla nuova “ideologia ufficiale, moderna, irritante, sinuosa, dinamica”, di cui parla nell’articolo del 1959, un’ideologia che viene riportata da Roversi al “nuovo momento pseudo-liberale, neopositivista” del capitalismo, “che tiene conto di molte possibili suggestioni e [...] vantaggiosi connubi; a convalidare ancora una volta la tesi che questo tipo di ‘capitalismo condizionato’ è capace di assumere a certe scadenze un ruolo progressivo”, riprende i discorsi sul “centrismo illuminato” (un “centrismo oscillante, tutto cauteloso e puntuto [...] che va difilato al qualunquismo”), sul “neo-illuminismo” o “neostoricismo di tono liberaleggiante” che è l’ideologia

sottesa all'operazione intrapresa dai giovani del «Mulino» (con i toni che stigmatizzavano il disinteresse della rivista per la ricerca letteraria, che per Roversi “[è] autentica e sempre rivoluzionaria”): “forse che le tecniche in genere sono aride sopraffattrici (tendendo al neopositivismo dei 'fatti e non parole') e nel gruppo del «Mulino» in particolare i tecnici sono sopraffattori di qualsiasi comprensione per la genuinità?”.

Si tratta insomma di un testo di natura programmatica (per quanto attiene alle tensioni più ideologicamente orientate che avrebbero dovuto connotare la nuova serie di «Officina»), ma che risulta interlocutorio e in parte vago o incerto se confrontato con il successivo e più pregnante intervento di Roversi pubblicato sull'ultimo numero della rivista, *Il linguaggio della destra*. Qui, del resto, i riferimenti diretti e indiretti a Bassani e Vittorini, l'epigrafe tratta da Baudelaire, insieme agli accenni al Lukács *autre* di Fortini (*Die Zerstörung der Vernunft*), al Giulio Preti di *Praxis ed empirismo*, al Marx di *Marxisants* (poi ripreso, come è noto, dal saggio omonimo di Pasolini ospitato sul numero 2, maggio-giugno 1959), fanno registrare lo smarrimento e la crisi d'identità (ma non la rassegnazione) dell'intellettuale di sinistra di fronte alle forme di organizzazione culturale, politica e ideologica della nuova fase del capitalismo in Italia. Ma in fondo, i richiami di Roversi alla sfera autonoma nella quale vive la politicità intrinseca della cultura, e soprattutto i discorsi presenti in questo articolo sull'“operare, il dubbio e i sensi di fredda solitudine che alle volte sopraggiungono con la fiduciosa constatazione che i *marxisants* (nel senso in cui Marx dice: *je ne suis pas marxiste*), cercano, tentano un nuovo *regnum hominis*”, sono riconducibili a un impegno tendenzialmente e integralmente umanistico che da sempre alimenta il suo marxismo *sui generis*, come si evince da questa dichiarazione rilasciata a Ferretti nel 1976, in occasione dell'uscita del romanzo *I diecimila cavalli*:

Discutendo parlando scrivendo adesso abbiamo bisogno, direi un bisogno urgente, di recuperare al nostro discorso una serie di temi, di elementi antropologici che erano stati accantonati frettolosamente e con un certo snobismo squallido come deteriori, reazionari, invecchiati; insomma come inutili e perfino pericolosi. Il discorso sull'amore, sul sesso,

sulla paura della morte, inesistenti nel realismo spiritato di tanti anni, vanno recuperati uno per uno, collocandoli in una diversa disposizione che ci consenta di sentirli, direi: di risentirli, subito come nostri e come parte di una vita ritrovata (Roberto Roversi, *Conversazione introduttiva* con Giancarlo Ferretti, *I diecimila cavalli*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. IX-XXI).

Roberto Roversi Lo scrittore in questa società

«Le cieux sont devenus d'airain»

L'intervento di Giorgio Bassani⁸⁸, letto a un recente congresso di scrittori, e pubblicato anche su «Il Punto» del 1° novembre 1958, pur nella sua forma conservativa, muove a considerazioni, semplici ma sostanziali, su cui vorrei soffermarmi⁸⁹.

Non può essere contestato, mi sembra, che la struttura della società capitalista, come si è articolata da noi in questo ultimo decennio, avvolgendosi in contraddizioni spietate e maligne, ma sempre fissa ai propositi ultimi che non vuole né può dimenticare, consenta, con il gesto paternalistico o il gentile ricatto, uno sfruttamento che solo all'apparenza sembra liberistico; nella sostanza è invece razionalmente coattivo «dell'ingegno e della penna degli esponenti di quella classe a cui ci onoriamo di appartenere».

Si raccolgono ogni tanto dei lamenti: «Dalla parte del padrone è difficile *qualche volta* stare», ed è la voce di coloro che si illudono di potere evadere, un giorno o un altro, dalla terra in cui cantano le sirene (dopo averne patito i vantaggi); mentre questa collocazione topografica, la scelta fra le due rive, non è stagionale né può essere elusa con un guizzo; non è un compromesso momentaneo da cui potersi liberare ma una donazione di sé al dio; in cambio di un caduco aumento di potere pubblico o sul pubblico è una condanna a una continua, sotterranea sterilizzazione, un'autentica *Zerstörung der Vernunft*, distruzione della ragione⁹⁰.

Tanto più occorre mettere in guardia, e stare in guardia, sulla pericolosità di «armistizi o concordati all'apparenza non disastrosi», perché il capitalismo ha provveduto a coartare, con il controllo effettuato attraverso gli uffici-studi dei suoi organismi – banche, industrie, case editrici, case di cura, anticamere politiche – una ideologia ufficiale, moderna, irritante, sinuosa, dinamica; che tiene conto di molte possibili suggestioni e attraverso documentatissimi *tests* sembra sul punto di offrire soluzioni verosimili e prestigiose, *tout court*; nonché vantaggiosi connubi; a convalidare ancora una volta la tesi che questo tipo di «capitalismo condizionato» è capace di assumere a certe scadenze un ruolo progressivo; come è accaduto ieri, occorre darne atto, che ha tempestivamente utilizzato l'insegnamento degli ultimi dieci inverni⁹¹, sostituendo alla strategia della guerra fredda il nuovo momento pseudo-liberale, neopositivista.

A tanta saldezza amministrativa, scaltra rapidità di aggiornamento, dall'altra parte si oppone uno spettacolo di contrasti e di scismi, un misero spettacolo; anche se potremo obiettare, *pour cause*, che questo aspetto di cantiere in disarmo⁹² è dovuto a una drammatica verifica. Purtroppo l'attuale debolezza, giunta al limite dello sfinimento, dipende da errori pertinaci (tragicamente additati), dal progressivo sfaldamento di *équipes* che apparivano inscindibili, dai contrasti minuti e soffocanti che non trovavano sfogo, dal bizantinismo delle formule e dei compromessi, dall'exasperato filologismo e dall'edonismo dei dibattiti che spesso assumevano la parvenza di conclavi, con tutti gli inevitabili machiavelli, invece che discussioni di uomini vivi; dal tardivo accorgersi che ormai si era reso possibile, io direi inevitabile, un periodo di faticosa coesistenza.

Ma insomma: «oggi non c'è una persona onesta che non senta come propria degradazione lo stato di cose italiano»; mentre vale, drammaticamente vera, questa frase di un amico, dalla società in cui viviamo le nostre azioni e i propositi sono ormai tollerati con indulgenza, i faticosi incontri come logomachie accademiche o retrive; mentre si cerca di distrarre ogni proposito nella *routine* quotidiana, dove non esiste contraddizione, dove tutto si coagula in un livido, innocuo conformismo. La

cultura è esaltata come *instrumentum regni*; altrimenti facilmente truccata, addirittura scancellata dal gran mondo.

Tuttavia, chi considera sempre la cultura come «mordente critico, apertura verso un mondo diverso che si vuole e si può, perciò si deve costruire» (Preti)⁹³; chi non è oppresso dal filisteismo, non mortificato dalla paura, non compromesso con il potere economico e politico, né si rassegna a vivere *fuori*, nonostante tutto; è certo che può ritrovare un comportamento autentico, non discriminante: una attiva intransigenza, non una mistica rinuncia, pure nell'intrecciarsi di rapporti e di incontri non mondani ma ideologici.

L'uomo di cultura ha una nuova responsabilità. Se poco cammino è stato compiuto da noi dopo la grande speranza *d'après la guerre*, si può cercare di rovesciare in positivo gli insegnamenti cavati dagli errori passati (pluralità di contraddizioni non esplose, gelo dogmatico), badando di vincere l'iterata amarezza con l'operare, il dubbio e i sensi di fredda solitudine che alle volte sopraggiungono con la fiduciosa constatazione che i marxisants (nel senso in cui Marx dice: *je ne suis pas marxiste*)⁹⁴, cercano, tentano un nuovo *regnum hominis*, e che collaborazioni e contaminazioni pratiche, sottoscritte con qualche leggerezza o per calcolo sottile, non possono che ritorcersi, a lungo andare, in una abdicazione patetica o straziante.

Non ci si propone un rifiuto preconconcetto e polemico della realtà, ma una contrapposizione più consapevole, quindi più operante, più cattiva e scaltra, alla condizione attuale e agli organismi politici che la determinano; riprendendo inoltre a considerare come si manifestano i fenomeni reali e talvolta contraddittori dell'opposizione storica della nostra epoca. La causa prima della tragica involuzione delle sinistre è da imputarsi, come è noto, all'irrigidimento in un dualismo che ha distrutto da ogni aggiornamento e da ogni verifica. La crisi sul piano ideologico, seguente al XX Congresso⁹⁵, ha convalidato fra l'altro la necessità di contatti organici e non tattici con i rappresentanti del pensiero borghese, finendo per riconoscere, sia pure tardivamente, all'ideologia neo-capitalista, o meglio, agli sviluppi

tecnologici da una parte e al processo della riflessione sociologica dall'altra, una persuasività sostanziale, una serie di novità e di revisioni attuali da lasciare di stucco quanti, stretti alla politica, si erano illusi di potersi muovere non con lo strumento «del vero sapere e della conoscenza della realtà, ma con le armi dell'Armata Rossa».

Soltanto così potranno essere smentiti quelli che, contando sulle molte conversioni possibili, ripetevano l'esclamazione dell'antico cronista: 'No, non trovereste un solo ateo su di un vascello che naufraga'. E si preparavano a una messa solenne.

Roberto Roversi

Discorso critico

Francesco Leonetti

Il metodo del tardo idealismo

Nota e commento al testo a cura di Marco Gatto

Il testo è datato 1959 e costituisce un tentativo di riflessione sulla persistenza problematica di motivi crociani e idealistici nella cultura italiana, nel momento di penetrazione di proposte metodologiche “altre”, in larga parte provenienti dalla stilistica e dalla filologia storica. In tal senso, Leonetti si confronta a distanza con Croce e con i suoi motivi filosofici – risuona ampiamente la questione del rapporto tra “poesia” e “struttura”, ad esempio – e in modo più ravvicinato con interpreti come Binni e Fubini. Per Leonetti la stilistica introduce una possibilità alternativa all'estetica crociana perché è capace di cogliere i processi interni e intimi dell'opera; nello stesso tempo, essa si colloca, sul piano dei risultati, nello spazio dell'autonomia estetica, del fatto letterario in sé, e dunque riproduce la distinzione promossa dall'idealismo.

Da questo punto di vista, il testo di Leonetti rappresenta un esempio perfetto del problema teorico che attraversa tutta la rivista: da un lato, il superamento in chiave gramsciana dell'estetica crociana, che non riesce a realizzarsi per effetto di resistenze teorico-culturali e per un eccessivo attaccamento all'identità letteraria; dall'altro, l'esplorazione di una possibilità teorica che tenga assieme lo studio della specificità testuale e la presa d'atto del contrassegno storico-materiale che ne garantisce l'emersione. L'oblio dell'uno o dell'altro polo conduce a sterili poetiche (si veda il finale polemico dello scritto) e trattiene la critica all'interno di uno spazio ancora una volta idealistico.

A distanza di anni, precisamente nel 1973, Leonetti scriverà che il giudizio sulla posizione di «Officina» si poteva riassumere nel tentativo di compiere “una corrosione dell'idealismo”: con equivoci continui, da una

filosofia della vita' nell'illusoria compenetrazione di oggettività e di soggettività", fino alla "presunzione di 'un riferimento al sociale': che, assai presto e a torto, si riteneva così certo da dedicarsi già allo 'specifico' invece che tormentarsi sempre sulle ragioni generali. Insomma credevamo pacificamente che la Resistenza avesse già cambiato il paese, prima della nostra azione di poeti-critici che doveva portare una trasformazione culturale" [*Un lavoro mentale*, Cooperativa Scrittori, Roma 1976, pp. 39-40].

Il testo sul tardo idealismo si colloca in questo momento di autoriflessione (e anche di confronto personale con Croce, come sottolineato da Ferretti: (vedi nota 103 in questo passaggio del commento), ne è uno dei primi indizi in chiave di critica delle proprie posizioni.

Altri riferimenti

F. Leonetti, *Un lavoro mentale*, Cooperativa Scrittori, Roma 1976

Id., *La voce del corvo. Una vita (1940-2001)*, DeriveApprodi, Roma 2001

G. C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975

Angelo Romanò, *Discorso degli anni cinquanta*, Mondadori, Milano 1965

Francesco Leonetti

Il metodo del tardo idealismo

Dobbiamo parlare anzitutto di un nesso culturale preciso fra l'idealismo crociano, nei suoi primordi, e la letteratura contemporanea. I militanti delle innovazioni del Novecento non ne furono consapevoli, non ne tennero conto; o furono interi con passione ed elezione e virtù nel loro

proprio atteggiamento illuministico senza mutare radici. Ma le determinazioni dell'irrazionalismo, insite nel primo Croce, furono condotte alla loro evidenza, o conseguenza paradossale, dall'ideologia dell'avanguardia letteraria (dando intanto per ammessa una connessione fra storia della cultura ed evoluzione delle forme, che è la nostra affermazione o ipotesi fondamentale)⁹⁶. La creatività dello spirito secondo l'idealismo, con la sua virtuale o pigra tendenza metafisica a una provvidenzialità della storia, con la sua debole intimità e il suo spiritualismo introspettivo, era tuttavia sostenuta da una concezione della storicità, disincarnata ma specifica; nell'adozione letteraria giunse presto a una riduzione dello spirito stesso alla poesia. Che in Croce è, di quella creatività, la manifestazione più evidente.

Mentre non intendeva affatto scindere l'arte dal suo terreno, storia, cultura, società, l'idealismo crociano introdusse e fornì i saldi od ulteriori principi per un siffatto processo di scissione; in cui entrarono via via, con funzione determinante, altre culture ed esemplari esperienze poetiche e vitali, e un gusto più fine del fatto letterario in sé, e, al di là della autonomia stabilita per questo, una recinzione estetistica, molto più astratta (che ad altri, senza ammissione di chi l'ha concepita come un valore assoluto, è parso utile definire decadentismo: maturo in Italia con sue note, quando era in Francia più pienamente innestato, conserto, al sapere tradizionale, tipicamente antistoricistico)⁹⁷.

Il lavoro del Croce, cioè, ha tenuto come impliciti i dati o gli elementi del terreno; ma, di fronte alla solerzia positivistica di accertamento d'ogni presupposto documentario o fonte dell'arte (con tendenza a limitarsi in un'euristica estroversa, nonostante quell'aspirazione a un autentico «sorso della bottiglia» che, scherzosamente, Spitzer esalta nel filologo), il lavoro del Croce oppose l'affermazione dell'atto intuitivamente gnoseologico e subito espressivo dell'arte, e l'esercizio del giudizio estetico, o di quello che così è riassumibile. Il nostro assunto di un prospetto introduttivo, che inevitabilmente semplifica oltremodo i processi, non ci permette di indugiare sugli svolgimenti dell'estetica crociana: ma furono piuttosto

precisazioni correttive: è sempre rimasto per il Croce sussistente, aldisopra dei tempi, il coro delle poesie, e, nel ricreare gli oggetti critici, è sempre valso uno svuotamento delle passioni e delle strutture, temporali e razionali⁹⁸.

Dobbiamo dire che, contro l'astrattezza di uno Spirito del mondo, assoluto fattore e a noi non noto fattualmente, la letteratura del Novecento, anche per la stessa autenticità artistica che vive nel particolare, ha opposto la categoria del singolo: in un motivo che si può riassumere come esistenziale, quanto al problema che ha indotto, e come tecnico, quanto all'interna tensione che ha ribadito propria dell'espressione; questo contrasto ha pur contribuito a logorare il circolo crociano, insieme ad altre maggiori ragioni.

Il Croce volle sempre con disdegno pronunciare decadentismo non come periodizzazione⁹⁹, peraltro inammissibile secondo la sua prospettiva, ma decadenza dell'arte; e predilesse un abito misurato o decoroso dell'artista, e una sua pienezza, dominatrice delle alternative spirituali. Come avvenne al Croce di caratterizzarlo nei suoi studi critici, questo abito non era che una mezza via fra l'atteggiamento pensoso e quello benpensante; e non ci riescono che considerazioni etiche e psicologiche generalizzanti quelle che egli dava, scarsi prolegomeni al suo discorso critico sommamente distintivo, sulla vita interiore e morale o intellettuale di un artista. Ma, di fronte al rapido circuito irrazionalistico fra vita e arte invalso nel Novecento, non si può trascurare un simile elemento della personalità del Croce.

Esso appare ovviamente in una contrapposizione fra Croce e D'Annunzio, nella prima parte del secolo «termini in cui si muove il costume italiano»: come è ragionata perfettamente dal Garin [a pp. 295-6 delle «Cronache», discutendo di un parallelo serriano]: «di qua una serietà misurata, quasi casalinga, che dai secoli trae un'antica saggezza, un abito di rigore razionale e di onesto sentire; di là un'esaltazione torbida ove l'antichità alimenta solo miti ossessionanti, ove le evasioni retoriche

sostituiscono sempre la durezza dell'impegno – “l'ultimo accesso di malattia del popolo italiano”» (come scrisse Gramsci)¹⁰⁰.

In D'Annunzio è la piena e clamorosa risoluzione panestetica del processo postromantico in Italia (mentre ben più sottili e vivi, e d'intenzione antidannunziana, sono gli apporti intellettuali del decadentismo ulteriore, rivolto ad esprimere l'intimità profonda che non si realizza). In quel processo Croce, come dicemmo, è entrato determinante con la scelta dell'Estetica a fondamento del suo sistema, con l'intuizione come primo grado della conoscenza; la sua avversione o resistenza agli aspetti letterari dell'irrazionalismo, anzitutto dannunziani, non poté essere intera, e magari perciò intelligente dei testi, fra loro così diversi¹⁰¹.

Croce critico quando è deprezzativo del D'Annunzio, o del Pascoli, o della tendenza della poesia del Novecento, censurata piuttosto nelle sue proclamate ascendenze (suscitando sempre tutt'altro corso di letture militanti), s'impunta effettivamente con se stesso, e non si cala affatto, disponibile, in quelle forme. Sta stretto a un certo suo, io direi, umanesimo generico, dell'ideale intierezza umana; bada a una fenomenologia morale, prima di dire la poesia è o non è. Ma, a noi pare, non si deve ritrarre da tale suo procedimento solo l'impressione di un intento moralistico; vi è piuttosto una richiesta o pretesa di una complessione o di una compiutezza dell'intimità. Osserveremo che ciò riesce non di rado limitante; ma non converrà intenderlo semplicemente come un atto di tardiva mentalità o gusto. È un ideale contenutistico di cultura, più portato e tradizionale che cosciente e mordente; è il sentimento di un necessario sostegno costruttivo fra vita e arte.

L'idealismo divenuto oggettivo nell'esercizio di alcuni (con prove e con indicazioni magistrali in Sapegno) e soprattutto la contestazione e l'insegnamento gramsciano ci ha avvertiti, nella fattispecie, che Croce non ha quasi niente a che vedere con De Sanctis e la sua robusta mentalità storico-critica: e ci ha educati a intendere come il perspicuo e aderente ordine o controllo razionale che è proprio dell'opera d'arte maggiore e ogni volta diverso, consiste di un connettivo, più o meno lucido, ma sempre

voluto e in se stesso coerente, con gli altri fenomeni della realtà, ed è descrivibile, esplicabile: costituisce una particolare e appropriata struttura, cioè un rapporto ideologico-sentimentale con tutto ciò che è storicamente altro dalla «poesia» come intesa in Croce stesso e nel Novecento¹⁰².

Si può sostenere che in Croce, per quanto estesamente contraddetto, questo principio fu istintivo: e utilmente tradizionale e conformista. E di esso si sostanzia in Italia (attraverso tutte le indagini di tradizione storica e filologica precisate, o ridotte nel loro campo, dalla presenza metodica del Croce) un tronco idealistico; che, per la sua notevolissima sostenutezza, è ancora interessante, mentre urgono indirizzi e procedimenti diversi.

Un doppio ordine, dunque, di relazione e di contraddizione, in cui siamo stati implicati, è dato dal rapporto fra l'idealismo crociano e la letteratura contemporanea. Ora non penseremo certo che l'ethos del Croce, passatista (e di inerzia filosofica, e d'interesse alquanto retrivo anche nella posizione antifascista), sia da considerarsi, più di quello a cui generalmente si lega la letteratura del Novecento, rivolto all'avvenire. È semplicemente avvenuto che dinanzi al culmine di un processo variamente nutrito, cioè, per intenderci, alla poesia e la critica ermetica, abbiamo maturato un intento contrastante: restituire un complesso sviluppo storico-culturale-letterario. Per questo, una certa integrazione nell'idealismo, con l'idealismo, ci è parso un complementare (da parte mia) importante elemento di chiarificazione¹⁰³, benché esso in larghi strati della cultura italiana valesse quasi un ritardo; nel bisogno di una concezione della letteratura più ampia che non nell'evoluzione interiore. Tanto più ci si imporrà di recidere o ironizzare ciò che è vecchio nell'idealismo: per toccare ciò che è utile a chi procede. Va brevemente aggiunto che la nostra concezione, contrastante a quella del Novecento (ma volendo insieme promuovere una nuova intelligenza delle sue opere), è altresì in discordanza con il proposito culturale-organizzativo di cui è stata ricca la polemica politica della sinistra: per essa l'«altro» dalla «poesia» era immediatamente (per drammatica urgenza) l'arretrata condizione sociale del nostro paese, e la volontà rivoluzionaria delle strutture economiche; mentre gli uomini di cultura più responsabili, nello

sforzo di rigore ideologico, si comportavano secondo i modelli di Francia, dove la gauche si è dibattuta in una complicazione di esistenzialismo e di marxismo.

Indotti dall'esigenza di verifica del metodo, come di quello che può garantire l'oggettività delle operazioni critiche, non sembra interessante l'esame storiografico, o meramente illustrativo che possa darsi presso di noi, della critica idealistica, o che ha proceduto con l'ipotesi dell'idealismo. Sembra opportuna piuttosto una considerazione di quanto avviene in essa per il contiguo effettuarsi della stilistica: perché, anche presso gli specialisti che ne erano già bene informati, è di questi anni una sua sollecitazione vivace in Italia, che pare inserirsi inoltre nel tronco idealistico senza querelle (e senza preoccupazione etico-politica, certo, a differenza che per la problematica sia di Lukács sia di Gramsci). Tale inserimento avviene tutto pacifico e improvvisato nei minori professori; ed è compiuto dai maggiori attraverso gli studi linguistici già attivissimi in Italia.

Né ci riescono di vero interesse, per il nostro oggetto, le reazioni proprie del Croce alla stilistica (e magari al periodo Vossler di essa, ben documentato dal carteggio)¹⁰⁴; non tanto per aver tutto ciò dichiarato Spitzer non utile precedente per sé, quanto per certa concessione crociana come a minor momento, infine, ad esplorazione benemerita di un diverso dominio; e per il connetterla relativamente esatto, di Croce, ai modi della critica figurativa da lui dichiarati tecnicistici, non attenti al nucleo dell'espressione, ma avulsi – senza, per fortuna, conculcazione negli esponenti maggiori, dal Berenson al Longhi –. E mentre da una diversa o ulteriore prospettiva la storia della critica idealistica è prematura, dall'interno è già estesa nei meandri di una bibliografia, più o meno onorifica o prudentiale, che porta in cima i volumi dei «Cinquant'anni di vita intellettuale italiana» [Napoli, 1950]¹⁰⁵.

Noi non possiamo però trascurare un fatto sociologico e culturale che ha tuttora un peso notevolissimo: il crocianesimo trionfante sulle cattedre. Il rapporto più o meno stretto fra crocianesimo e tradizione accademica in

Italia, legata al tipo di discorso positivistico fin du siècle, peraltro carducciano, si compié, come per molti rispetti aveva da compiersi, oltre che con l'influsso egemonico del Croce, con un suo lento passaggio, dalla polemica teoretica originaria, alla giusta considerazione della disciplina studiosa e alla teoria (che riesce alquanto addita) della coscienza morale: vedendo accogliersi come irrazionalistica la propria formula estetica, forse altrimenti comprensiva nell'intenzione, e quasi regolatrice nel contesto polemico con l'allotria positivistica. Nei riguardi degli artisti viventi, valse nettamente la distinzione del Croce fra poesia, tutta irriflessiva, e momento dello studio; espressa, nel corollario pratico, già con un intervento quando, additandosi da certuni D'Annunzio successore, avvenne una commozione bolognese contro il gineceo che avrebbe profanato l'aula carducciana...

Abbastanza presto l'idealismo storicistico, che rendiamo dopo il '25 equivalente a crocianesimo, in un'astrazione non del tutto lecita, assunse i toni di una sufficienza che è stata ritardatrice nella cultura italiana. Così anche oggi il sapere e mestiere di ascendenza crociana avverrà che di fronte al nuovo si risenta, secondo gli uomini, in senso buono o in senso cattivo.

Il senso cattivo può essere ora raffigurato fulmineamente in uno stilema del Russo: «io quando leggo i vanti dei giovani per la critica stilistica pronuncio stelestica alla maniera di un docente calabro-americano» [«Belfagor», gennaio 1957, pag. 1, in una nota a «Il linguaggio poetico del Carducci: I, Cesare de Lollis fondatore di una critica storico-linguistica o stilistica»]. L'invettiva, con la deformazione fonico-dialettale del parlante, ci ha tutto il meridionalistico, neohegeliano e nazional-provinciale, spirito della vecchia Italia, dinanzi alle grazie di Vienna (culla anche, ricordiamolo a onor suo nel secondo Novecento, del neopositivismo); e a quelle continiane. Aggiungasi che il richiamo al De Lollis è diventato consuetudinario e tipico di un atteggiamento assai discutibile, nonostante la «finissima storiografia formale» (con parole del Santoli) dello studioso del primo Novecento. Ancora in «Belfagor» del 30 settembre 1958 il Russo dà, per uso manualistico estero, un quadro molto autoritario della nostra superiorità nel campo, dichiarando la stilistica «una critica delle ragnatele».

A noi preme il senso buono. Che cercheremo di cogliere nel prezioso volume recente del Fubini, "Critica e poesia" [Bari, 1956]; esso corregge fruttuosamente, e precisamente, Croce con Croce, e restituisce ravvivati i principi teorico-critici dell'idealismo. Noi ci limitiamo naturalmente all'oggetto surriferito: risposta dell'idealismo alla metodologia della Stilkritik. E mentre si porge alla nostra attenzione il saggio "Legittimità e limiti di una critica stilistica" [1946], naturalmente l'occhio rivà in ogni dove (al libro deve poi unirsi il saggio "Ragioni storiche e ragioni teoriche di una critica stilistica", alle pp. 489-509 del "Giornale storico", 1956).

A noi sembra, riassumendo, che Fubini, a ridire rigoroso e non convenzionale l'avvicinamento idealistico ai testi, ribadisca soprattutto «la forma interna» come quella che il critico deve incentrare per la sua esegesi; opinando che la considerazione del testo nello stile, nella forma linguistica, astragga dalla forma interna, ovvero sia meramente tecnicistica e possa risentire di tal principio. (Dobbiamo ricordare, per chiarezza del riscontro, le note proposizioni spitzeriane del saggio 1948 "Linguistica e storia letteraria": che la lingua è soltanto una cristallizzazione esterna della forma interna, che chiunque abbia pensato fortemente e fortemente sentito ha introdotto innovazioni nella sua lingua non essendogli sufficiente ciò che nella lingua vi è di trito e di pietrificato; e che si dovrà sempre risalire all'«étimo spirituale»; infine che anche le idee espresse da un poeta non sono se non uno dei tratti superficiali di un'opera d'arte).

Il libro, e cioè la riflessione più che decennale del Fubini (che ne diede già alcune parti in ed. 1948), a noi non pare eclettico, quanto al procedimento che sostiene. Al sistema teorico-estetico del Croce la maggiore correzione proposta è nell'intendere non compito pedagogico rispetto al giudizio, ma «momento simbolico» della critica, una certa descrizione di «quale poesia è» l'opera in esame (è poi nota la fubiniana reintroduzione dei generi letterari, al cui ambito si richiama la descrizione che egli ammette). Si darà dunque non l'«impossibile» equivalente raziocinativo, epperò un simbolo della poesia, inadeguato ma necessario e perspicuo, «che isolando o ponendo in particolare rilievo un aspetto di essa

ce la lasci intravedere nella sua totalità. Simbolo potrà essere di volta in volta la citazione di un passo o di voci in cui par raccogliersi più intensa la poesia dell'opera, o un elemento formale che per l'insistenza con cui ricorre e il significato che viene così ad assumere, si carica di un suo peculiare valore, o il motivo sentimentale che sembra informare più costantemente il linguaggio di quella poesia, risolvendo in sé e dominando altri motivi complementari» [pag. 309]. Fubini ci pare finemente possibilista, riguardo agli adeguamenti critici a un testo: così che «accanto alle pagine nelle quali il Croce descrive l'ispirazione tragica del Flaubert, il radicale e desolato pessimismo nei suoi riflessi artistici positivi e negativi, non perdono di favore le osservazioni del Thibaudet su esempi del così detto "stile indiretto libero" che ci permettono di avvertire come si esprima in casi determinati la maniera di sentire dell'autore di «Madame Bovary», quella sua distaccata e pur dolente partecipazione al dramma della sua eroina, quella "pseudo-imparzialità" del suo stile, per usare un termine dello Spitzer su questo argomento. Occorre ripetere che quelle osservazioni non sono infirmate dal fatto che la categoria dello "stile indiretto libero" si ritrova in non so quanti altri scrittori e prima ancora nel linguaggio comune, senza che quel procedimento stilistico assuma il valore che ha nella pagina flaubertiana?» [pag. 103]. È da notarsi però che di un fatto che per l'idealista è intuibile, i rilevamenti stilistici ci danno una conoscenza oggettiva.

Fubini vuole intendere la stilistica in modo strumentale e non metodico; come ulteriore punto di vista; affermando, insieme, che è lecita e necessaria una distinzione di forma e contenuto nell'atto della critica (con un chiarimento aggiuntivo, rispetto a Croce, indiscutibilmente notevolissimo). D'altronde, quell'oggettività – che si definisce allora come una «determinazione formalistica» – in cui si fida chi diffida di una critica intesa invece a studiare, ricercare e definire, il sentimento o il tono, è per il Fubini soltanto apparente: ed è crocianamente dichiarata metafora della intera anima che è la sola realtà di un testo.

Lo stesso circolo filologico o della comprensione, l'andirivieni dal particolare all'insieme e viceversa, il puntualizzare e divinare, formulato

come principio dallo Spitzer secondo il termine dato dal Dilthey a un'osservazione dello Schleiermacher, è esteso comunque a ogni procedimento critico. E se la precisazione linguistica tien presente la totalità dell'opera, al Fubini pare generalmente che il possibile dualismo, formalistico e contenutistico, in cui l'operazione critica si può scindere correttamente, è l'atto analitico necessario ad essa per continuamente ascendere alla sintesi del giudizio ove si restituisce l'unità contenuto-forma. Infine, nell'usufrimento del fatto che, a rigore, il critico stilistico, compiendo la sua verifica, viene dopo il critico e lo storico letterario, si spegne lievemente il mordente «scientifico», rigorista, che la stilistica propone¹⁰⁶.

È quindi, per adottare una formula, nel senso di un proprio sostentamento spiritualistico e umanistico, che sottende inevitabilmente ancora lo «Spirito del mondo», che l'eredità crociana ortodossa si comporta nella riflessione, di fronte a istanze più concrete e oggettive. Ciò non toglie che, al confronto, nella condotta della Stilkritik avviene di sentire, sotto l'aspetto filologico-metodologico ineccepibile, una concezione dell'arte come liberazione di squilibrio immediatamente patetico; e un'applicazione larga di valori rivelati dall'esperienza poetica novecentista; una predilezione per dove è piena la evidenzialità del fatto linguistico-letterario in sé (sia pure con tendenza non allusiva ed ermetizzante, ma, come è cara a Contini, espressionistica).

Vogliamo inoltre richiamare, a chiarimento della evoluzione metodologica dell'idealismo, un concetto introdotto specialmente dal Binni, per avviare anzitutto un accoglimento della poesia del decadentismo italiano da parte della critica non contemporaneista: il concetto di poetica. Si trattò infatti, con "La poetica del decadentismo italiano" [Firenze, 1936] di un supporto interpretativo per la poesia dopo Carducci, ma con implicito riferimento al gusto contemporaneo. Volle il termine di «poetica» indicare una certa funzione autocritica, la coscienza o discriminazione continua che rivolge all'operare lirico i fatti esistenziali e gli apprendimenti. Secondo la più matura premessa del Binni a "La nuova poetica leopardiana" [1947]

l'uso di questo criterio «permette di utilizzare ogni dato, ogni indicazione biografica, rettorica, sicuri di vederla scendere al punto essenziale in cui tutto si trasforma da esperienza vitale o letteraria in elemento di disegno artistico, di costruzione poetica»; rispondendo così non solo all'esigenza idealistica dell'unità, ma anche a quella della molteplicità dei motivi di una personalità e di una poesia. Ecco, esempio recentissimo, il suo Carducci, che corregge anche la giovanile raffigurazione, passiva rispetto a quella crociana, di una compatta classicità del Carducci, al confronto dei poeti posteriori. [Vedi gli "Annali" pisani, fasc. III-IV del 1957; e inoltre la "Rassegna della letteratura italiana" luglio dello stesso anno, con le interpretazioni di tre poesie, principalmente della barbara «Nevicata» del 1881]. Binini nelle pieghe di testi carducciani e di sue lettere, in un contrappunto con le posizioni storico-culturali del Carducci, ricostruisce lo sviluppo interiore; Carducci è con ogni cura inteso nel «contrasto dell'esistenza terrena» fra «un sentimento della vita nella sua pienezza» e un «ugualmente energico sentimento della morte come totale e fisica privazione di vita»: accogliendo così la tematica postcarducciana (in modi ben più sottili che quelli riferiti alla naturalità del Carducci) e rispondendo al bisogno storiografico di attenuare il contrasto con l'innovazione specialmente pascoliana e posteriore, che è come dire prenovecentista. L'uso particolarmente bininiano della «poetica» nell'esegesi è ancora molto interessante, perché ha una precisa funzione rivelatrice della «poesia» attraverso i significati più vivi di un'opera (che, talora, non sono quelli espressi con maggiore evidenza).

Il concetto di poetica è valso, e può sempre valere, come spia dell'operare artistico; è invece secondo l'incidenza del discorso etico che il testo presenta, che si è mosso nel dopoguerra ogni ripensamento attivo, intero; al quale ci sforziamo di partecipare con qualche utilità. In tal senso può esser bene trarre già da questo scritto alcune risultanze.

Se un metodo di stretto rigore può rivendicare più giusta osservanza dei fatti letterari, nell'accezione della stilistica ortodossa (spitzeriana) par

che esso induca a una restrizione all'esistenza dei soli fatti dell'arte. Indubbiamente nel compito del critico è, o deve essere anzitutto, il disporsi come lettore; tuttavia a noi pare che presupposto inevitabile, in ogni uomo di cultura, sia, rispetto alla storia e al proprio tempo, una scelta dell'ethos: che si determina sottilmente nelle sue operazioni, anche se esse sono (come, s'intende, occorre) impregiudicate¹⁰⁷. Avviene che l'indifferenza verso questo presupposto diventa, a sua volta, una scelta.

L'idealismo contiene, assai genericamente, un richiamo alla storicità più comprensiva dei fatti umani, ai quali i fatti artistici ineriscono; in questo richiamo è la sua lezione di misura. Gli stati o istituzioni o livelli rilevati dalla Stilistica, in quanto sono elementi congrui e sono continui nel tempo, sono un più delle poesie cui si attiene il restrittivo precetto monografico crociano (e lo superano, dico, con rigore, non per la convenzione che è sempre valsa negli studi storico-letterari); inoltre il concetto di tradizione sub specie linguistica, che vi si adopera, condiziona e chiarisce ogni esperimento d'innovazione in termini molto più lucidi e internamente precisi di quanto possa il concetto di tradizione come cultura e poesia anteriore, che si propone al necessario ripensamento. Ma è propria di questa metodologia (non mi riferisco alla sua applicazione anzitutto di Spitzer) una profonda insussistenza di rapporto colle strutture storico-culturali, con la realtà ed i processi intellettuali-artistici che vi si svolgono; più di quanto comporti secondo noi l'attività caratteristica della poesia, vale per essa il motivo intuizionale-estetico strettamente individuale (mentre la causalità, resa immediata, di quelle strutture e di quei processi è, certo, largamente contestabile alla impostazione diffusa dal «marxismo volgare»).

Aggiungeremo, a queste ovvie osservazioni, che siamo avviati a pensare sempre più nettamente che la peculiarità di un'opera d'arte non si attinge fuori dal proprio sistema di significati, dall'«aseità semantica» (e non autonomia assoluta) del razionale poetico, usando la definizione del Dalla Volpe [nell'introduzione alla "Poetica del Cinquecento" Bari, 1954]: e cioè, dal contesto, con tutti i suoi riferimenti e i suoi nessi. L'exasperazione in una solitudine ontologica, che è divenuta propria di una poesia intesa

nella prospettiva del momento intuitivo-fantastico teorizzato dall'idealismo e quindi interiore-irrelato nell'esperienza dell'antistoricismo novecentesco, ci ha mostrato che il massimo risalto di quella peculiarità per se stessa corrisponde a una elezione di incomunicabilità. E siamo nati al limite di tale vicenda, a proporre il nostro rifiuto dei motivi che la sorreggono. In questo rifiuto vogliamo intendere le poetiche dell'assenza, o dell'opposizione puramente esistenziale e stoica, non già come una distruzione della struttura, ma una struttura culturale, a sua volta, che presiede alle opere del Novecento che rispettiamo; una spiritualità storica in tal modo disposta, e rivelatrice, e inserita «profondamente» nella società e nella storia del secolo.

Testi e note

Attilio Bertolucci

Piccola ode a Roma

Nota e commento al testo a cura di Andrea Maletto*

* Le lettere di Attilio Bertolucci sono state pubblicate per gentile concessione degli eredi di Attilio Bertolucci, Enrico Falqui, Marco Forti e Pier Paolo Pasolini

In una lettera del novembre del 1958 Bertolucci comunica a Pasolini di aver scritto per lui una *Piccola ode a Roma*¹⁰⁸. La poesia in effetti viene pubblicata l'anno successivo su «Officina». Quando entra poi in *Viaggio d'inverno*, Bertolucci vi aggiunge una dedica a Pasolini, a proposito della quale spiega nel 1981: “Il motivo per cui ho dedicato *Piccola ode a Roma* a Pier Paolo Pasolini non è dovuto ad una affinità poetica, ma al fatto di aver quasi previsto la sua morte tragica. Pasolini era infatti uno sradicato dal paese d'origine, un paese del Friuli, Casarsa. Una volta finito a Roma, soffrì molto perché Roma è una città un po' terribile, come forse tutte le grandi città lo sono”¹⁰⁹. Questo discorso deve tuttavia essere esteso allo stesso Bertolucci. All'origine di *Piccola ode a Roma* c'è innanzitutto il suo personale sradicamento nella città, avvenuto nel 1951 nel tentativo di sfuggire a un “agnosticismo epicureo-municipalistico”¹¹⁰ vissuto con insofferenza¹¹¹. È un'esperienza decisiva per l'autore, che vi dedica ampio spazio tanto nella sua produzione critica quanto in quella poetica. *Piccola ode a Roma* costituisce uno dei componimenti più significativi dedicati al tema.

Nelle due strofe iniziali il soggetto si rivolge alla città descrivendone da un'“altura” (v. 17) la conformazione specifica che ha assunto “una mattina di novembre” (v. 1). La sua collocazione sopraelevata spiega l'antinomia della rappresentazione. Il soggetto si dichiara “inebriato” (v. 18) mentre scende dal colle osservando i “ponti / fitti di gente in transito, da qui silenziosi e bianchi / come ali d'uccello a pelo dell'acqua giallina” (vv. 18-

20). I ponti affollati rimandano probabilmente alla Londra della *Waste Land*, introducendo una concezione tragica della vita nella metropoli¹¹². Eppure il soggetto è rapito dalla visione. La ragione è che in virtù di uno sguardo esercitato da lontano i ponti possono apparire diversi da come sono ed essere trasfigurati nelle “ali” di un enorme uccello. La distanza permette di esorcizzare il male dell’esistenza cittadina annullandolo in un’epifania coloristica ed è al tempo stesso l’occasione di esercitare l’immaginazione creatrice della poesia. Come nel *Paesaggio* che apre i *Quadri parigini* dei *Fiori del male*, la cui traduzione in prosa di Bertolucci esce nel 1975, attraverso la visione dall’alto il poeta può “comporre castamente” le sue “egloghe”¹¹³. In lontananza “la città riesce ancora ad essere trasfigurata in ‘paesaggio’” e farsi “sfondo confortevole che non turba”¹¹⁴.

Nella terza strofa la catabasi annunciata si compie nel pensiero. Il soggetto infatti riflette sul suo sradicamento nella città. Per comprenderlo cerca dei modelli, individuandoli in Virgilio e Catullo, che come lui abbandonarono i “geli” (v. 22) del Nord per la “plaga meridionale” (v. 21) di Roma. La sua attenzione si concentra in particolare su Catullo, che soffrì enormemente per via del contrasto tra la “razza meno arrendevole” (v. 25) che lo educò e quella che lo accolse. Attraverso un parallelismo il soggetto passa quindi alla propria esperienza. Come quella di Catullo anche la sua vita si consuma in fretta nello spazio urbano. Il problema principale è che la metropoli è un cronotopo segnato da una spaventosa indistinzione. Gli anni e le stagioni sono tutti uguali e non possono quindi produrre lo spettacolo eternamente cangiante osservabile nel paesaggio campestre¹¹⁵; anche le persone sono identiche tra loro, probabilmente a causa della massificazione, per cui persino il “privilegio” dell’amore è “indifendibile” (v. 31). Il “volontario esilio”¹¹⁶ immette dunque il soggetto in uno spazio che lo priva della sua identità. A questo proposito Bertolucci osserva in un’intervista: “Su Roma ho scritto spesso cose severe. Le ho attribuito, in realtà, dei difetti che sono di tutte le metropoli”¹¹⁷. Quello che l’autore rappresenta è il suo rapporto conflittuale con la modernità.

La visione dall'alto permette dunque al soggetto di distanziare l'alienante vita cittadina e di cercare con lo sguardo quelle epifanie su cui si fonda la poesia¹¹⁸. Questo atto estremo di difesa però dura poco. Quando la riflessione lo porta nel cuore dell'esperienza urbana il soggetto rappresenta un individuo che ha perso la propria integrità e che constata la perdita dei presupposti su cui si basava la propria poesia¹¹⁹. Infatti, "l'individuo borghese è non soltanto in crisi, come *ab origine*, ma propriamente dissolto. E dissolto, in particolare, è quell'individuo 'grande-borghese', paradossale erede del meglio dell'*ancien régime*, che della grande lirica moderna è stato il vero titolare"¹²⁰. La visione dall'alto prova a perpetuare una forma di vita e un genere letterario che sono scomparsi. Nella contemporaneità l'"integrità individuale [...] appare solo pensabile come utopia o, peggio, assumibile come maschera"¹²¹.

Nel 1971 *Piccola ode a Roma* entra in *Viaggio d'inverno*, dove apre la seconda sezione. Nel componimento iniziano a farsi evidenti le novità formali che caratterizzano la raccolta. Dal punto di vista metrico, i versi fanno pensare alla metrica barbara¹²², dimostrando il generale allungamento delle misure della poesia bertolucciana, che viene definitivamente sancito dalla quinta sezione della raccolta¹²³. Anche dal punto di vista sintattico c'è una certa complessità, soprattutto nella prima strofa, in cui dominano subordinate implicite rette da gerundi e participi. Queste scelte possono essere fatte risalire "all'esigenza di chiudere nell'intervallo del periodo la maggior porzione possibile di tempo e spazio, mimando, sulla pagina, il movimento vorace dell'occhio"¹²⁴. L'individuo ansioso tenta di stringere tutto nei "viluppi"¹²⁵ del suo discorso, cercando "di ritardare ogni volta l'approdo della sua *quête*, nel timore crescente che la sola meta concessagli sia, ormai, l'ombra o la morte: il vuoto, il nulla, il caos"¹²⁶. D'altra parte però sono evidenti nella poesia tecniche "di semplificazione o di bilanciamento"¹²⁷ come i parallelismi, ma soprattutto una rigida suddivisione, che prevede tre strofe di dieci versi, in cui il primo e l'ultimo verso di ciascuna strofa rimano tra loro, seguite da un verso isolato. Per Mazzoni il contrasto che si crea tra la sintassi disarticolata e la classicità

delle strofe riproduce la scissione tra io personaggio e io poetante caratteristica di *Viaggio d'inverno*¹²⁸. In particolare, attraverso gli artifici della letterarietà Bertolucci sembra dichiarare “la teatralità dell’angoscia”¹²⁹, ed è in grado così di esorcizzare quest’ultima perché la affida a un proprio doppio recitante¹³⁰. L’autore tuttavia riesce anche a esprimere l’angoscia “in modo nuovo e straniato” e dunque “a far vedere i limiti e il logoramento del genere, e conseguentemente a rifondarlo su una base metaletteraria e teatrale”¹³¹. È il suo tentativo di trovare una soluzione alla crisi della lirica.

Attilio Bertolucci **Piccola ode a Roma**¹³²

Ti ho veduta una mattina di novembre, città¹³³,
Svegliarti, apprestarti un altro giorno a vivere,
Alacri fumi luccicando ai pigri margini orientali
Percossi dalla luce tenera come un fiore,
Argenti di nuvole più sopra infitti nell’azzurro
Offuscandosi per brevissimi istanti, suscitatori di tremiti,
E risfolgorando a lungo¹³⁴, poi che il bel tempo è tornato
E durerà, se è neve quel viola lontano
Oltre i colli che ridono di borghi noncuranti
La mortificazione dell’ombra, poi che il sole ha vinto, o vincerà¹³⁵.

Tu eri viva alle nove della mattina¹³⁶,
Come un uomo o una donna o un ragazzo che lavorano
E non dormono tardi, hanno gli occhi
Freschi attenti all’opera assegnata,
Nell’odore di legno bagnato e di foglie bruciate
O in quello amarognolo degli alberi sempre verdi
Che crescono sui tuoi fianchi¹³⁷ e si vedono dall’altura¹³⁸
Per cui io scendo inebriato ai ponti
Fitti di gente in transito¹³⁹, da qui silenziosi e bianchi
Come ali d’uccello a pelo dell’acqua giallina¹⁴⁰.
Io penso¹⁴¹ a coloro che vissero nella tua plaga meridionale
Scaldando ai tuoi inverni le ossa legate da geli
Senza fine in infanzie intrizzite e vivaci¹⁴²,
A Virgilio, a Catullo che allevò un clima già mite
Ma educò una razza meno arrendevole della tua,

E perciò soffrì, soffrì, la vita passò presto per lui¹⁴³,
Passa presto per me ormai¹⁴⁴ e non mi duole come quando
Le gaggie morivano poco a poco per rifiorire
Il nuovo anno, perché qui un anno è come un altro,
Una stagione uguale all'altra, una persona all'altra uguale,

L'amore una ricchezza che offende, un privilegio indifendibile¹⁴⁵.

Pier Paolo Pasolini

Umiliato e offeso (epigrammi)

Nota e commento ai testi a cura di Silvia De Laude

I diciassette epigrammi raccolti sotto il titolo dostoevskiano *Umiliato e offeso (epigrammi)* appaiono per la prima volta nel primo numero della nuova serie di «Officina», marzo-aprile 1959, editore Valentino Bompiani. Per Pasolini, che aveva iniziato a scriverli nell'estate del 1958, era un momento di impasse nel campo della narrativa e di amara disillusione nei confronti del mondo del cinema, col quale continuava a lavorare con alti e bassi come sceneggiatore. Un momento, anche, di particolare livore nei suoi confronti da parte dei *media*, che non smettevano di bersagliarlo soprattutto dopo il successo raggiunto con lo scandalo di *Ragazzi di vita*¹⁴⁶. Sono proprio i giornalisti dei rotocalchi di destra, insieme a critici ritenuti ostili alla sua opera e a un produttore insolvente (Carlo Ponti), i principali obiettivi polemici degli epigrammi apparsi su «Officina», che comprendono anche testi più introspettivi (*A me stesso*; *A un figlio non nato*; *Alla Francia*).

Anche in questo caso, come in tanti altri, Pasolini forza i confini del genere, e lo reinventa a modo suo, comprendendo nella serie, accanto a testi brevi, per lo più in vituperium e a rima baciata, o con assonanze, testi introspettivi o auto-riferiti, come *A me stesso*, *A un figlio mai nato*, *Ai redattori di "Officina"*, o *Alla Francia* e anche epigrammi di andamento narrativo, come *A un Papa*¹⁴⁷. Il tono è aggressivo, ma con l'implicito vittimismo a cui allude il titolo generale della raccolta.

Ai redattori della rivista, li annuncia con una lettera a Roberto Roversi del 7 novembre 1958: «Io lavoro come un pazzo al romanzo [Una vita violenta]: speriamo di farcela. Sto mettendo a posto anche i miei brutti epigrammi, cercando di renderli meno brutti» (LE, p. 1137), e ai redattori di

«Officina», il 4 dicembre dello stesso anno: «Vi mando, tremebondo, il pacchetto degli epigrammi» (LE, p. 1140).

La redazione risponde subito con entusiasmo. Già il 5 dicembre Francesco Leonetti gli scrive, anche a nome di Roberto Roversi:

Non tardiamo neanche un giorno a dirti che gli epigrammi sono molto piaciuti a Roversi e a me. Sono carichi della tua passione, che io, letteralmente, amo. Roversi a una prima lettura penserebbe di togliere “A un figlio non nato”, insomma condensare un poco la raccolta o forse togliendo “A un monte”; ma non credo te lo consiglierà. Io consiglio solo: invece di “cancro”, metti “canchero”, è solo un accidente, e del Ruzzante... (LE, p. 1141)¹⁴⁸.

Positivo anche il giudizio di Franco Fortini, in una lettera del 14 dicembre 1958:

Caro Pasolini,
jersera e stamani ho letto i tuoi epigrammi, che mi han fatta una forte impressione e che trovo molto belli e giusti, fra le cose migliori tue, e che ti stanno bene addosso. Unica riserva: i 'letterati' che attacchi *nominatim* son tutti di quart'ordine, meno il Bàrberi-Squarotti. Eleganza vorrebbe che ce ne fossero di più temibili o che quelli mòrsi fossero anonimi. Ti pare? [...] Negli epigrammi (quello a un figlio non nato è molto “giusto” ed è una cifra esatta per leggere molte tue cose) sei davvero felice; certi eccessi aretineschi (gli amici vorrebbero canchero per cancro, io non vorrei né l'uno né l'altro, moralisticamente) cioè letterari van corretti con mano leggerissima. Hai fatto bene a scriverli. *Bellissimo* quello per la Francia. Un fulminante esempio di poesia e verità! Esatto, vero, storicamente, psicologicamente, poeticamente, politicamente. (LE, p. 1144)

Da due lettere di Susanna Colussi a Roversi e Leonetti, ritrovate presso Antonio Bagnoli, nipote di Roversi, e già riportate da Nico Naldini nella *Cronologia* alla nuova edizione delle lettere di Pasolini, si ricava come la madre segua con preoccupazione il lavoro del figlio e tema che i contenuti di alcuni di questi epigrammi possano nuocere a Pier Paolo. Il 29 novembre 1958 Susanna Colussi scrive a Roversi:

Caro Roversi, mi scusi se mi permetto di rivolgermi a Lei così confidenzialmente; ma so che con Pier Paolo si vogliono bene come fratelli. Volevo scrivere anche a Leonetti ma non mi ricordo l'indirizzo e non lo domando a Pier Paolo perché non vorrei che sapesse di questa mia iniziativa. So che mio figlio ha mandato per «Officina» degli

epigrammi che io in parte ho letto. A me sembrano un po' troppo coraggiosi e sinceri e forse spietati. Lei sa che in questo mondo d'ipocriti, la sincerità è considerata e odiata come un difetto, anzi di più. Non vorrei che avesse nuove grane dai suoi nemici, molti dei quali oltre essere cattivi sono anche ignoranti. Perciò io desidererei che Lei e Leonetti consigliassero, se a Loro sembra il caso, di mitigare, se la trovano troppo forte, la violenza di questi epigrammi. Io ho passato troppi dolori per poter resistere ad altre batoste. (LE, p. 128)

Il 7 dicembre rivolge il suo appello anche a Leonetti:

Carissimo Leonetti, ieri sera Pier Paolo ha ricevuto una sua lettera: ho conosciuto la calligrafia.

Poi avendola lasciata aperta sulla tavola, non ho resistito alla curiosità di leggerla. Non faccio mai una cosa simile, ma stavolta era un fatto che mi toccava troppo dentro. Grazie, caro Leonetti, della sua gentilissima premura affettuosa. Così sembra anche a me meno cruda la parola. Oh se Pier Paolo l'ascoltasse! E ascoltasse pure Roversi! Spero di sì.

E già che ci siamo... ora lei mi dirà che sono una noiosa; o forse non lo dirà affatto perché lei comprende tutto: Quel verso «Dovresti morire di cancro» (ora canchero, speriamo) non si potrebbe cambiare così: Potrebbe pigliarti un canchero? Quella parola «morire»!... Non si augura la morte nemmeno a una bestia...

Non potrebbe correggere lei quel verso prima di darlo alle stampe?

Se Pier Paolo dovesse arrabbiarsi, io autorizzo, Lei, caro Leonetti, di raccontargli tutta la faccenda, così la sgridata la sentirò io, caso mai.

Se lei crede che io ora esagero, sia come non detto.

Tutta la mia fiducia e la mia stima in loro due, carissimi.

Ancora grazie e affettuosi saluti (LE, p. 129)

In realtà, non è l'epigramma contro Bàrberi-Squarotti a fare scandalo, ma comprensibilmente (e vista con preoccupazione anche dagli amici redattori di «Officina», cfr. LE p. 1153) la lunga intemerata a Pio XII (A un Papa), epitaffio ad vituperium dove la morte di papa Pacelli è messa in contrasto con quella quasi contemporanea di un "povero Cristo" della famiglia di quelli che saranno Accattone e Stracci, il barbone Zucchetto, investito da un tram, e dove si legge fra l'altro: "Lo sapevi, peccare non significa fare il male: / non fare il bene, questo significa peccare. / Quanto bene tu potevi fare, e non l'hai fatto: / non c'è stato un peccatore più grande di te".

Attaccato per questo epigramma antipapalino dalla nobiltà nera affiliata all'esclusivissimo Circolo della Caccia, che lo da poco accolto fra i

suoi membri, e richiedeva le sue dimissioni (circostanza, questa, che sarà oggetto di uno dei Nuovi epigrammi della Religione del mio tempo, TP I, p. 1025: «Non siete mai esistiti, vecchi pecoroni papalini: / ora un po' esistete, perché un po' esiste Pasolini»), Bompiani pubblicherà ancora il n. 2 della nuova serie di «Officina», e poi si tirerà indietro, anche in seguito all'accanimento contro di lui e contro Pasolini da parte del settimanale «Lo Specchio», il cui direttore, George Nelson Page, è (designato con le sole iniziali; A.N.P., è fra i bersagli degli epigrammi apparsi su «Officina»).

Per la storia della rivista e del suo un «brusco decesso», lo scandalo suscitato dall'epigramma A un Papa è una tappa fondamentale, che merita un ingrandimento. La reazione all'invettiva era stata immediata, e di particolare virulenza, soprattutto dalle pagine dello «Lo Specchio», dove esce già il 22 marzo un articolo di A.G. Solaro (La rivista del conte Bompiani. Un'ambigua officina per l'«eroico» Pasolini) dove il poeta (chiamato quasi sempre Piera Paola Pasolina, o la Pasolina tout court) è oggetto di un impietoso ritratto che parte dai fatti di Ramuscello e si conclude proprio sull'epigramma A un Papa e sulla vicenda legata al Circolo della Caccia (cfr. fig. 1)¹⁴⁹:

Noi, dicendo che Pasolini è un incosciente e un baro, l'abbiamo già sistemato. Ciò che non si spiega è perché l'editore Bompiani abbia stampato gli epigrammi di Pasolini. Per vendicarsi, forse, dell'aristocrazia nera, dei cavalieri di cappa e spada pontifici, tutti o quasi chiusi in quell'impenetrabile Circolo della Caccia, ambitissimo approdo di ambiziosi? Il conte Valentino Bompiani che è uno snob, un *parvenu*, che per anni ha fatto la corte all'aristocrazia pontificia e al Circolo della Caccia, dove è stato ammesso come socio due mesi fa, come può conciliare questo vilipendio del Papa morto con la sua nuova posizione? Ma Bompiani è un ottimista. Non lo radieranno dal Circolo della Caccia, nessuno oserà condannarlo. Bompiani, editore di Officina, si attende invece elogi pubblici per ciò che ha pubblicato e pubblicherà. E beato lui se troverà la formula sbevazzare cogli anticlericali e andare allo stesso tempo a braccetto coi clericali. Per conto nostro, gli togliamo il saluto.

Sulla vicenda «lo Specchio» torna ancora il 21 e il 26 aprile. Il 21, con una vignetta, nella quale l'insegna con la scritta «Circolo della Caccia» è sostituita da un cartello appeso in malo modo in cui si legge «Officina Bompiani»¹⁵⁰ (fig. 2).

Da una lettera inedita di Fabio Mauri sembrava che lo scontro fosse sanabile. Fabio Mauri invia gli attacchi a Bompiani relativi allo scandalo dell'epigramma *A un Papa* e al Circolo della Caccia al critico Giuseppe Toffanin, docente di letteratura italiana all'Università di Napoli, pregandolo di scrivere un articolo, che per quanto ne so, non fu mai scritto¹⁵¹ (fig. 3).

Mentre sia Giulio Einaudi che Vanni Scheiwiller si propongono per una pubblicazione in volume degli epigrammi (possibilità preclusa dall'autoritario editore Livio Garzanti), e Giulio Einaudi si arriva a candidarsi come nuovo editore della rivista, Pasolini com'è sua abitudine rincara la dose contro i suoi "nemici" nei *Nuovi epigrammi*, pubblicati con data in calce 1959-1960 nella raccolta *La religione del mio tempo* (1961). Nei *Nuovi epigrammi*, è violento l'attacco ai nobili "neri" del romano Circolo della Caccia, insorti contro l'invettiva antivaticana intimidendo con successo Valentino Bompiani.

Per la rivista, è un momento di crisi collettiva. Pasolini vorrebbe poter ritornare alla prima «Officina», ma divergenze di opinioni tra i redattori portano a una frattura insanabile, e dopo il secondo numero, che uscirà nell'estate, la rivista subisce quello che Pasolini un anno dopo la chiusura della rivista definisce amaramente, in una lettera alla direttrice di «Ulisse» Maria Luisa Astaldi, un «brusco decesso» (LE I, p. 131).

Dei diciassette epigrammi apparsi su «Officina», solo dodici sono ripresi (con lo stesso titolo dostoevskiano) nella seconda sezione della raccolta *La religione del mio tempo*, dove sono seguiti dai sedici *Nuovi epigrammi*, e dal poemetto-requisitoria *In morte del realismo* (data in calce, 1960). Pochissime, nel passaggio a *La religione del mio tempo*, le varianti, con l'eccezione dell'epigramma *A Barberi Squarotti* (XII nella *Religione del mio tempo*). L'ordine in cui gli epigrammi di "Officina" non è lo stesso nella *Religione del mio tempo*. Quelli esclusi sono l'I, *A Costanzo*; il IV, *A dei piccoli potenti*; il IV, *A Page*; il X, *A C. P.*; il XV, *Alle case degli antichi*.

Conformemente al consueto metodo di archiviazione delle proprie carte, i materiali preparatori dei singoli testi sono disposti da Pasolini in

alcune cartelle ora al Gabinetto Vieusseux di Firenze che aggettano verso la raccolta futura, *La religione del mio tempo*: negli apparati filologici dei 'Meridiani' sono siglate come R1 (cartella color ruggine con etichetta non autografa *La ricchezza*); R2 (cartella azzurra senza titolo; *La ricchezza* figura nel frontespizio del dattiloscritto); R3 (dattiloscritto di tipografia con copertina color caffelatte, senza titolo)¹⁵².

Come si vede, la produzione epigrammatica di Pasolini è circoscritta nel tempo e relativamente esigua, tra la fine anni degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, anche se nelle carte delle postume *Lettere luterane* era prevista nella raccolta l'inserzione di altri versi oltre ai i tre pseudosonetti che chiudono la raccolta sono definiti *Epigrammi privi di ogni buon gusto*¹⁵³.

I A COSTANZO

Materiali preparatori in R1; R2. Quattro redazioni in R1, due in R2. In tutte al v. 4 si legge "per poi morire prima o poi di cancro".

Mario Costanzo, poeta e critico letterario romano, aveva espresso delle riserve nei confronti di Pasolini in *Studi per una antologia*, Scheiwiller ('All'Insegna del Pesce d'Oro'), Milano 1958.

L'occasione dell'epigramma però è una lettera del 27 marzo 1959, nella quale Costanzo scrive a Pasolini: «Carissimo, colgo l'occasione dell'*epigramma* su "Officina" a me dedicato, per invitarla – anche a nome dell'amico Vanni Scheiwiller – a riservare qualche sua cosa per la nostra piccola collana "Lunario"(uscirà quest'anno Erba; e Orelli). E magari quegli stessi *epigrammi* di "Officina" (soprattutto il mio ... a cui tengo molto)», ma Pasolini aveva risposto: «Caro Costanzo, non capisco: sì o no? Sarà che sono settentrionale, e la mia religione non è cattolica, ma questo tipo di perdono-compromesso non lo capisco. Mi disprezza (dal suo saggio si

direbbe chiaramente di sì) o non mi disprezza (dalla sua lettera, allora, direi di no)? Non capisco il rapporto: pubblicamente mi condanna, senza speranza, con delle illazioni offensive, con presunzioni risolte di malafede, di mistificazione: e, privatamente, concede al mio fare un certo "valore" morale, oltretutto stilistico. Se lei, chiaramente, mi spiegherà queste contraddizioni, io volentieri userò del suo tramite verso Scheiwiller, per un gruppo di poesie (non gli epigrammi), già richiesti da Einaudi (e non concessigli da Garzanti) «...] Saluti dal suo *cattivissimo* Mario Costanzo» (lettera del 26 aprile 1959: LE p. 1158).

Nella sezione *Nuovi epigrammi* della *Religione del mio tempo* compare un altro epigramma rivolto a Mario Costanzo, ancora dal titolo *A Costanzo*: “Idiota! Cercarmi dei seguaci, inventarmi una cerchia? / Io non credo nell’esistenza del tuo mondo, / dove si cercano seguaci, dove s’inventano cerchie. / Sei un cadavere: e mi credi con te in una tomba” (TP I, p. 1017).

Materiali preparatori in R1; R2; R3. In R1 compare in due redazioni, la prima delle quali comprende alcuni versi in più riportati in TP I, p. 1671.

Se le malattie di oggi hanno un’origine interiore
per le mediocri colpe nei rapporti,
tu sei troppo sciocco e cattivo, Costanzo,
perché non ti si impesti il sangue, se ce l’hai¹⁵⁴.

II A GEROLA

Materiali preparatori in R1; R2; R3 (cfr. TP I, p. 1671).

L’occasione dell’epigramma è la stroncatura del poeta e critico letterario trentino Gino Gerola a *Le ceneri di Gramsci*, intitolata *Le ceneri di Pasolini*, su “Quartiere”, 30 luglio 1958. Nella *Religione del mio tempo* gli attacchi epigrammatici a Gerola sono due (un altro, intitolato *Ancora a Gerola* è nei *Nuovi epigrammi* della *Religione del mio tempo*. A Gerola si

deve anche un saggio apparso dopo la morte di Pasolini, *Solitudine e presenza di Pasolini*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Contributi della Classe di scienze umane, di lettere ed arti [Fasc. A]» (s. 6 vv. 14-15 (1974- 1975), pp. 93-98.

Stilistico anche tu! Anche tu filologo!
fino a ieri eri uno dei cento poeti incerti:
adesso fai elenchi d'aggettivi, fissi origini,
sei sensibile ai clic, individui spie¹⁵⁵:
e scopri come implicito l'esplicito,
dimostri non poesia le mie non poesie¹⁵⁶.

III AI CRITICI CATTOLICI

Molte volte un poeta si accusa e calunnia,
esagera, per amore, il proprio disamore,
esagera, per punirsi, la propria ingenuità,
è puritano e tenero, duro e alessandrino.
È anche troppo acuto nell'analisi dei segni
delle eredità, delle sopravvivenze:
ha anche troppo pudore nel concedere
qualcosa alla ragione e alla speranza
Ebbene, guai a lui! Non c'è un istante
di esitazione: basta solo citarlo!

IV A DEI PICCOLI POTENTI

Materiali preparatori in R1; R2; cfr. TP I, p. 1694.

I “piccoli potenti” non sono nominati, ma è facile pensare che si tratti dei direttori e redattori di settimanali come “Lo Specchio” e “Il Borghese”, che a Pasolini avevano riservato attacchi vergognosi, e sono chiamati in causa esplicitamente in alcuni epigrammi pubblicati per la prima volta in

TP I. Come in *A Page* (qui di seguito); in *A gente infame*— tre redazioni in R1, nella prima delle quali si legge: “Ah, così appartengo al sesso debole? Bene, culirotti / dello Specchio, vi sfido tutti uno a uno a cazzotti” (minime le varianti delle altre) (TP, p. 1073); o *A Sarazani*, che prende di mira Fabrizio Sarazani, sceneggiatore e giornalista, vicino all’area politica parafascista del «Borghese»: «Ti glorii a ragione: sei cattolico apostolico romano / scrivi con stile di nubile, e finì da ruffiano». Sarazani, fra l’altro, era autore di un pamphlet in cui attaccava, fra l’altro, chi inzeppava i film di dialoghi in romanesco, «per lo più scritti da sceneggiatori sbarcati a Roma in cerca di facili fortune»; l’allusione a Pasolini è trasparente, tanto più quando a proposito di tali dialoghi si parla di una «forma dialettale snobistica, piena di neologismi, con parole che simili a mostriciattoli entrano nell’uso incipiente» (*Roma in castigo*, Palombi, Roma 1959, p. 17).

Voi, direttori e redattori di rotocalchi, andrete
nel più profondo dell’inferno in cui non credete.

V A PAGE¹⁵⁷

Materiali preparatori in R1; R2; cfr. TP I, p. 1694.

Povero uomo, invecchiato con in cuore la fresca
cretineria del ragazzo! morente
col conformismo idiota e servile del giovane!
Colpendomi, disperatamente ti difendi.

VI AI RADICALI

Materiali preparatori in R1; R2; R3; minime le varianti nella Religione del mio tempo, dove il titolo è Ai radicali (TP I, p. 1671).

Lo spirito, la dignità mondana,
l'intelligente arrivismo, l'eleganza,
l'abito all'inglese e la battuta francese,
il giudizio tanto più duro quanto più liberale,
la sostituzione della ragione alla pietà,
la vita come scommessa da perdere da signori,
vi hanno impedito di sapere chi siete:
coscienze serve della norma e del capitale.

VII

AL PRINCIPE

Se torna il sole, se discende la sera,
se la notte ha un sapore di notti future,
se un pomeriggio di pioggia sembra tornare
da tempi troppo amati e mai avuti del tutto,
io non sono più felice, né di goderne né di soffrirne:
non sento più, davanti a me, tutta la vita...
Per essere poeti, bisogna avere molto tempo:
ore e ore di solitudine sono il solo modo
perché si formi qualcosa, che è forza, abbandono,
vizio, libertà, per dare stile al caos.
Io tempo ormai ne ho poco: per colpa della morte
che viene avanti, al tramonto della gioventù.
Ma per colpa anche di questo nostro mondo umano,
che ai poveri toglie il pane, ai poeti la pace.

VIII

A ME

Materiali preparatori in R1; R2; R3

In questo mondo colpevole, che solo compra e disprezza,
il più colpevole son io, inaridito dall'amarezza.

IX

A C. P.

C.P. è Carlo Ponti. Il produttore aveva ingaggiato Pasolini per scrivere insieme a Ennio De Concini le *Lettere di una novizia* di Guido Piovene, ma non aveva pagato Pasolini, che dovette affidare la questione a un avvocato. La vicenda è raccontata per esteso nel racconto *Cronaca di una giornata*, apparso su “Paese Sera”, 2-3 dicembre 1960 (RR I, p. 1586): “P.C., quello ben noto alla cronaca (ha speso recentemente – lo sanno tutti, e ha fatto benissimo – non so quanti milioni per una villa da regalare al suo stupendo *monstrum* fisiologico, dalla simpatica anima di cartilagine). Bene, anche lui deve darmi dei soldi: e la cosa è già nelle mani di un avvocato. Un'altra distrazioncella di un ricco che ignora quanto conti un milioncino per uno scrittore. E una vicenda vecchia di due anni. Ero stato incaricato da P. C., attraverso un suo uomo (egli era appena andato in America) di sceneggiare, ancora con De Concini, le *Lettere di una novizia* di Piovene. Ci ho perso una intera estate. L'estate, l'unico periodo in cui io vivo veramente [...]”.

Materiali preparatori in R1; R2; R3. La prima redazione di R1 presenta alcune varianti rispetto al testo poi dato alle stampe: vv. 1-2 «Piccolo gangster sozzo e scalcagnato / mantenuto dal culo delle tue attrici»; v. 4 «Ma le tue attrici saranno vecchie, e tu merda». Nella seconda, i vv. 1-2 suonano: «Piccolo gangster pelato e scalcagnato / mantenuto dai miliardi delle tue attrici»; v. 4 «attrici» al posto di «donne».

Piccolo gangster, scalcagnato neo italo-americano,
 mantenuto dalle tue mantenute,
deruba, deruba questo povero scrittore:
 ma tu e le tue donne sarete presto merda.

X A J. D.

Materiali preparatori in R2 e R3.

J.D. si era firmato sul “Quartiere” l’autore di un articolo intitolato *Il pavone della Chiesa cattolica*, in cui Pasolini era accusato fra l’altro di “ebbro dannunzianesimo”. Da notare nel testo riprese letterali dell’articolo.

Povero servo, che cerchi di salvare anche i cavoli
concedendomi d’esser abile: alibi miserabile¹⁵⁸!

XI A UN FIGLIO NON NATO

Materiali preparatori in R1; R2; R3.

In fondo a quel candido ponte nuovo sul Tevere
finito dai cattolici per non smentire i fascisti,
tra i fregi, i cippi, i falsi frammenti, i finti ruderi,
un gruppo di donne aspettava i clienti al sole.
Tra queste c’era Franca, una venuta da Viterbo,
bambina, e già madre, che fu la più svelta:
corse allo sportello della mia macchina, gridando,
così sicura che non potei disingannarla:
salì, si accomodò, allegra come un ragazzo,
e mi condusse verso la Cassia: passammo un bivio,
corremmo per una strada abbandonata al sole
tra cantieri di gesso e casupole tripoline,
e arrivammo al suo posto: era un praticello
sotto un’altura cosparsa di borraccine e grotte.
Un vecchio cavallo marrone, in fondo, sull’erba umida,
un’automobile vuota, in mezzo ai cespugli,
e non lontano, qua e là, festosi echi di spari:
tutt’intorno era pieno di coppie, ragazzi e poveri.

In quei giorni la mia vita, il mio lavoro erano pieni,
nessuno squilibrio, nessuna paura mi minacciava:
ero andato avanti per anni, prima per fisica grazia,
mitezza, salute e entusiasmo che ho avuto nascendo,
poi per una luce di pensiero, benché incerto ancora,
amore, forza e coscienza che ho acquistato vivendo.
Eppure, primo e unico figlio non nato, non ho dolore
che tu non possa mai esser qui, in questo mondo.

XII

A BARBERI SQUAROTTI

Materiali preparatori in R1; R2; R3. In R1 la prima redazione in ordine cronologico, datata estate-autunno 1958, presenta in tutto 6 versi, i primi quattro circolettati: «Se io avessi avuto l'ipocrisia spiata / dal tuo stile di futuro diabetico docente, / tu non avresti saputo niente del mio amore: / e non avresti potuto darmi del decadente. / Approfitti della mia sincerità per mostrarti bravo, / imiti la mia passione sputtanandola». Nella seconda, varianti e un'inversione: «Approfitti della mia sincerità per mostrarti acuto, / della mia passione per scoprirti indifeso. / Imiti la mia mania d'analisi rendendola ridicola, / la mia maniera sputtanandola» (Cfr. TP I, p. 1674).

Nel confluire nella sezione *Umiliato e offeso* della *Religione del mio tempo* i due versi della redazione in rivista sono preceduti da un altro distico in rima baciata, che rende ancora più evidente l'occasione dell'articolo apparso sul "Verri": "Imiti la mia mania d'analisi, rendendola ridicola, / la mia pesta maniera con piglio da celicola". "Celicola", dal latino, significa 'abitatore del cielo'. La rima è evidentemente forzata.

Il critico Giorgio Bàrberi Squarotti aveva pubblicato su "il Verri", n. 4 una recensione nella quale "l'ansia ideologica pasoliniana" e il suo inesausto sperimentalismo sono messi in rapporto con un "trauma individuale" e una "diversità totale, definitiva, biologica". Irrita Pasolini la ripresa da parte del critico torinese di sue parole chiave, come "trauma", e di concetti come l'assolutezza biologica della propria "diversità".

Approfitti della mia ingenua passione per scoprirti barbuto,
della mia sincerità per mostrare il tuo fiuto.

XIII

A CADORESI

Materiali preparatori in R1; R2; R3. Nella prima redazione di R1 il distico suona «Meridionaletto stronzo diventato stronzo friulano / niente è più ridicolo di uno stronzo impegnato». La seconda, presenta la variante al v. 2: «non sa che niente è più ridicolo dell'impegno di uno stronzo».

Bersaglio del feroce epigramma è lo scrittore e critico friulano Domenico Cadorese, che aveva accusato Pasolini di “pessimismo decadente” e di estetismo, in un saggio intitolato *Per una rilettura critica dell'opera poetica di Pasolini* (“La situazione”, marzo 1958).

Caldo meridionaletto, diventato friulano gonzo,
niente è più ridicolo dell'impegno di uno stronzo.

XIV

AI REDATTORI DI «OFFICINA»

R1; R2; R3. Il R1 la seconda redazione presenta alcune varianti: v. 1 «Caro Leonetti, caro Roversi, cari bolognesi e milanesi»; v. 3 «negli ultimi due anni» al posto di «in queste nostre annate»; v. 5 «Schiavitù» al posto di «alienazione»; al posto del v. 6 «buttata via da banditi e da miserabili, / ai margini del capitale e della capitale, / fra puttanelle dure e volgari come uomini, / a sfruttare la sacra tenerezza del loro seno, / fra compratori ignoranti e artisti smarriti, / mi sono lasciato corrompere senza amare, / ho amato senza lasciarmi corrompere:»; prima del v. 8: «Via Veneto, gli attici a

Piazza di Spagna, i bar delle piazze d'una Roma orientale, / non hanno
esistenza, eppure mi hanno tolto esistenza. / Ho tradito me, voi, la passione
dell'uomo»; al posto dei vv. 12-4: «lavorare con voi un dolore [soprascritto:
umiliazione] nuovo sconosciuto / che non avevo mai provato nella mia vita
di povero. / Non ho luce di sentimento, né luce di parola. / Una forza
confusa mi spinge a non cedere ancora, / e seguirvi alla luce di un sole non
tramontato. / Una forza confusa a dirmi che un nuovo tempo / comincia a
chiamare morte la vita e dovere la morte»; al posto degli ultimi cinque
versi: «secoli ormai ci dividono da questo, secoli dal futuro: / e poiché il
pensare è ancora senza parola, / sole cataclisma, prefigurazione e fine, /
questi secoli ormai a stento esistono. / Avventuriamoci, umili pionieri, nella
lingua nuova, / che nessuno di noi sa, che non inventeremo.».

Caro Leonetti, e Roversi, e Scalia, e Romanò, e Fortini,
chi ha meno diritto di me a scrivere questi versi?
Chi ha meno di me pensato, in queste nostre annate?
Chi meno di me ha letto e di me meno sofferto?
Lieta soggetto di alienazione, servo d'una ricchezza
di avventurieri milanesi, di puttanieri napoletani
passo come un morto tra i vivi, o un vivo tra i morti:
tradimento incerto, rimandato, disperato,
frutto di ambizioni inesistenti, di necessità non vere.
E non ne sono stato neanche pagato ...
Ora sento, in me, un sapore di pioggia appena caduta,
ogni vivacità della vita ha uno sfondo di pianto:
Solo una forza confusa mi dice che un nuovo tempo
comincia per tutti e ci obbliga a essere nuovi.
Forse – per chi ha sentito e si è dato – è l'impegno
non più a sentire e a darsi, ma a pensare e cercarsi,
se il mondo comincia a finire d'essere il mondo
in cui già suoi, siamo nati, prima creduto eterno,
poi fertile oggetto di storia: sempre riconosciuto.
Ma anche il tempo della vita è pensare, non vivere,
e poiché il pensare è ora senza metodo e verbo,
luce e confusione, prefigurazione e fine,
si sta dissolvendo nel mondo anche la pura vita.
Donchisciotteschi e duri, aggrediamo la nuova lingua
che ancora non conosciamo, che dobbiamo tentare.

XV ALLE CASE DEGLI ANTICHI

Materiali preparatori in R1; R2. In R1 tre redazioni, la prima delle quali di 34 versi. Questi i primi 18: «Nella notte, già per me antica, di Bologna, / antica perché la vissi ragazzo, prima della guerra, / antica perché ero universitario, fascista, / forse anche razzista, leggevo Novalis, / ero un adolescente forte come un toro e smarrito, / giocavo al calcio e scrivevo folli poesie, / migliaia di fogli, espressionista preumano, raffinato incolto, marcio diciassettenne; / antica perché fresco diciassettenne andavo al Reno, / all'Indice, al Savena, sui colli verso Porretta, / e tornavo stanco, il sole in faccia, la nausea dentro: / e ridevo, cantavo, sgraziato e felice, / con gli adolescenti di allora, miei compagni ... / Nella notte antica, perché nell'altro versante, / già tutto percorso, della mia vita, illuminato, / senza ch'io più lo sappia, da un altro sole ... / Nella notte, cammino, leggero come un pallone, un angelo. / Nella notte antica per Bologna, per il mondo». Cfr. TP I, p. 1965.

Per Via delle Belle Arti, nelle pareti rosse
 offuscate dal tempo e dal buio, coi portichetti
di paese, lungo i palazzi del grande Comune,
 la notte è soltanto, stupendamente antica.
Le case degli antichi empiono la notte, fitte,
 desolate, lungo la stretta, gloriosa strada.
C'è odore, nell'aria di ottobre che non odora di nulla,
 di resti di antiche cene, di panni umidi e sporchi
di altri secoli, di antiche immondizie ai canti.
 Nell'antica notte, come una bandiera di case,
si stende la città, con infimi angoli, buie polveri,
 nessun vento la scuote, se non il profondo vento
della coscienza di non essere più, di essere ancora,
 preda della notte, fra i giorni della storia.

XVI ALLA FRANCIA

Ho la lieta sorpresa di vedere che assomiglio
a Sekou Touré, il presidente della Guinea:
il naso schiacciato e gli occhi vivi.

Anche lui risalito al grigiore della storia
da baratri di puro spirito selvaggio:
negro proprio come era biondo Rimbaud.
Forse a chi è nato nella selva, da pura madre,
a essere solo, a nutrire solo gioia,
tocca rendersi conto della vita reale:
rinunciare a obbedire al sesso per pensare,
finire d'essere fanciullo per diventare cittadino,
tradire gli Dei per lottare con Marx!

XVII A UN PAPA

R1; R2; R3. In R1 due redazioni, la prima delle quali è intitolata *Le due morti (Zucchetto e papa)* e la seconda *Al pastore*. Aspra critica a Pio XII, la cui morte è presentata a contrasto con quella del “povero Cristo” Zucchetto, personaggio della famiglia di Accattone o dello Stracci della *Ricotta*. Fin dall’inizio l’epigramma parve rischioso, e i “bolognesi” Leonetti e Roversi temettero che potesse compromettere i rapporti della rivista con Valentino Bompiani, che era l’editore della nuova serie di «Officina»; Pasolini cercò di tranquillizzarli in una lettera del 9 marzo 1959: «Carissimi, è rientrato il pericolo. Bompiani ha parlato con un suo avvocato (cattolicissimo) che l’ha completamente rassicurato» (LE, p. 1153). Si arrivò invece a un’ammonizione da parte della gerarchia ecclesiastica a Bompiani; contemporaneamente il principe Urbano Barberini, presidente del romano Circolo della Caccia, chiese a Bompiani, che ne era membro, di dimettersi. Questi incidenti porteranno alla chiusura della rivista.

Sulla reazione provocata da *A un Papa* tornano due dei *Nuovi epigrammi della Religione del mio tempo: Al principe Barberini* e *Ai nobili del Circolo della caccia*, entrambi in rima baciata, numerati rispettivamente nella raccolta XXII e XIII, nonché diversi inediti recuperati nell'*Appendice a "La religione del mio tempo": A Bompiani (in R1); Ancora a Bompiani (III)*.

Pochi giorni prima che tu morissi¹⁵⁹, la morte
aveva messo gli occhi su un tuo coetaneo:
a vent'anni, tu eri studente, lui manovale,
tu nobile, ricco¹⁶⁰, lui un ragazzaccio plebeo:
ma gli stessi giorni hanno dorato su voi
la vecchia Roma che stava tornando così nuova.
Ho veduto le sue spoglie, povero Zucchetto¹⁶¹.
Girava di notte ubriaco intorno ai Mercati,
e un tram che veniva da San Paolo, l'ha travolto
e trascinato un pezzo pei binari tra i platani:
per qualche ora restò lì, sotto le ruote:
un po' di gente si radunò intorno a guardarlo,
in silenzio: era tardi, c'erano pochi passanti.
Uno degli uomini che esistono perché esisti tu,
un vecchio poliziotto sbracato come un guappo,
a chi s'accostava troppo gridava: «Fuori dai coglioni!». Poi venne l'automobile d'un ospedale a caricarlo:
la gente se ne andò, restò qualche brandello qua e là,
e la padrona di un bar notturno, più avanti,
che lo conosceva, disse a un nuovo venuto
che Zucchetto era andato sotto un tram, era finito.
Pochi giorni dopo finivi tu: Zucchetto era uno
della tua grande greggia romana ed umana,
un povero ubriacone, senza famiglia e senza letto,
che girava di notte, vivendo chissà come.
Tu non ne sapevi niente: come non sapevi niente
di altri mille e mille cristi come lui.
Forse io sono feroce a chiedermi per che ragione
la gente come Zucchetto fosse indegna del tuo amore.
Ci sono posti infami, dove madri e bambini
vivono in una polvere antica, in un fango d'altre epoche.
Proprio non lontano da dove tu sei vissuto,
in vista della bella cupola di San Pietro,
c'è uno di questi posti, il Gelsomino...
Un monte tagliato a metà da una cava, e sotto,

tra una marana e una fila di nuovi palazzi,
un mucchio di misere costruzioni, non case ma porcili¹⁶².

Bastava soltanto un tuo gesto, una tua parola,
perché quei tuoi figli avessero una casa:
tu non hai fatto un gesto, non hai detto una parola.
Non ti si chiedeva di perdonare Marx! Un'onda
immensa che si rifrange da millenni di vita
ti separava da lui, dalla sua religione:
ma nella tua religione non si parla di pietà?
Migliaia di uomini sotto il tuo pontificato,
davanti ai tuoi occhi, son vissuti in stabbi e porcili.
Lo sapevi, peccare non significa fare il male:
non fare il bene, questo significa peccare.
Quanto bene tu potevi fare! E non l'hai fatto:
non c'è stato un peccatore più grande di te¹⁶³.

Angelo Romanò

Una domenica a villa Carlotta

Nota e commento al testo a cura di Ugo Perolino

Le rade apparizioni poetiche di Angelo Romanò sulle pagine di «Officina» – dove il suo profilo è eminentemente quello del critico e dell'osservatore attento a interpretare i segni di una cultura in rapida trasformazione, quella italiana del dopoguerra, e le vertigini del “miracolo economico” – marcano i punti di affioramento di un discorso sulla poesia che procede in sintonia tanto con il “modello” pasoliniano, già prestigioso e riconosciuto nel sistema culturale, come anche con le inquietudini formali, più introverse e appartate, che maturano nel gruppo dei poeti officineschi, Leonetti e Roversi, accomunati in primo luogo dalla spinta a disarticolare il chiuso formulario lirico ereditato dall'ermetismo. Che la poesia di Pasolini possa rappresentare un modello retorico e argomentativo negli anni di «Officina» è del resto documentato anche in questo testo (come precedentemente ne *Il fiume*, alle cui annotazioni si rimanda) dall'assunzione delle *Ceneri di Gramsci* come referente linguistico e stilistico (accanto a tratti distintivi crepuscolari, che sono naturalmente presenti anche in Pasolini), di cui si trova ulteriore conferma nella ripresa di una forma strofica chiusa e, soprattutto, in una serie di stilemi e motivi polematici riconoscibili.

Tra il 1955 e il 1960 gli interessi storico-letterari di Romanò, che ha assorbito lo stimolo gramsciano verso la costituzione di una nuova cultura, si concentrano sui poeti minori dell'Ottocento, sulla Scapigliatura e in particolare sull'esperienza della «Voce» nel periodo 1908-1914, con l'esclusione cioè della direzione De Robertis (che sarà invece trattata da Scalia)¹⁶⁴. Si tratta di un tentativo consapevole e tecnicamente attrezzato di ricostituire una tradizione moderna alternativa alla linea simbolista, che si è

tradotta con l'ermetismo nell'acquiescenza e nell'astensione dal mondo storico, e che sia invece capace di valorizzare i rapporti tra letteratura e società, impegno intellettuale e progresso civile.

In questo senso, pur nella cautela dei risultati presentati e offerti ai lettori della rivista, il discorso poetico rimane coerente con i propri assunti teorici. Nel contrasto tra l'eleganza aristocratica e monumentale del luogo, la folla dei visitatori ("il gorgo della gente / domenicale"), consumatori massificati e ignari, e l'Io poetico rappresentato come "esangue e sazio / di storia e di cultura", *Una domenica a Villa Carlotta* ricorda la situazione iniziale del poemetto pasoliniano *La ricchezza*, nella raccolta *La religione del mio tempo*, da cui però sotto altri aspetti prende le distanze.

In effetti, l'attenzione e lo sguardo sono ora ipnotizzati dai trasalimenti della luce al tramonto sul fitto intrico vegetale, fiori e liane dei giardini, e l'intera sequenza, carica di cromatismi pasoliniani (e latamente dannunziani)¹⁶⁵, assume una diversa stratificazione metaforica: il "vitalismo", l'irrazionale pulsare delle cose ("Dura così poco un fiore"), non identifica una condizione di pienezza di senso e intellegibilità, nella vita individuale e collettiva; al contrario, soltanto nella liberazione dalla natura per "entrare nella storia" si realizza "l'ordine dell'uomo espresso in atti umani". La moralità che chiude il testo, il ritorno al lavoro come a un rito che cementa la comunità ("rinascerà col giorno / lavorativo il senso di appartenersi"), appare dunque venata da una sottesa contrapposizione agli esiti irrazionalistici che sembrano trovare spazio in alcune aree dell'esperienza officinesca e segnatamente in certi momenti rivelatori della poesia pasoliniana.

Angelo Romanò

Una domenica a villa Carlotta

non durano oltre il limite che pone
allo splendore breve la stagione
luminosa nei grembi del giardino:

se al ridere e al fiorire del cielo
porta voci il gorgo della gente
domenicale, intensamente
sui nobili viali, nel velo

ilare che un visibilio di petali
tende nell'aria; questa
che si celebra pagana festa,
un po' ebra e stremata, un po' inquieta

svanisce appena, intorbidando l'ora,
si arrende il lago alla penombra glauca
delle montagne e dolcemente rauca
la breva¹⁶⁶ i silenziosi borghi sfiora.

Anch'io, smarrito in questa che non amo
vacanza, ammiro il decadente vizio
che, in esotici abbracci, al palmizio
la liana avvinse sul colle lariano,

e malinconicamente rivivo
l'illusione di chi, esangue e sazio
di storia e di cultura, il proprio strazio
contemplava nell'urgere nativo¹⁶⁷.

Ma della furia che nutre, fonda e incognita,
di linfe tronchi, rami, steli e che
sulle ordinate spalliere di azalee
provoca rosse immobili esplosioni

resta solo una traccia di tormenti
cromatici, di fiamme vegetali
che la sera già spegne¹⁶⁸ nei mortali
obliteranti suoi avvolgimenti...

2

Dura così poco la forma di un fiore,
e così poco il colore delle foglie
di un albero: o rapinosa li scioglie
l'aria, o un interiore fervore

li consuma. Da un'ora all'altra

la vampa si affrange¹⁶⁹, torna cenere
nell'ombra, un alito tenue
basta, nascendo dal nulla, a dissiparla.

Niente è davvero vivo che non sia
organico discorso, articolato
pensiero, impulso dominato,
opera, razionale atto, armonia.

Che, liberandosi dalla natura,
non entri nella storia, volendo
tra opposte scelte, lacerandosi, istituendo
se stesso nelle leggi di una struttura

morale¹⁷⁰. È ordine non meccanico,
sciolto dai vincoli della costrizione
naturale, libero per impeti autonomi,
l'ordine dell'uomo espresso in atti umani.

3

Le ferme nell'incostanza primaverile
calde ocre della villa splendono.
Sui chiari davanzi posano il vento.
Tace il tempo nei mobili di stile

Impero, dall'aerea balconata
il lago è teso come un vetro: lacera
con ironici affroni la sua pace
il fuoribordo che stride nella virata.

Com'è lontana la grazia foscoliana,
e chiusa entro la sua purezza Psiche
che abbraccia il bianco Amore nelle amiche
ombre. Una tromba americana

esalta la domenica sui lungolari
dal juke-box, il cipresso patetico
nega gli ottocenteschi suoi segreti
al tumulto dei dancing popolari¹⁷¹.

È un giorno così leggero, pronto a perdere
se stesso per il piacere di pochi istanti:
un bagliore dell'onda, gli esitanti
passi e baci nell'ombra verde,

e poi la luna (che subito che nasce

è un po' azzurra un po' bianca) si porta via
tutta la moribonda allegria
regnando su mute piazze...

In questo fragile delirio come scorgere
un segno che non si cancelli, che viva
anche domani: sostanza primitiva
o figura del moto che coinvolge

noi con gli altri nell'avvolgimento
paziente degli anni nostri e altrui?
Scendano dunque i bui
sentieri verso il lago, ma il vago stordimento

si dissolva: rinascerà col giorno
lavorativo il senso di appartenersi.
Solo al concreto, al faticato volersi
si dà dunque approdo, ritorno.

«La paura» (Nota per Volponi)

Nota e commento al testo a cura di Gloria Scarfone

La paura, lungo poemetto di Paolo Volponi, esce nel 1958 su «Nuovi Argomenti». Si tratta di uno dei componimenti più importanti dell'intero corpus poetico volponiano – secondo Romano Luperini, è “il risultato più notevole di Volponi poeta”¹⁷². *La paura* diventa poi l'undicesimo testo della terza raccolta dell'autore, *Le porte dell'Appennino* (Feltrinelli 1960), che segna il passaggio dal post-ermetismo delle prime due raccolte (*Il ramarro* e *L'antica moneta*) alla dimensione più distesa e riflessiva del poemetto, di matrice officinesca e, in particolare, pasoliniana¹⁷³. È infatti proprio l'esperienza di «Officina» a permettere all'autore di ripensare radicalmente l'iniziale scelta lirico-ermetica (cui Leonetti fa riferimento all'inizio del secondo paragrafo della recensione) ed è non a caso sulla rivista che usciranno due dei testi della raccolta: *La vita* (1955) e *Le catene d'oro* (1957). Che il testo venga recensito da Leonetti su «Officina» è più che naturale, dato è proprio ai tre *sodales* della rivista che il componimento è dedicato: “*Agli amici Leonetti, Pasolini, Roversi*”. La loro “cordiale presenza” (v. 29) è infatti tra le cose che “aiuta[no]” l'io del poemetto “nella paura di volare” (v. 28). Il volo in questione è un volo reale (quello della teleferica bolognese che porta a San Luca), ma la paura – *Leitmotiv* centrale dell'intera opera volponiana e matrice stessa della sua poesia¹⁷⁴ – è una paura metaforica. Scrive Leonetti: «La paura che Volponi ha è quella dell'inferno». Di quale inferno? L'inferno di una forma di vita e di relazioni familiari che non conoscono il mondo della storia: come dice bene Leonetti, *La paura* è infatti un piccolo *Bildungsroman* in versi, un “quadro di formazione” in cui il soggetto (che è sì quello del poeta che ripercorre il proprio passato, ma che potrebbe essere quello di un qualsiasi adolescente maschio negli anni Quaranta) progressivamente esce dal mondo “stantio

della vecchia Italia provinciale dove la giovinezza a poco a poco s'incatena" per entrare (senza rimpianti pasoliniani) in un mondo nuovo trasfigurato dall'esperienza bellica. Il superamento della "paura" coincide infatti con l'irruzione dell'esercito alleato e la vittoria dell'antifascismo: "Un esercito innocente/ sciolse senza parlare/ le sue bandiere d'affetto/ sul geloso silenzio familiare". Il soggetto esce da sé stesso solo attraverso la storia e grazie alla mediazione degli altri, gli "amici" di «Officina», che sono i mediatori insieme di una forma metrica (il poemetto) e di una forma di vita.

Si riporta di seguito per comodità il testo di Volponi:

La paura

Agli amici Leonetti, Pasolini, Roversi

La funivia per il Santuario di San Luca
tutta di ferro e cruda,
oscilla al limite dei campi:
insieme con voi, amici,
m'affido al miracolo volgare
di un gruppo di gente che vola.
Ai finestrini l'Appennino sale
sopra il portico umano, fermo;
la nuvola che gira sulle valli
mi fa temere della sua pazzia.
Sappiate che ho paura di volare,
d'essere chiuso tra questa gente adulta;
ho paura del vento che non sceglie,
d'essere ancora guidato per la mano
nelle strade di passeggiate domenicali.
Sopra un vigneto ancora poco verde,
nano, bagnato di solfato,
la navicella quasi scende,
poi il declino riprende verso il paesaggio;
oltre il mio terrore che non guarda
l'occhio vede Bologna che s'arrende,
sciolta la cintura di mattoni,
alla campagna, a una monotona calura
che sbianca di caligine i confini,
che corrompe le ville,
i casolari distanti

sotto platani, tigli, ippocastani.
M'aiuta nella paura di volare
la vostra cordiale presenza, la vacanza,
la piccola valle che rompe la clausura
con il solco di terra familiare,
con la foglia del tempo corrente
nell'intreccio fresco di verdure,
nate ieri e sempre,
dove il mio occhio ritorna adolescente.

*

La paura è una casa abitata
nel grembo d'una contrada
incolta o troppo civile,
in sogno governata;
coperta di nebbia, è bianca
come una piccola noce.
Bianca non ha la luce della vita;
sempre di più si affolla
di un vivere troppo umano,
nell'ascesa di lunghe notti
che deturpano le ore
dal giorno appena composte.
Notti perenni, di luna mutilata,
con un fiato di tonfi e soprassalti,
quando i parenti serrano la casa:
essi hanno chiavi
che non fanno vedere,
hanno occhi di padre e madre
e tagli di luna tra i capelli
sino alla bocca:
desideri di cose ignote,
nemiche all'anima del figlio.
Da quale parte vanno i genitori
se lasciano sola alle pareti
l'immagine di un piccolo regnante
spaurito, che regge come un'arancia
natalizia e pronto al pianto,
l'universo e la palma?
Un'ombra ne divora la figura:
un'ombra antica li dispone nel tempo orrido di casa
che suona per l'infante lingua delle stanze.
S'aprono armadi come tombe
e luccicano fili di gioielli,
granate, rubini, coralli,
catene di parentele,
di diavoli di santi
e di tanti fratelli,

che il cuore non conosce.
Ecco dalle pareti i santi
dei romitori e deserti
in preghiera tra scheletri e leoni;
i monaci nutriti di corolle e d'insetti;
ecco gli specchi, torbida congiura,
ecco le morte spighe,
le campane di vetro dei defunti,
l'ombra dei camini,
gli uccelli dei calendari
con l'occhio di perla atterrito.
A piedi scalzi, compitando
l'anima sua e l'altrui
il più vecchio gira per la casa.
Nell'ultime stanze aperte sui balconi,
dalle ringhiere dei cattivi amori,
le donne anziane, con fiori nei bicchieri,
pettini e molti lini,
vestono da sposa
una ragazza che piange.
Presso le porte s'appoggiano i fucili
e i cani paterni alla catena
covano l'aggressione:
folle il senso animale
nega il pensiero stesso della fuga.
Allora il letto, la piccola vela del cuore
tesa tra i bianchi capi del sonno,
è l'unica salvezza; sprofondare
tra le onde delle lenzuola,
tra le sabbie del cuscino;
percorrere con la mano
le favolose strade della lettiera,
ritrovarsi nello stesso posto,
in se stesso amico,
nel centro riposto del cuore:
ecco perché star chiuso,
né prima né dopo, nel tempo dell'avvento,
lasciare la paura,
sortire per affogare.

*

Se molti sono i ragazzi
che per l'ammirazione della morte
annegano nei gorgi di fiumacci stagionali
d'acqua dispersa e stolta,
di più ne salva la paura
del gesto intemerato,
d'arrivare con gli occhi nella folta

ombra mortale,
di trovare nel proprio l'altro volto
del quale a fianco, perenne
scorre la presenza;
la paura di un fiato prenatale.
Catturata una passera,
sia un altro uccello facile tra le siepi,
il loro stesso segreto cercano
stringendone il cuore,
o le dorate cetonie legano al filo
dei loro pensieri.
Per un segno estivo tra la polvere
o per un moto ignaro degli stagni,
bruciano le serpi d'erba o d'acqua,
che parlano d'amore con lingua innocua
e volgono lo sguardo demente
d'un demonio innocente.
Quando più alto il solleone
fa bianco ogni fiore e mortale,
con una ciga di sigaro in bocca,
il verde ramarro passionale
affida la sua morte al laccio d'avena,
alla vena del braccio
lentamente la gola alita
un dolore appagato.
Un mostro, un drago irsuto
cercano a fiore della terra,
nelle grotte intrise dei tempi:
un drago negli angoli di notte,
quando la paura batte il costato,
bianca sopra le mura e le cisterne.
Un drago che non s'arrenda,
freddo come una medaglia, un altare:
padre orribilmente nudo,
maestro ferito, ferito e colmo di sangue.
Il corpo adolescente è piagato,
numerato in tutte le sue ossa;
guarisce le ferite
incarnando la paura.
Ma vengono i compagni con maglie di cotone,
capelli forti e stinchi puri di sangue,
che portano aquiloni di luce,
nella polvere dei sandali
la virtù di un viaggio reale.
I compagni vengono a giuocare:
essi che sono veri, orfani forse,
chiamano per nome, guardano nel cuore,
e, fermi nel sole, ai sassi,

con le mani dispongono dell'ora.
I compagni che sanno nuotare:
i salvatori, che poco dopo
se ne vanno dietro il fiume
verso i covacci amorosi
o dietro gli orgogliosi messaggi
dei fuochi serali.

*

La paura è una fanciulla
che l'angelo custode e la compagna
tengono per mano.
Avesse gentile posato le sue mani
per un piccolo invito,
o mossa la veste di nastri
sul principio della mia paura;
subito avrei capito le lettere d'amore
che in me stesso l'infanzia componeva;
forse il mio cuore avrebbe attinto,
nell'incerta polvere dell'inizio,
i segni di quell'aria immatura
che allunga le membra
e dà ai giorni la magica figura
di una febbre tra cancelli e bevande.
Mi spaventava invece la sua voce
che dettava all'amica
e cadeva come una foglia;
la sua tosse educata
nell'ordine della famiglia;
la bocca bianca di raffreddore,
le labbra screpolate.
Riccioluta, forse tubercolosa nel petto,
a Pasqua del millenovecentotrentanove
i suoi quattordici anni
spandevano un odore di confetto
nelle figure del sole,
nelle regole di un giuoco sconosciuto
che legava il suo corpo
in un ordine stretto.
Io giravo intorno e non capivo
il germoglio degli occhi,
il sigillo ordito dei denti;
il gesto perfetto mi sembrava
un riprendere fiato,
sopportare una pena
a discolpa del materno peccato,
comporre una figura

a cospetto del padre.
Amare per Pasqua tale fanciulla
e non parlare; portare la mia giacca nuova
sui calzoni alla zuava,
nella tasca una sigaretta e la paura
d'incontrarla che detta,
pallida e sicura, alla compagna.
Quindici anni, sedici, diciassette,
passeggiare con i compagni sui torrioni
ventilati di primavera, verso le sette,
a quell'ora ancora caldi, d'autunno;
sentire la fatica insieme di vivere
come se nel gruppo sempre
uno fosse pronto a morire.
Guardare sorridendo le ragazzette,
anzi, le signorine, con le loro vestine
gialle, verdi e turchine
come le valli o i loro scialli
o le colline verso l'Appennino contadino.
Turchino il colore
della nostra amicizia vespertina,
con lo sbuffo della macedonia
emesso al momento dell'incontro
tra la nebbia e il sereno,
turchine le maglie sotto le giacchette,
turchino il polso della mano,
turchine le cravatte di seta.
Nel tempo incerto delle pene civili,
i baci erano come le nuvole d'un temporale
trascorso o che non viene,
sul nostro gregge di silenzio e parole.
Urgeva nelle stanze febbrili
il confine di deserti,
il volto usato da altri per le imprese:
allora si sentivano le strade, i proclami, le intenzioni;
allora la nostra camicia aperta
aveva presagi di morte.
Aspettavamo quasi d'essere altri
per l'accanita attesa di noi stessi.

*

Amare una sera estiva
al margine della comitiva,
rovinare per sempre la ragazza;
ma sentire per un momento le parole
sulla pelle se la testa è chiusa
tra le stelle della notte che pullula

sulle mura della città
e lascia una piccola luce
sulla pallida figura
che ha da un lato la veste.
Rompere il suo cuore nel palmo della mano,
farsi nemico il giorno
per non capire le giuste differenze,
ed ogni altro giorno subire
l'ansia di un altro corpo
dietro il verso nemico
del lembo rosa della veste.
Soccombere alla paura d'amare,
al terrore di dare dolore,
di rompere la cattolica
materna purezza dell'amata.
Quanto meglio la gravida d'affetti puttana,
fatta chiaramente di seno
sotto la maglia e poi di sottana,
sottoveste, mutanda.
Ancora calda di figli e di cibo,
ancora giovane e sorridente
tra i molti piccoli ricci,
matura di labbra e di denti,
forte più della morte
del marito muratore.
Mi chiamava per nome
sorridente ancora,
m'avvolgeva affettuosa sotto gli archi
o sotto le pinete,
mi baciava sulla bocca
con un sapore di noce.
La sua voce già sentivo dolce
sopra le nuvole del mio cuore:
era una voce d'amore,
innocente, di contrada,
scesa da un davanzale,
o lungo le strade e i campi,
avvertimento a un popolo che fugge
nella disfatta gioiosa del 1943.
Era una voce di contadina
che chiamava qualcuno alla vendemmia
in quell'ottobre deserto e militare;
che liberava il cuore dell'Italia
ritrovando un amore,
tra la vecchia bufera sulle case,
sugli agresti castelli e i poveri poderi.
Allora nelle stanze aperte sulle strade,
nella speranza illune della notte,

o nei giorni dispersi tra le macchie
nell'attesa di un fuoco,
sue erano le parole di fede:
chiari scioglieva gli amici dai nemici,
i vivi dai morti,
il bene dal male,
come tagliava un pane tribolato
e divideva a morsi il companatico.
Nell'amore accanito ma gentile
nei cunicoli o covacci,
tra gli odori di lane militari,
nelle stanze affollate, quando il cielo era basso,
umano tra pioggia e fango,
tra le logge e il fumo,
nel firmamento ignudo
della sua voce,
noi trovavamo un dio felice,
vertiginoso e finito
come una ruota di fuoco.

*

Queste folle ignoranti di San Luca
sembrano di sfollati;
la collina è ferma nel suo irreale
delle alte scale del santuario.
Così erano percorsi ed abitati
i monti innocenti della guerra;
così miracolosa l'aria
dei casolari armati,
delle giornate di sole.
C'erano momenti in cui un miele
colava dalle case abbandonate:
i frutti parlavano per noi,
gli insetti nelle messi, sulle mani,
sui calzoni di noi seduti.
Lontane le piazze e i campi
e sempre di ieri o di domani
– salvo il momento quotidiano
nel cuore di chi era salvo, lontano –
dove giungeva in festa
la pazzia perfetta dei tedeschi,
quasi un fuoco artificiale
che non dovesse far male.
Trepida ai colpi di mitraglia,
come per un volo troppo affollato di uccelli,
anche la macchiola d'avellani e lecci
si riempiva di fumo tra le fronde;
piangeva da ogni foglia,

verGINE di poca neve mattutina
devastata di sangue.
Di quel bosco noi altri pensavamo
più alla terra forte,
la terra che d'inverno vuol dire
asilo e pane,
più agli alberi che d'inverno vogliono dire
vita sino a primavera,
che al mucchio umano dei morti.
così fummo forti a vivere.

*

Vedo nel paesaggio
che non avevamo abbastanza segreti,
paesi uno dietro l'altro,
uomini tutt'insieme,
fummo espugnati cuore per cuore,
fummo resi lieti,
nei balli militari, nelle sbornie,
nelle vicende delle ladrerie.
Un esercito innocente
sciolse senza parlare
le sue bandiere d'affetto
sul geloso silenzio familiare.
Amò le nostre donne, le sorelle:
mostrò a noi stessi il verso naturale,
il lembo puro della loro veste.
Cadeva allora l'onta del peccato
e per la stessa sorte, come un fiato,
cresceva la forza del dolore.
Guardo la navicella scendere
mentre un vento sicuro sfiocca dal crinale
la nuvola, la spinge verso la terra
a vestire la caligine serale;
così la paura ridiscende nel mio cuore
e ricompone il giuoco diletto del male,
la libertà della contraddizione
che porta al dolore le parole.

«La paura» (Nota per Volponi)

La paura che Volponi ha è quella dell'inferno; o del deposito del sepolcro; e in paura gli si rivolge la nostalgia del limbo, del grembo materno. Il mondo delle relazioni, in questa angoscia, è solo *un gruppo di gente che vola* sulla teleferichina che da Bologna al Santuario porta, e le vallatelle, sotto, sono l'abisso; nonostante il loro familiare, modesto aspetto; che forse lo ha indotto a guardarci. Il simbolo iniziale del poemetto «La paura» [nel recente n. 34 di «Nuovi argomenti»] è splendidamente questo; e l'averne discusso è un atto di coraggio rispetto a se stesso; sicché Volponi meritava davvero di darci quanto ci dà.

Uscito, giovane, dall'Urbino in cui non era ancora il rettore Bo, ma si spandeva l'influsso fiorentino, avendo il cuore al paesaggio post-montaliano, così illanguidito al confronto di quello del maestro, Volponi a poco a poco si è poi slargato a una natura classica, ove non sono soltanto sussurri e segnali misteriosi, ma il senso di un'armonia (questo intese già Pasolini, coi suoi strumenti recensendo Volponi in «Paragone»¹⁷⁵). E certo son tutte fiato – assai più del vero, poetico – le prostitute delle giovanili «Stanze romane»¹⁷⁶ che col dolce elenco di vicoli, epiteti, gli aprirono le porte della buona società letteraria, ma, come riposando sul loro seno dopo la liberazione, Volponi ne fece Natura. È un fatto che ancora «antica moneta» da lui fu dichiarata la poesia, nella raccolta vallecchiana 1955; ma vi giungeva già a sentimenti più concreti su «la vita».

Ora Volponi fruga in fondo alla sua delicatezza, ai suoi terrori infantili, alla sua claustrofobia, al suo fuggire (profondamente, non nella vita pratica, che egli governa) i termini del reale; e mi sembra che ci dia un'esemplare prova di svolgimento di contenuti, di lavoro in progresso, di acquisto sopra di sé; quello che noi tentiamo di indurre o in altri o in noi stessi. Il poemetto è voluto, condotto, costruito così; ricercando, quasi un cane anelante, qualche fermezza interiore, e pensando i ricordi e le immagini, senza solo abbandono. E se ne esce in giudizi, nei ritratti di un amore a margine di comitiva studentesca e di un altro con maddalena senza pentimento, *forte più che la morte – del marito muratore*: e limpida nella Resistenza, quasi grembo storico, di una madre coraggio. Volponi qui dice un odio, appena

contenuto, per tutto il casalingo, lo stantio della vecchia Italia provinciale dove la giovinezza a poco a poco s'incatena... sicché, infine, la propria adolescenza compiuta in mezzo alla natura, mentre si apriva la storia vittoriosa dell'antifascismo, appare un quadro di formazione convincente; e *la libertà della contraddizione*, in cui il poemetto si chiude, è nutrita di un voler essere, non di segreta passiva lacerazione, né di rimpianto di un puro stordimento in qualche angolo intatto.

L'autore non ha visione della «paura» su cui sta l'edificio anche dello Stato, che non è mai civile, democratico, ma *ancien régime*, ma «comitato esecutivo dei monopoli», con cattedrali per raccogliere le paure esistenziali... Ma alla vicenda interiore qui trattata si può riunire questa fredda considerazione sociologica, in quanto la ricca commozione verso il proprio fondo oscuro è netta nell'ultimo Volponi di ogni compiacimento, si conduce a una limpida razionalità.

F.L.

«Dell'immobilità del mutamento» (Un verso di Luzi)

Commento al testo a cura di Paolo Giovannetti

Campione (intellettuale insieme che stilistico) di una posizione cui contraria è la nostra, ma ripresa con intelligenza e fervore profondo, è il luogo di Luzi da cui è estratto questo verso, a pag. 29 di «Onore del vero» (1957)¹⁷⁷, nella poesia «Come tu vuoi»: *il silenzio del testimone muto / della neve, della pioggia, del fumo / dell'immobilità del mutamento*. Il verso, con uso così proprio, quasi virtuoso, degli accenti dell'endecasillabo, ha due membri di un solo vocabolo ciascuno indotti dalla stessa preposizione, i quali esaltano l'irrevocabilità del detto. Che ci proponiamo di capire con tutto il suo contesto, trovandosi a nostro avviso nel luogo sopracitato la situazione fondamentale di Luzi, che si allarga e si ripropone in tutto il libro.

Si è parlato di modi danteschi sillabati in «Onore del vero»; e si potrebbe citare a piene mani, *mandano grida acute che precipitano / e nessuna parete ripercuote, Questa fatica non avrà mai fine, Fila d'anime lungo la cornice...* Contrariamente alla storicità terrena portata da Dante nell'aldilà, al suo immergere «il mondo vivente del fare e del patire, e più precisamente delle azioni e dei destini individuali, in un'esistenza immutabile»¹⁷⁸ (da una nota lezione di Hegel) abbiamo qui un sostenuto dantismo verbale, il cui motivo psicologico è una vivente ma rigida elezione di eternità; che viene sovrapposta, anzi internamente imposta, alla vita nelle sue forme effimere come in quelle vivaci o ricche di energia. Le poesie sono iscrizioni di un fremito tra sfinito, nobile e contratto.

La stessa religiosità par trattenuta, per questo progetto, in un fuoco sordo; anzi è civile la volontà di far luce stando nella pena, alcune volte espressa, o un po' messa innanzi... L'atto di relazione è sempre uno slancio pudicissimo ma desolato verso l'altro: in «Come tu vuoi» (un titolo che si può intendere "secondo che tu scelga una parte o l'altra per la tua

partecipazione”): *a poco a poco la misura è colma, / a poco a poco, a poco a poco, come / tu vuoi, la solitudine trabocca, / vieni ed entra, attingi a mani basse...* Troviamo altresì comunicazioni di affetto o d’impeto amoroso – ma, vorremmo dire senza nulla offesa, anche il tempo e il mare hanno di queste pause.

Non è che Luzi dica, con la sua voce squallida e pura, la presenza continua della morte; il suo cristianesimo non è agonico, perché non intende più reale l’angoscia¹⁷⁹; né mira a esprimere la vanità della parvenza, piuttosto offrendo un «onore del vero», con venatura di razionalità, insieme concessa e a se stesso rivendicata. In un vecchio numero di «Comunità»¹⁸⁰ Fortini illustrava memorabilmente i sottili motivi della carriera anteriore di Luzi; ora appare che tutti questi accenti di armonia, precisi, conseguenti, che noi stimiamo i suoi più perfetti, sono ricavati da una presenza cosciente, da un abito mentale, per una singolare struttura, voluta con concretezza attraverso l’esame proprio e il rifiuto dei sentimenti proposti dal dopoguerra: nell’intrapresa di un equilibrio del significato e della voce che produce questo risultato altamente parziale, questo esito di magistrale onestà. Così divergente dalla irrelata fantasia del Luzi ermetico.

Il mondo è con chiarezza ridotto alla stanza dove regna il silenzio; *chi esce è appena per far legna, o si sposta a fatica o si sofferma / ratttrappito...* e via via, amplissimo è il repertorio di tali gesti, la caratteristica dei quali è il non avere alcuna connessione intima fra loro, l’andarne privi, mentre un’aria greve sta su ciascuno. (Così anche in Montale secondo e terzo).

Ancora più ampio è il repertorio dei dati atmosferici; che serbano un alone analogico: il vento, il mare, eccetera, sono essenziali, assoluti. Ma accade che la loro nettezza è portata a tal grado che essi, nuvole, schiarite, tuoni, riescono piuttosto concreti avvenimenti entro un simbolo unitario e rappresentativo, una vicissitudine naturale che corrisponde alla fenomenologia dello spirito intesa come una vicissitudine senza costruito. Qui è la lotta con se stesso del mare. Il mare, sai, mi associa al suo tormento. Oggetto e soggetto sono allora fusi, senza unione o dramma però, senza dialettica, con la sola alternanza o tensione degli stati. E ciò che si fa

è definito alla fine così: *Qualcuno sulla pagina del mare / traccia un segno di vita, figge un punto* e niente altro.

Dopo neve, pioggia, fumo, che sono inverno e altra stagione ed umana attività di vita nella stanza, dopo di ciò il testimone silenzioso annota l'immobilità del mutamento (cioè il rovesciarsi, anzi in profondo l'essere immobilità, degli sforzi maggiori); questa frase è nel libro l'indicazione esplicita alla storia. Attualizzata, subito ci appare che cada anche come una condanna, inevitabile però per tale atteggiamento e senza un voler profferir giudizio, su tutto il dopoguerra, sulla sua trasformazione mancata o difficile, a cui sottostanno coloro che morivano di fame e continuano a morire di fame. Nel libro immagini di profonda pietà non mancano, anche brevi cataloghi, e affermazioni schiette di partecipazione alla sofferenza; però di singolo a singolo, con gesto sacerdotale, un po' in disparte. E come distinguere l'operaio dal giovane tarato? Luzi non sente, o meglio raprende, ghiaccia in semplice eternità, la storia non soltanto nel suo aspetto spiegato, storico, civile, collettivo, ma anche (se ci è lecito estenderne il senso così) come laboriosità, costruzione vicendevole, azione e conoscenza complessa, e tensione di passioni circostanziate che sono o ci illudono come la verità dell'esistenza. Un rigoroso suggello mentale e poetico, nel Luzi nuovo, viene posto ugualmente – e, nel senso che abbiamo accennato, non si possono scindere – alla storia e alla vita. Escluso con impegno tutto il processo – non descritto ancora pienamente dalla critica – dell'allusività, ora in stoica freddezza, più o meno tormentosa in segreto, si rende la difesa di sé contro il mondo (che è di ascendenza simbolistica)¹⁸¹.

F.L.

¹ F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1977, p. 6.

² *Ibidem*, p. 256.

³ Id., *Saggi ed epigrammi*, a c. di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, p. 1778 (1966); cfr. F. Diaco, *L'ingratitude dell'ospite. Fortini e la lirica moderna*, Firenze University Press-USiena Press, Firenze 2024.

⁴ Id., *Attraverso Pasolini*, cit., pp. 98-99.

⁵ Id., *Verifica dei poteri*, il Saggiatore, Milano 1965, pp. 229-233.

⁶ Sulla sua genealogia debenedettiana-fortiniana, cfr. A. Borghesi, *Genealogia di un saggista. Berardinelli tra i maestri*, in «Italianistica», 39, n. 2, 2010, pp. 143-158.

⁷ A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 23 e 26.

⁸ Cfr. F. Fortini, *Sui confini della poesia*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, cit., pp. 313-327.

⁹ Ringrazio Gabriele Fichera per il suo aiuto.

¹⁰ F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a c. di M. Marrucci e V. Tinacci, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 256-257.

¹¹ Id., *Metrica e libertà*, in Id., *Saggi italiani*, cit., p. 311.

¹² Id., *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in *ibidem*, p. 329.

¹³ Cfr. J. Tynjanov, *Avanguardia e tradizione* [Archaisty i novatory], Dedalo, Bari 1968.

¹⁴ F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, cit., pp. 338-339 (F. Brioschi, *Vent'anni sprecati?*, in «l'Unità», 23 ottobre 1983).

¹⁵ H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Rowohlt, Hamburg 1956; trad. it. *La lirica moderna*, Garzanti, Milano 1958. Il saggio esce per Garzanti, nella serie "Saper tutto", di cui faranno parte anche (come "Antologie del Saper tutto") *L'idea simbolista* di Luzi e *Il movimento surrealista* di Fortini, entrambi del 1959.

¹⁶ Questa citazione serve a evidenziare subito il retroterra ideologico di Friedrich, contrario a un'arte in cui le fedi religiose o politiche contino molto, e quindi propugnatore di un'ideologia della poesia stessa (le parole "fedi" e "politiche" verranno infatti ripetute poco sotto).

¹⁷ Éluard e Brecht sono nomi non casuali, in quanto autori ben noti e carissimi a Fortini, che ne è stato uno dei più grandi traduttori italiani (nel caso del tedesco, grazie all'aiuto della moglie Ruth Leiser, proveniente dalla cittadina svizzera di Biel/Bienne): per esempio, *Storie da calendario* e *Poesie e canzoni* escono da Einaudi proprio nel '59. Può essere utile segnalare la suggestiva e rivelatrice triangolazione, nella mente fortiniana, tra Brecht, Manzoni e «Officina». Se Fortini

condividendo la battaglia anti-novecentista della rivista, ai poemetti pascoliani in terzine preferiva però il Manzoni degli *Inni sacri* e delle tragedie – insieme a Giudici, suo collega alla Olivetti, e grazie all’officinesco Romanò –, la cui “soppressione del timbro individuale ed elegiaco”, dovuta alle fonti cristiane latine, lo rendeva inaspettatamente attuale (in opposizione a Zanzotto e Luzi, che viceversa reputavano l’esperimento manzoniano privo di seguito, visto che nella poesia italiana del Novecento, discesa piuttosto da Leopardi, non vi sarebbero state le condizioni per una scrittura liturgica e corale). Quell’“oggettivismo”, infatti, risulta ai suoi occhi paragonabile al “più recente asintattismo”, mentre quella dizione epico-drammatica avrebbe, in un certo senso, preconizzato l’opera brechtiana: “dopo Brecht, *Dagli atri muscosi* ci è divenuto incredibilmente più vicino dell’*Infinito*” (F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a c. di V. Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 139).

¹⁸ Fortini critica l’incompletezza della trattazione, che trascura la polifonia, la pluralità di voci e di linee, della poesia moderna. Degno di nota è il poliptoto o antanaclasi imperfetta (distruzione...del reale/di quella realtà distrutta) a cui ricorre per condensare retoricamente il passaggio dal livello letterario a quello politico-ideologico, che sottende una tensione marxista-lukacsiana verso la totalità, una *prospettiva* che miri a un *terminus ad quem* posto oltre l’odierna *Spaltung*.

¹⁹ Questo riconoscimento di merito costituisce, invero, una limitazione: le osservazioni di Friedrich funzionano, cioè, quasi solo per Mallarmé (e seguaci), le cui caratteristiche verrebbero indebitamente attribuite a tutta la poesia post-romantica.

²⁰ Fortini insinua qui il dubbio che Friedrich sottovaluti le divergenze tra il cristallino autocontrollo (venato, però, da una ombrosa *morne moitié*) di Valéry e la scrittura automatica surrealista, arbitrariamente assimilati a un unico modello, di cui sarebbero mere varianti. Sul Surrealismo, cfr. F. Fortini, *Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano 1959; seconda edizione (con nuovo saggio introduttivo) in collaborazione con L. Binni, Garzanti, Milano 1977.

²¹ Il riferimento va, ovviamente, all’Ermetismo fiorentino (inteso in senso preciso e ristretto), con cui Fortini ha intrattenuto un rapporto, in fondo, dialettico (per esempio verso Parronchi e soprattutto verso l’ammirato Luzi), ma notoriamente improntato a un’esplicita, pungente ostilità – fino ai celebri epigrammi dell’*Ospite ingrato*: “A Carlo Bo non piacciono i miei versi. | Ai miei versi non piace Carlo Bo”; *Carlo Bo*: “No” (ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 888 e 1016) –, soprattutto a causa della sua fedeltà al magistero di Giacomo Noventa, cioè della sua giovanile collaborazione con «La Riforma Letteraria» piuttosto che con «Frontespizio» o «Campo di Marte».

²² Nella versione di questo articolo inserita da Fortini in *Verifica dei poteri* si registra una variante minima, ma significativa per la sua finalità distanziante-storicizzante: “(quale è stata svolta, ad esempio, nella prima serie di «Officina»)”. In questa sede, invece, il discorso prende una piega programmatica, volta ad alimentare il dibattito interno alla redazione. In Fortini (dai tempi del «Politecnico» alle lettere indirizzate agli amici dei «Quaderni piacentini», fino alle discussioni con Sereni su «Questo e altro») è sempre molto spiccata questa vocazione progettuale-organizzativa, tesa a definire strumenti e obiettivi, collocazione e destinatari delle riviste, col rischio, però, di una (paralizzante) superfetazione della riflessione pre- e meta-operativa. In varie occasioni egli tornerà a riflettere, col “senno di poi”, sull’esperienza officinesca, sia in *Attraverso Pasolini* (Einaudi, Torino 1993), sia altrove (cfr. Id., [Relazione], in G.C. Ferretti, *Officina*, Einaudi, Torino 1975, pp. 434-438; Id., *L’Officina dei tempi perduti*, in «Il Mondo», XXVII, n. 20, 15 maggio 1975, p. 51; Id., «Officina» fra cultura e società, in «Libri Nuovi», VII, n. 1, giugno 1975, p. 2; Id., «Officina», in «Il

manifesto», 4 luglio 1975, p. 3; Id., *Il cruccio di Bonagiunta*, in «Aut-Aut», n. 151, gennaio-febbraio 1976, pp. 73-90).

²³ È importante che Fortini menzioni esplicitamente la questione delle avanguardie, che costituisce uno dei nodi del suo pensiero critico: contrariamente a Lukács, non le rigetta *in toto*, non le riprova completamente, ma nemmeno le loda incondizionatamente. Fortini, poi, differenzia le Avanguardie storiche dalla Neoavanguardia, che in quegli anni stava modificando il campo letterario italiano, costringendo gli stessi animatori di «Officina» a prendere posizione.

²⁴ Fortini distingue, qui, tra sociologia della letteratura e critica marxista (direi di ispirazione lukacsiana, con allusione alla nozione di “trionfo del realismo”), allo stesso tempo caldeggiando un loro intreccio. Va, tuttavia, precisato che Fortini non ha mai condiviso le declinazioni deterministiche delle ricerche sociologiche; in più, nonostante tali dichiarazioni di intenti, non ha mai davvero svolto indagini di questo genere: Mengaldo, per esempio, ha notato lo scarso rilievo (o la totale assenza) nei suoi saggi delle categorie di *couche* e di “gruppo sociale”, fondamentali invece per Lucien Goldmann (a cui Fortini dedica grande attenzione, menzionandolo anche nelle discussioni interne a «Officina»). Fortini dispenserà consigli metodologici simili nel corso su “Simbolismo europeo e simbolismo italiano nella critica dello scorso trentennio” (tenuto all’Università di Siena nell’anno accademico 1974/75), nella cui bibliografia è ovviamente incluso il volume di Friedrich. La “finalità maggiore” di quelle lezioni, infatti, sarà quella di “indagare le relazioni intercorrenti fra (a) struttura socioeconomica della borghesia nell’Europa del periodo di trapasso all’imperialismo (1870-1900); (b) sovrastruttura ideologica del ceto sociale che recluta e produce gli scrittori di cui si stiamo occupando; e (c) significato globale della “impresa simbolista” (F. Fortini, *Corsi universitari*, a c. di L. Tommasini, Firenze University Press-USiena Press, Firenze-Siena 2024, p. 155).

²⁵ Tra i pochi tratti positivi del saggio di Friedrich vi è, dunque, il confronto tra autori provenienti da diversi contesti linguistico-nazionali; Fortini stesso ha sempre adottato e raccomandato uno sguardo comparatistico, aperto a varie letterature e discipline. Se, dunque, la Neoavanguardia potrà tacciare (con fondamenti, ovviamente, discutibili) «Officina» di provincialismo e scarso aggiornamento, Fortini è rimasto esente da simili accuse; anzi, il suo apporto alla rivista andava anche in questa direzione.

²⁶ Fortini – insieme all’amico germanista Cesare Cases – ha svolto una funzione non secondaria nell’animazione di un vivace dibattito sulla *Stilkritik* (Auerbach e Spitzer), nonché nell’introduzione e nella prima ricezione in Italia di Lukács. Tra le sedi di tali interventi (poi raccolti in *Verifica dei poteri*), segnalo «Ragionamenti» e la stessa «Officina».

²⁷ Sebbene dedichi spesso grande cura all’analisi formale dei testi, soffermandosi a lungo su fenomeni stilistici persino minuti, Fortini reputa imprescindibile inserire lo studio della poesia all’interno della storia letteraria, comprensiva degli altri generi, e di quella della cultura, per rapportarsi infine con il livello della storia *tout court*. In più, com’è noto, Fortini ama saltare dal minuzioso esame di una giacitura metrica a grandi campiture epocali; d’altronde, egli rivendica esplicitamente l’utilità del raffronto, o meglio del bruciante cortocircuito, tra l’andamento dei contratti sindacali e quello delle interpretazioni petrarchesche.

²⁸ Similmente, nell’*Idea simbolista* Luzi contrappone la frammentazione e la rigida logica quantitativa della modernità alla libertà creativa, al potere riconciliante dell’arte: “dovunque il mondo tende a presentarsi nella brutale presunzione dei dati analitici della scienza, lo spirito tenta la sua

rivincita e cerca la via dell'unità e della sintesi. Non apparirà casuale che le fasi cruciali della contesa coincidano con lo scientismo illuminista e con il positivismo" (M. Luzi, *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano 1976 [1959], p. 23).

²⁹ Tanto Fortini quanto gli altri redattori di «Officina» non potevano che stigmatizzare una concezione dell'arte come fuga, consolazione, rifugio. Friedrich, dunque, si porrebbe il decisivo problema del rapporto (adorniano) tra lirica e società, ma lo imposterebbe e svolgerebbe male, liquidandolo in poche, semplicistiche battute. In modo molto diverso, anche Fortini connetterà lo sviluppo del Simbolismo a fenomeni coevi quali l'imperialismo, lo sfruttamento degli operai nelle fabbriche e le prime manifestazioni dell'industria culturale.

³⁰ Occorre, per Fortini, storicizzare e contestualizzare l'idea della poesia, la quale non va fatta coincidere con la dimensione estetica, con l'arte in generale; è inoltre necessario relativizzare l'impressione di cesura netta, di novità radicale della lirica moderna rispetto alla precedente produzione in versi (cfr. la sez. *Documenti* della nota introduttiva al presente testo).

³¹ Si tratta di una precisazione decisiva: non tutta la poesia moderna coincide con la lirica. Per esempio, per rimanere a due nomi già incontrati, in Éluard è presente una dimensione epica, una pronuncia corale, mentre in Brecht è particolarmente sviluppato l'elemento gestuale e drammatico, teatrale. Lo stesso Fortini, in quanto poeta, insieme pratica e forza la lirica, mettendo in attrito gli a priori del genere con la propria visione del mondo. Peraltro, un libro ibrido come *L'ospite ingrato* è stato recentemente rivalutato per la sua (non appariscente, ma radicale) carica sperimentale, cioè come antesignano – grazie alla sua intercalazione di poesie e prose, alla giustapposizione di sonetti, riflessioni saggistiche, epigrammi sarcastici e scritti polemici – della attuale tendenza alla "post-poesia". Come anticipato nel cappello introduttivo, il pensiero e la pratica di Fortini sono però fondati su una dialetticità che emerge anche in rapporto a Pasolini (e a «Officina»). Infatti, nonostante lo lodi per aver "unito quel che un vizio [...] aveva separato", Fortini critica Pasolini quando quest'ultimo attua una (i suoi occhi) avventata commistione tra saggistica e lirica, trasformando i propri componimenti in articoli in versi, ma poi pretendendo di avvalersi della tradizionale immunità estetica: "Pasolini poeta non beneficia di indulti lukacsiani quando teorizza le proprie posizioni"; anzi, il suo limite maggiore starebbe proprio nella deliberata assenza di "coerenza", nella tendenza a "chiamar libertà l'equivoco" e a "tenere un doppio registro, o doppio giuoco" (F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 881). Fortini trova cioè "fastidiosa" questa "poesia di commento [...] nella precisa misura in cui vuol far credere di raziocinare e argomentare davvero, [...] esplicitamente, che è menzogna e arcadia assai peggio di [...] Mascheroni o Arici" (Id., *Lettere a Sereni*, Archivio Franco Fortini, Biblioteca di Area umanistica, Università degli Studi di Siena, scatola XXIX, cart. 19).

³² Fortini sarà sempre ferocemente avverso a ogni impostazione antistoricista, in particolare negli anni Settanta-Ottanta.

³³ Queste considerazioni racchiudono *in nuce* una dimensione teorica, inerente alla definizione della poesia in contrapposizione alla prosa del mondo e del linguaggio. Più tardi, infatti, Fortini combinerà in modo originale le celebri formulazioni di Jakobson sulla funzione poetica del linguaggio, su paradigma e sintagma, con la dialettica hegeliana tra servo e padrone. Infine, Italo Testa ha recentemente insistito sull'effetto di *looping* tra simili concezioni della lirica e la stessa scrittura creativa: detto più semplicemente, i due piani si alimentano e rafforzano a vicenda.

³⁴ Cfr. lo scioccante paragone con cui Fortini condanna la propensione ermetica all'utilizzo di categorie mallarmee: "in quei mesi, nell'Europa centro-orientale, la teologia negativa era predicata dalle S.S. con inconsueta larghezza di mezzi" (F. Fortini, *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974, p. 44).

³⁵ Fortini, quindi, avversa l'idea di una poesia intransitiva, che non comunica nulla; al contrario, essa rivelerebbe sempre qualcosa della propria genesi, del proprio contesto di origine (nei casi migliori, per oltrepassarne i limiti). Pur non cadendo in un mero contenutismo né tantomeno in un edificante prescrittismo, Fortini contrasta così la tesi dell'irrelevanza dei significati di fronte al trionfo del significante.

³⁶ Viene qui messa in evidenza la natura relazionale della poesia, in antitesi al suo isolamento e alla sua assolutizzazione. Tra le righe, forse, si odono gli echi delle meditazioni fortiniane sollecitate da Adorno, così espresse in uno scambio epistolare intrattenuto con Spitzer nel 1955-56: "crediamo insomma che la poesia non sia mai "reazionaria" o retrograda; ma questo non significa che non si debba valutare anche "sociologicamente" il mondo prepoetico, il "materiale" sentimentale ed ideologico di un autore" (Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 216; cfr. la sez. *Documenti* della nota introduttiva al presente testo).

³⁷ Fortini attribuisce grande valore all'aspetto istituzionale, codificato e rituale della poesia, per certi versi connesso alla nozione di riuso (*Wiedergebrauchsrede*), coniata da Lausberg e sviluppata, in Italia, da Brioschi. Su tali argomenti, cfr. il recente J. Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 2015.

³⁸ In questa affermazione sul carattere storico delle retoriche – anche quando si pongano come mezzi di straniamento – si coglie l'insegnamento adorniano, secondo cui "quel che si chiama struttura e forma non è altro che contenuto dimenticato o [...] 'sedimentato'", in quanto reca con sé, nelle proprie stesse fibre, "valori" e "comunicazioni", ossia dimensioni pratiche e conoscitive un tempo visibili come tali ma che, rimosse o dimenticate, hanno assunto la *facies* di figure di suono, metri e tropi (F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 294). Nel '91, poi, Fortini distinguerà (pur senza assolutizzare l'antitesi) i procedimenti e gli obiettivi dell'*oscurità* da quelli della *difficoltà*: cfr. Id., *Oscurità e difficoltà*, in «L'Asino d'oro», II, n. 3, maggio 1991, pp. 84-88.

³⁹ Se l'autonomia come perfetta clausura, auto-rispecchiamento ed "ermetica" impermeabilità, rimane un limite asintotico, ciò significa che anche la poesia più criptica e centripeta è statutariamente impura e, in certa misura, eteronoma, giusta la complessa, inesauribile dialettica tra intra-testualità ed extra-testualità. Il rimando a Croce serve, qui, a rimarcare come nella poesia moderna non vi sia solo la coincidenza di intuizione ed espressione, la rappresentazione di un sentimento interiore universalizzato grazie allo stile, bensì vi sia parimenti una dimensione dimostrativo-argomentativa, una *struttura* connettiva, riflessiva, ideologica. Per esempio, in opposizione a Friedrich, che fa di Baudelaire il capostipite della pura magia verbale, della lirica come analogismo (le *correspondances*), come affascinante astrazione musicale fatta di grottesche e arabeschi, metafore e sinestesie, Fortini ricorda come nella scrittura baudelaireana – al di là delle sue teorizzazioni estetiche – vi sia anche un'istanza etico-psicologica e comunicativa. Nelle *Fleurs*, allora, si potrebbe rintracciare una pluralità di modalità discorsive, che annovera – oltre al connubio tra elevati iperbatismi e prosa quotidiana – *récits* e testi saggistico-didascalici concettualmente densi; lungi dal risolversi in lirica pura, questa raccolta conterrebbe quindi diversi (sotto)generi letterari, dall'epistola all'egloga, dall'elegia alla satira.

⁴⁰ A questo proposito, ragionando (alcuni decenni dopo) sul culto mallarmeano della pagina bianca, Fortini sosterrà che nei “vuoti” testuali non si insinuano il silenzio, l’Assoluto e l’Indicibile, bensì le convenzioni culturali e i pregiudizi estetici dell’epoca in cui avviene l’atto della lettura: “in questo la poesia post-mallarmeana è stata dialetticamente punita nella sua pretesa di autosufficienza”. Piuttosto che lasciar emergere pochi frammenti, perfetti e rastremati, dal Nulla circostante, lo scrittore dovrebbe sforzarsi di allestire un “organismo poetico” dotato non solo di “cellule nobili, nervose o muscolari, ma anche connettive o epiteliali”, ossia di quei “passaggi di tinta relativamente neutra, passaggi appunto, visibilissimi in Petrarca e Leopardi” (F. Fortini, *Metrica e biografia*, in «Quaderni piacentini», n. 2, 1981, pp. 114-115). Si noti come, nell’estratto appena citato, Fortini riecheggia nuovamente le distinzioni di Croce (o, meglio, le sclerotizzazioni della vulgata crociana) con una finalità chiaramente opposta all’isolamento dei picchi lirici dal resto dei versi.

⁴¹ Vengono qui esposte le convinzioni di Friedrich; l’intento, però, è ancora una volta quello di smentire, o almeno mettere in dubbio, l’incommensurabilità tra lirica moderna e poesia precedente. Anche per Fortini rimane, comunque, vero che la fruizione di un’opera e l’impressione che essa produce sui lettori mutano considerevolmente nel tempo, non solo (o non tanto) per assuefazione, bensì per una variegata serie di processi e trasformazioni, a causa dei quali alcuni tratti emergono come dominanti, mentre altri scendono nell’ombra. La canonizzazione di un “classico”, per esempio, tenderebbe a smorzare le asprezze, ad attenuare la carica spiazzante e innovatrice, a mitigare l’effetto di choc che quello stesso testo aveva prodotto al momento della sua uscita.

⁴² È sintomatico che Fortini, come poeta in proprio, rifugga da molti di questi tratti (certo, non da tutti e non sempre), in buona parte accostabili a quelli dell’Ermetismo (“forte” o “debole”), accuratamente descritti da Mengaldo (P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 131-157).

⁴³ Fortini diffida del culto dell’ispirazione e della libertà espressiva come privatissima genialità idiosincratice; contro questo apparente trionfo dell’arbitrio soggettivo, nota come le infrazioni delle regole ereditate tendano a convergere su nuove abitudini e convenzioni (cfr. la sua confutazione del ritmo come spontaneità e fisicità, in aggiunta alle ipotesi metriche riportate nella sez. *Documenti* della nota introduttiva al presente testo).

⁴⁴ Una delle ragioni dell’originalità fortiniana sta, in effetti, nell’applicazione di Lukács alla poesia, invece che alla sola narrativa.

⁴⁵ Anche in altre occasioni Fortini ravviserà l’effettiva, concreta ricaduta politica della letteratura proprio in quei meccanismi e canali di divulgazione capaci di raggiungere un pubblico relativamente ampio; per questo, inviterà a prestare attenzione (e lui stesso collaborerà in prima persona) a manuali scolastici, antologie, enciclopedie, etc. Tipica della sua *mens* – ma anche di una generazione di intellettuali assuefatti e costretti alle dicotomie dalla Guerra Fredda – è la “verifica” dello schieramento in cui ci si colloca con le proprie dichiarazioni, la valutazione del luogo che si finisce per occupare oggettivamente – al di là delle intenzioni soggettive – nel campo di forze esistente.

⁴⁶ Cfr. quanto si diceva nella n. 28, a cui qui si aggiunge il biasimo verso la volgarizzazione di alcune posizioni heideggeriane, secondo cui la poesia costituirebbe una sacca di gratuità e resistenza spirituale contro un’epoca dominata dai numeri, dalla tecnica e dalla scienza. Karl Theodor Jaspers (Oldenburg, 1883 – Basilea, 1969) è stato un filosofo e psichiatra tedesco-svizzero.

⁴⁷ L'autore compie qui (con una qualche circolarità compositiva, cfr. n. 18) un evidente, efficace passaggio dal piano letterario a quello politico: in ottica marxista, la mancanza di libertà dell'uomo contemporaneo è causata anzitutto dal (neo)capitalismo, cioè da determinati rapporti di produzione, da una certa distribuzione della ricchezza e del potere, dalla divisione in classi etc.; la liberazione, allora, non passerà (soltanto o soprattutto) dall'attività estetica – concepita, ad ogni modo, come prospettivismo lukacsiano e come utopica *promesse de bonheur* in attesa di compimento –, bensì dalla *praxis*, dalle lotte dei movimenti di massa contro lo sfruttamento e le iniquità.

⁴⁸ Fin dal tempo del «Politecnico» Fortini ha ritenuto che, “come al regno dei cieli, anche ai testi si debba fare violenza”, e che occorresse “render [...] abitabili” (cioè vitali, in opposizione al clima archeologico e funebre delle necropoli) “alcune di quelle [...] chiese o città”, alcuni di quei monumenti culturali passati, “e abbattere il resto” (F. Fortini, *Come leggere i classici? A proposito delle “Rime” di Dante*, in «Il Politecnico», nn. 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 54 e 58). Sul carattere sapienziale e inter-/meta-disciplinare dell'attività ermeneutica, cfr. la sez. *Documenti* della nota introduttiva al presente testo.

⁴⁹ Cfr. P. Valéry, *Le cimetière marin*, v. 3: “La mer, la mer, toujours recommencée!”. Nonostante la diffidenza postbellica verso la “poesia pura” (“la moderna poesia europea si è allontanata dal suo esempio ed è voluta tornare [...] a riprendere il suo posto [...] fra gli uomini delle lotte civili”), nel necrologio del 1945 Fortini riscattava Valéry proprio per la sua capacità di veicolare, nella clausola del *Cimetière*, una “speranza [...] miracolosa”, una potente esigenza di pienezza esistenziale: “Il vento si leva, bisogna tentare di vivere! Cioè, di esistere e di esprimersi, di fare – di “essere” – poesia” (F. Fortini, *Morte di Paul Valéry*, in «Avanti!», 22 luglio 1945, p. 3). Sebbene la sua proposta di un bilanciamento tra “letteratura” e “vita” (o tra “realtà” e “sogno”) diverga fortemente dalla declinazione fortiniana, è indicativo che Luzi suggelli, nel '59, la propria introduzione a *L'idea simbolista* con la stessa citazione, assunta a motto programmatico: “il verso di Valéry” è “da interpretarsi integrato di tutti i sensi: vivere nella vita, parlare nella lingua [...]. Poiché ciò che non ha avuto questa sanzione dolorosa, e non è passato per [...] il mistero dell'incarnazione” (spesso evocato, non a caso, pure da Fortini), “ci tenta per un astruso ed illusorio gioco della nostra superbia” (M. Luzi, *L'idea simbolista*, cit., pp. 23-24).

⁵⁰ Nel '78 Fortini citerà Friedrich nel finale del saggio *I latrati di fedeltà*, in cui fa emergere (e disapprova) il classismo filo-aristocratico insito in certe pose e in certi versi montaliani: “dove si parla di intuito e di grazia si consiglia di sospettare il dominio [...]. Chi non ha partecipato della intuizione del mondo propria dell'Io lirico, che da questi testi ci parla, è irredimibile e inesistente. “Il mondo reale si scinde per imposizione di un soggetto che non vuole ricevere i suoi contenuti” (H. Friedrich, 1956). O meglio: che sostituisce la propria scissione a quella del mondo reale” (F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, cit., pp. 132-133).

⁵¹ Dall'editoriale di «Menabò», 1, 1959, p. 2.

⁵² Carlo Salinari, *Neorealismo di ritorno*, «Il Contemporaneo», 4 luglio 1958, p. 64.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Gian Carlo Ferretti, *Saggio introduttivo*, in «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, pp. 3-124; p. 36.

⁵⁵ Nei verbali di redazione della rivista, in particolare quelli relativi all'allestimento del primo numero della seconda serie di «Officina», i redattori discutono della struttura del numero (si vedano i verbali di redazione alla nota seguente). Si progetta una prima sezione in cui i “gli scritti devono o possono essere vivi più che dottrinali” e si affida a Romanò il seguente argomento: “la narrativa secondo l'ultimo Paragone”. L'idea, elaborata durante un colloquio tenutosi a casa di Scalia, è confermata nella riunione successiva (svoltasi a Milano), nel cui verbale si legge: “La prima sez. è int. “Il nuovo impegno”. Primi argomenti accettati: la struttura di una rivista (nel num. I ma non come primo scritto) (Leonetti, Scalia); notizia delle statistiche di un vol. di sociologia della letteratura (Fortini); stroncatura del Friedrich; Romanò sulla narrativa secondo Paragone 102”. *Di qua e di là del neorealismo*, di fatto, trasforma «Paragone» in un pretesto, e anzi Romanò liquida in modo esplicito l'analisi degli autori e delle autrici pubblicati sul numero (“Non dico nulla dei loro testi: qualunque cosa ne dicessi, mi porterebbe nell'ordine di un discorso diverso da quello che mi pare vada fatto per primo”) per impostare un discorso ben più ampio e generale sullo stato di salute della letteratura italiana, a partire dal primato riconosciuto al modello narrativo dell'immediato dopoguerra. In ogni caso, all'origine del discorso di Romanò si colloca il numero 102 di «Paragone Letteratura», che pubblica testi di – seguendo l'ordine dell'indice – Testori (*Aspetta e spera*), Solinas Donghi (*I calabroni*), Orelli (*Un giorno della vita*), Sollazzo (*La processione*), Bevilaqua (*Il giardino delle statue*), Mastrocinque (*Il grande letto*) e Tempesti (*I prelogici*). Dall'editoriale emerge fin da subito una differenza sostanziale rispetto allo spirito che anima «Officina»: «Paragone» è infatti una rivista che fonda la propria identità editoriale sulla “qualità” letteraria, e rifiuta programmaticamente pratiche di posizionamento politico (un'identità affine a quella della rivista di Marguerite Caetani «Botteghe oscure», pubblicata dal 1948 al 1960 sotto la direzione editoriale di Bassani – per altro redattore di «Paragone» insieme a Banti, Bertolucci, Bigongiari, Gadda, Noferi e Zampa). Il numero 102 di «Paragone» è dedicato a scrittrici e scrittori esordienti, nell'ottica di giudizio redazionale diametralmente opposto a quello espresso da Romanò (si veda l'Editoriale di «Paragone Letteratura», n. 102, giugno 1958, pp. 3-5 alla nota successiva). La rivista di Longhi dichiara infatti di credere “fermamente nella validità della nuova narrativa italiana” (p. 4) e formula implicitamente l'augurio che i nomi pubblicati possano affermarsi nel panorama letterario dell'epoca al pari di altri autori, ormai affermati, apparsi precedentemente sulla rivista. A tal proposito vengono ricordati i nomi di Carlo Cassola e Silvio D'Arzo, ossia autori che restituiscono la misura della distanza esistente tra l'idea di letteratura promossa da «Paragone» (fondamentalmente una letteratura apolitica) e quella ricercata da «Officina» (che crede invece nelle implicazioni politiche e ideologiche della scrittura). Un punto in comune tra la prospettiva costruita nell'editoriale di «Paragone» e il pensiero di Romanò risiede nella tendenza a constatare – scrive Longhi – lo stato “pressoché fallimentare della critica militante” (p. 4). Tuttavia, mentre in *Di qua e di là del neorealismo* questo punto sfocia nella valutazione pessimistica delle prove di scrittura della fine degli anni Cinquanta, in «Paragone» serve a celebrare la narrativa che prova a rinnovarsi anche al di là dei tracciati ideologico-formali di matrice o ascendenza neorealista. Si legge infatti: “Tracce di vecchie esperienze e cadenze potranno rilevarsi, s'intende, in questi racconti, ma quel che ci sembra in essi notevole è la individuale ricerca di un mezzo 'moderno' che li faccia rientrare nella tradizione, in un pacato, se pur rapido e conciso, modo di raccontare un fatto e di esaurirne il significato. L'indagine interiore, non più condannata dai sacerdoti dell'obiettività a tutti i costi, torna a svolgersi liberamente [...] La vena realistica (nulla a che vedere con il neorealismo) trova nel clima popolare un andamento posato che tende al classico” (pp. 5-6).

PROPOSTA DI AVVIO

(Leonetti, Roversi)

- 1). Si chiede ovviamente a tutti i redattori la convinzione che la prima Officina è stata la sola rivista non velleitaria di quegli anni nell'impostare i problemi di una nuova cultura-letteratura. Ma
- 2). si ritengono necessari alcuni mutamenti. Si crede che la struttura del fascicolo sia la base importante dell'accordo da costituirsi fra i redattori; in quanto non è esterna, ordinativa, ma chiarisce le ragioni e i modi in cui si esplica il contributo continuo. La sezione I deve essere un'attiva polemica diretta; non si hanno gravi obiezioni al tit. di Pasolini: "Il nuovo impegno" ("L'azione critica", di cui si discorse, sembra a noi contraddirsi nei termini, almeno nel significato classico, suonando attivistica; si propone: "L'azione intellettuale"). La sezione II si prevede ora più metodologica che storiografica, ma non pare opportuno dichiararla restrittivamente in tal senso; si propone "L'intelligenza critica". La sezione III, per la quale si direbbe "opere" (in progresso) più volentieri che "testi", va intesa come offerta più varia e libera della precedente II (e, unitamente, IV narrativa).
- 3). Per quanto si attiene all'organizzazione del lavoro di équipe, s'intende di lasciar libera e tempestiva iniziativa a ciascuno di noi, per la I; si debbono invece prestabilire e far circolare per reciproche note i saggi centrali, riposati ed estesi.
- 4). Si propone di costituire una tavola dei nomi di "collaboratori", ai quali rivolgere, incominciando la nuova serie, un ampio invito elaborato, collettivo della redazione; suddividendoli quindi secondo le relazioni personali per gli eventuali contatti che assicurino la massima utilità della collaborazione. Ciò a doppio effetto di chiarezza esterna ed interna, così intellettuale come organizzativa.
- 5). Sono allo studio variazioni esterne non sostanziali dal punto di vista editoriale. Aggiungasi che sono presto opportuni "pretesti".
- 6). Una riunione collettiva deve essere preceduta dallo scambio di relazioni precise e non discordive, e di spirito concordatario; potrà aver luogo, piuttosto che a Milano (sempre però con libertà di Romano e Fortini dagli uffici), a Bologna (in tal caso con ospitalità per dormire in villa di collina): un paio di giorni; nella prima decade di ottobre.

COLLOQUIO,

in casa di Scalia.

2). 3). Ci si rende conto insieme che la struttura della prima serie era ottima, per questi elementi; introduzione programmatica della "storia" nelle lettere postermetiche, collocazione dei testi di poesia in pressione fra storia e cultura "italianista"; tuttavia la nuova struttura deve avere tre momenti che per definizione si completino, da dare per es. una figura intera di letterato, e dei quali ciascuno contenga gli altri; L. li caratterizza come "l'azione intellettuale, la riflessione critica, l'opera letteraria"; si precisano, il primo come momento etico-politico (intendendo però tale attribuzione come arrivo, non come partenza già propria dell'engagement politicizzato); il secondo, come momento metodologico-storiografico, senza che valga già una nostra identificazione prevalente con un metodo già esercitato, ma piuttosto in un intento di riforma culturale.

S. definisce ottimamente i temi degli scritti della I sezione come "pretesti organici". Afferma la necessità di una recinzione precisa di essi (per "regola") a quelli che siano già fenomeni culturali. Accetta la libera iniziativa, per dare così una unione pluralistica, e mette anche in luce che gli scritti devono o possono essere vivi più che dottrinali, controllando ¹²⁴¹⁸ le esuberanze personali (che, dopo il controllo, sussistono migliori). Propone l'anonimato; si osserva che saranno allora firmati ^{gli scritti} ~~dei~~ dei collaboratori, la cui partecipazione sarà in seguito promossa o stimolata, senza eccesso rigoristico di pianificazione. Si calcola che ogni redattore potrebbe contribuire a questa sezione circa con un breve scritto ogni numero. Primi argomenti: lo zavattinismo trascendentale, che ritorna qualunquistico, istituendo rapporti senza tramiti culturali, insomma la poetica del coinquilino, alla quale la nostra avversione era implicita ma non fu estesa e diretta nella prima serie (compito attribuito a Scalia); la narrativa secondo l'ultimo Paragone (Romanò?); la falsificazione di ogni discussione possibile, con la riduzione di essa a conflitto di poetiche o a influenze di opere artistiche. Aggiungasi che sono presto opportuni "pretesti" stranieri (Fortini? senz'altro, la cultura della gauche nel momento?)

Tra i ricordi del primo periodo, si inneggia alla nuova fase "superminoritaria o egemonica"; e si passa alla sez. II, la pianificabile.

Qui si è già imposto il bisogno di una chiarificazione di fondo, che deve farsi sugli strumenti: si propone di coprire un'annata distribuendosi l'esame dei diversi tipi di discorso critico; si discute a lungo sui criteri da seguire per tale lavoro, convenendo che s'impone una esposizione, che risulterebbe non solo informativa ma trattatistica (abolendo gli eccessi di preoccupazione), dei presupposti originali e ideologici dei diversi metodi, arrivando poi alla puntuale indicazione dei termini italiani più recenti in cui essi valgono.

RIUNIONE A QUATTRO,

con Pasolini di passaggio.

(Un primo passaggio di Pasolini ha stimolato alla preparazione dei lavori di cui si dà atto).

Prevvia informazione dettagliata a Pasolini dello stato dei lavori, si discute sulle sue osservazioni.

2). 3). A P. piace "L'azione intellettuale", ma insiste sulla presa da "Il nuovo impegno": gli altri concordano. A tutti pare che "l'intelligenza", esatta nell'etimo e nel valore comprensivo, sia però astorica (mentre é da rilevare che l'interesse metodologico deriva dalla riduzione del sapere filosofico a storiografico); occorrerebbe altro titolo (surrogato dello scrivente all'ultim'ora: discorso sul metodo; l'opera critica; organo, strumento, trattato). Censura vivamente ~~XXX~~ "Le opere" non solo come esiodico, ma per la difficoltà di comprendervi testi^{note} indicativi; per quanto "testi" sia "qualcosa a cui par di dover girare intorno", vi vale scontato l'aspetto tecnico; si ritorna a "Testi".

D'accordo su tutte le cose sostanziali, induce a scartare l'anonimato come meno attraente per il lettore. Propone che il primo scritto della sez. I riguardi i problemi d'impostazione di una rivista letteraria, in generale e con riferimento alle soluzioni della prima e della seconda Officina, senz'alcun tono di editoriale: con incarico a Leonetti e a Scalia. P. osserva infine che nella sez. I possono comparire scritti lunghi, se capiterà di approfondire un tema proprio sull'occasione polemica (specie a dialogo intercorso).

Dà l'idea che la sez. III sia arricchita da impegnative traduzioni dei redattori di testi recenti di altre lingue.

Approva i criteri di massima degli scritti della sez. II; si preannuncia una distribuzione così fatta: Fortini, La critica marxista; Romanò, La critica stilistica; Pasolini, La critica ermetica; Leonetti, La critica idealistica; Scalia, La critica semantica (e conclusioni...); Roversi, La critica giornalistica ecc. P. osserva che, sia pure ed appunto in termini problematici, dovrebbero seguire o confluire osservazioni personali. Naturalmente, dopo i primi due o tre ~~numeri~~ numeri, si daranno anche i lavori storiografici in corso dei redattori (es. Gramsci e la lett. del novecento, di Scalia) e aggiungasi che essi potrebbero, ci pare, funzionare come anche atti di constatazione e riscontro dello sviluppo di problemi trattati negli altri saggi). Aggiungasi che in tale sezione possono darsi via via precisazioni terminologiche.

Ritornando sulla sez. III, non ci si trova d'accordo sulla opportunità e possibilità di dare testi narrativi, e quali, e se dentro la sezione o riaprendo eventualmente l'appendice; né si é d'accordo sul

conservare o mutare, e come, il sottotitolo della rivista.

4). P. Approva la proposta, demandando alla riunione collettiva l'accordo sui nomi. Si fanno quelli di R. Solmi, C. Cases, G. Bonfiglioli.

5). La variazione fondamentale potrebbe stare secondo noi nell'adozione di un nuovo cartone: color cuoio chiaro (nelle copie di questo riassunto per Romanò e Fortini, sono allegati due primi campioncini). Di conseguenza, il frontespizio sempre in nero, con qualche rilievo al numero del fascicolo. Si dirà N.S. o Nuova serie (e N°I, pag.I) ma non sotto la testata. Si confermano i tipi e corpi dei caratteri prima serie. L'impaginazione (e, corrispondente, la disposizione nel frontespizio) sarà, oltre ad accentuazione dei titoli sezionali: sempre a pag. (e a riga) nuova ogni scritto della II sezione, per lo più nella III, sempre di continuo nella I dove varrà l'ordine più utile. (Non si è ~~esaminata~~ esaminata per ora la pag. 2, delle indicazioni).

6). P. caldeggia Bologna come più quieta.

Si invitano Romanò e Fortini a stabilire la data e comunicarla; per es. da venerdì 3 notte a domenica 5 pomeriggio. I buoni risultati delle "sedute inaugurali" saranno più assicurati se Fortini e Romanò, insieme o distintamente, invieranno loro proposte o osservazioni (una copia a Roma, una a Bologna). Si dà a Bompiani avviso che sono ripresi i lavori, chiedendo eventuale fornitura di proposte grafiche della copertina, per esame.

Valete.

Cronaca. Tenute in casa di Romanò. La prima giornata è consistita nella discussione di un'elaborata controproposta di Fortini, con parziale consenso di Romanò. Riassumendo, Fortini, fra molte osservazioni utilissime: vuole che il discorso critico sia fondato su oggetti concreti, rimuove l'interesse al problema metodologico come predominante, insiste sulla concordanza terminologica e sulla pulizia stilistica della scrittura, accentua l'importanza della consapevolezza del reale circuito dell'opera letteraria e critica come unica possibilità di attività nella situazione storica, e ribadisce la scarsa utilità dello studio "italianista"; in riferimento sia particolare ai temi della seconda sezione, sia come generale censura alla prima Officina. Risponde ampiamente Scalia.

La seconda giornata è consistita in un progresso delle diverse tesi fino a un sostanziale e fervido accordo, a una fusione di volontà, così piena come era desiderata. ~~La seconda giornata~~ (Fortini si dichiara, ma senza più vero motivo, in minoranza e con intento di riproporre la sua contraddizione -al qual proposito, si aggiunge, egli potrà anche in futuro censurare l'impostazione di Officina con uno scritto pubblicabile). Si sono perciò accennati temi storiografici che dovranno confluire nella seconda sezione, accanto all'investigazione metodologica distribuita; osservando in particolare Scalia che nel nuovo piano si supererà, con maggior coscienza storiografica, la pretestualità e il modo in parte libellistico della storiografia prima serie; gli scritti inoltre potranno e dovranno esser prodotti con più particolare recinzione del tema, procedendo ad una attualizzazione della problematica e non dell'oggetto. ~~La seconda~~

Diamo i minori argomenti di discussione nelle risultanze.

Si osserva infine che si può credere nella utilità generale, dentro il nostro momento, del battersi per alcuni principi con la cittadella di Officina...

Risultanze. E' immutato il sottotitolo. I) La prima sez. è int. "Il nuovo impegno". Primi argomenti accettati: la struttura di una rivista (nel num. I ma non come primo scritto) (Leonetti, Scalia); notizia delle statistiche di un vol. di sociologia della letteratura (Fortini); stroncatura del Friedrich; Romanò sulla narrativa secondo Paragone IO2.

II) La seconda sez. è int. "Discorso critico". Devono anzitutto lavorare: Fortini alla critica marxista, Leonetti, in eventuale sostituzione per il gennaio 59, alla critica dell'idealismo; vale la distribuzione proposta già (che i titoli degli scritti, pur richiamantisi, non siano uniformati, date le diverse ragioni); si concorda che la "invenzione" del Metodo avverrà attraverso l'esame storico-espositivo e comparativo dei metodi. Primi temi storiografici accennati: il Conciliatore (Romanò); I Sepolcri, Foscolo, Foscolo critico (Fortini, Leonetti, con incertezza); Manzoni storico; Svevo?, Verga?, Il Baretto-La Cultura?. Si discute sulla possibilità -come eccezione, e con massimo rigore- di critica figurativa e anche cinematografica su proposta di Pasolini. III) La terza sezione, su cui si è meno indugiato, si intitolerà "Testi e note"; accettando in linea di massima una proposta di Leonetti per "allegati slegati" su opere apparse in altre riviste, al fine di condurre relazione col più interessante "lavoro in progresso"; Fortini osserva giustamente che ciò può correggere bene la "superbia del non recensire" (e la superbia della teorizzazione metodologica); Pasolini conclude

(l'illuminismo (Scalia);

Si aggiunge che altri argomenti saranno indicati negli
 sviluppi, o del libro diวิจารณ์ (a Pasolini) o
 forse come argomenti per il libro di metodologia.

che va però regolarizzata una sottosezione di brevi note, e condotta anche con stroncature per la necessità di pulizia (ci si collega così anche con la prima sezione). Il contributo dei redattori ai testi va inteso con una certa maggior naturalezza che nella prima serie; e deciso su offerte circolari. Si discute sulla proposta Pasolini di traduzioni, come rischio di antologia estetica o antologia politica; si fanno anche alcuni nomi di consiglieri; concordando intanto che sarà cura di Fortini scegliere e indicare, nel corso del suo lavoro per una antologia della rivolta e della protesta. Sopra la questione se includere opere narrative, e, in tal caso, se nella sezione stessa o con la vecchia "appendice", non si conclude, rimandando all'eventualità, ~~che non~~ esclusa ~~per~~ per principio.

Varie.

1) Si concorda sui seguenti nomi: Cases, Sciascia, R. Solmi; Luzi, Sereni, Volponi, per un invito formale; le letterine relative saranno inoltrate per la firma.

2) A Fabio Mauri, presentato da Pasolini, si propone l'incarico di "gerente responsabile" nella nuova serie; considerato ~~che~~ che per ragioni di ambiente è stata esclusa una ~~redazione~~ red. romana, e che il lavoro di équipe non porge possibilità di segreteria di redazione, l'incarico indicato è invece aperto per uno sviluppo d'interessamento interno ed esterno.

3) Si stabilisce che di ogni proposta si facciano almeno tre copie, per Milano, Roma, Bologna (qui continua a risiedere l'ufficio centrale); e che si evada rapidamente e sempre la corrispondenza relativa. Il fondo di almeno L.25.000 a numero è per intanto generalmente destinato a tutte le spese eventuali della redazione, compresi viaggi per incontri.

4) Si dà incarico a Fortini di studiare/ulteriormente e riferire sulla eccezionale possibilità di dare un capitolo, in appendice oltre o dentro il numero di pagine, di un'opera giovanile inedita in Francia e Italia di Lukács o della sua "Teoria del romanzo" (sic?); destinando eventualmente il predetto fondo a spese di riproduzione dattilografica dell'originale della Feltrinelli, scelta e traduzione.

5) L'editore, presso il quale si è convenuti, sarà sempre meglio possibile informato; ha assicurato che provvede intanto a prove della copertina (da parte nostra gli rimettiamo proposta-esempio di nuovo cartone, come unica possibile e utile variazione esterna); in possesso delle prove, potremo curare a Bologna un campione tipografico completo coi tre caratteri delle sezioni; regolando in seguito i dettagli: preventivi tipografici corr.bozze confezione 1000 copie; modo di consegna dei fascicoli per la distribuzione; amministrazione dei diritti di autore; termini delle fatture; indirizzario in nostro possesso; carta intestata ecc. ---

6) Di ritorno a Bologna, si è discusso un po' di metodo... (E, nell'andata: le tradizioni culturali su cui far leva: gli illuministi, lo storicismo, il primo Marx non strettamente economista). ---

(Il relatore ritiene che il suo, più esatto possibile, lavoro non necessiterà più altra volta).

VALETE.

Verbali di redazione (progettazione Nuova serie).

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

102

LETTERATURA

Editoriale

TESTORI: *'Aspetta e spera'* - SOLINAS DONGHI:
I Calabroni - ORELLI: *Un giorno della vita* - SOL-
LAZZO: *La Processione* - BEVILACQUA: *'Il giardino
delle statue'* - MASTROGINQUE: *Il grande letto* -
TEMPESTI: *I Prelogici*.



GIUGNO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1958

57

EDITORIALE

*Non sono di nostro gusto, come sanno i nostri più costanti lettori,
dichiarazioni di principio e fervorini editoriali. Ma non parrà fuor*

di luogo che, dopo i primi cento numeri della nostra rivista — e cioè dopo circa dieci anni di lavoro — iniziando il secondo centinaio, ci fermiamo un momento a guardare alle nostre spalle quel che comunque s'è fatto: non foss'altro che per considerare in prospettiva i nostri errori e cercare di rimediarvi.

Nel clima di oggi, assai più greve di quello dell'ormai lontano '50, ci sembra che almeno di una riuscita possiamo esser sicuri: aver tenuto fede al proposito di stampare una rivista di cultura scrupolosamente libera aperta a scrittori di ogni tendenza valida. Ciò si deve, innanzi tutto all'apertura mentale dell'editore, Federico Gentile, che mai ha inteso limitare o modificare la scelta dei collaboratori e controllare il carattere delle collaborazioni: mentre non si sottrasse a nessuno degli oneri e dei rischi che una simile impresa comportava, specie nei primi tempi, in Italia.

L'unica condizione che fin da principio ponemmo a noi stessi e a chi desiderava lavorare con noi fu quella di una qualità quanto più possibile alta. Non era, non è a tutt'oggi, una condizione comoda: pure anche ad essa si è tenuto fede, nei limiti di una comprensibile relatività. E di questo siamo davvero lieti che molti nomi di giovani poeti, critici e narratori pressoché ignoti o mal noti nel '50 e da noi indicati al pubblico, figurano ora come quelli delle migliori testimonianze della cultura italiana, dal '50 in poi. Tre di essi, sopra gli altri, vorremmo ricordare perché immaturamente scomparsi: il narratore e critico emiliano, Silvio D'Arzo, il romanziere Giuliano Leggeri, il narratore parmigiano Mario Colombi Guidotti: ragazzi sui trent'anni che ora sarebbero nel pieno fiore dell'operosità e della fama. Altri nomi di giovani tuttora accanto a noi e del tutto affermati, potremmo citare, lieti di contarli fra i nostri redattori e collaboratori abituali; ma sia lecito almeno rammentare a chi ci ha seguito per tutti questi anni che 'Paragone' ha pubblicato cose riconosciute del tutto eccezionali come *Il taglio del bosco* di Cassola, comparso posteriormente in volume, e *Un giorno di fuoco* di Beppe Fenoglio:

EDITORIALE

4

prove di una misura e di una originalità non facilmente superabili. Sono queste prove — e tante altre che 'Paragone' ha accolto e che qui sarebbe improprio nominare — a farci credere fermamente nella validità della nuova narrativa italiana. Chi sia per dovere professionale costretto a dar giudizi, specie in questo campo, sul lavoro degli altri (che equivale spesso al rischio di dar vaticini) sa come sia difficile resistere alla voga dell'anno, alle precipitazioni...

difficile resistere alla seduzione, alle precipitose infatuazioni. E fu difficile, infatti, discriminare, sotto l'ondata dei cosiddetti 'neo-realisti', chi scrivesse per una vocazione autentica e ponderata e chi cedesse all'ostentazione di una obbiettività sprovvista di poesia. Analogamente, oggi che quella moda sembra sorpassata, noi ci studiamo di andar cauti nell'accogliere certe subitanee conversioni a un nuovo psicologismo, certi focosi abbandoni all'ideale del 'romanzo romanzo', che dopotutto, nessuno sa che cosa sia. Salvo pochissimi nomi, e non precisamente di giovani, la critica militante è oggi in uno stato pressoché fallimentare: e di ciò giustamente si lamentano i nuovi narratori che ne vorrebbero essere onestamente illuminati e guidati. Confessiamo che anche 'Paragone' ha, su questo terreno, i suoi rimorsi. Senonché va detto che, in mancanza di meglio (e di tempo, e di spazio) la nostra critica è stata esercitata, le più volte, col silenzio: o colla presentazione diretta degli scrittori in cui nutrivamo fiducia.

Coll'attuale fascicolo, dedicato alla narrativa dei giovani (anche di quelli, si capisce, che qui non compaiono) intendiamo proseguire per la medesima strada, proponendo all'attenzione dei lettori quelli che ci sembra diano speranza di buon lavoro. Essi son rappresentati da racconti più o meno lunghi e le loro firme, anche se non del tutto nuove, non sono ancor famigliari all'orecchio del pubblico. Qualcuno è già responsabile di un volume, altri soltanto di pubblicazioni su periodici e quotidiani. Non li unisce una tendenza comune, una 'scuola', anzi ognuno ha il merito di cercar da solo la propria strada: cosa che non avveniva dieci anni fa, quando il tono dei nuovi narratori pareva imposto da una specie di direttore d'orchestra e tutti sapevano a un dipresso, come gli conveniva cantare. Tracce di vecchie esperienze e cadenze potranno rilevarsi, s'intende, in questi racconti, ma quel che ci sembra in essi notevole è la individuale ricerca di un mezzo 'moderno' che li faccia rientrare nella tradizione, in un pacato,

EDITORIALE

5

se pur rapido e conciso, modo di raccontare un fatto e di esaurirne il significato. L'indagine interiore, non più condannata dai sacerdoti dell'obbiettività a tutti i costi, torna a svolgersi liberamente, talvolta affidandosi a quella che, verso il '40, si definiva con curioso arbitrio 'letteratura di memoria'. Le evasioni fantastiche son coltivate senza sobrassalti, un surrealismo concitato, ma non più di quelli che

...eppure, un surrealismo controllato, ma sciolto e senza soverchie
impennate, punge immaginazioni in apparenza indolenti. Infine la
vena realistica (nulla a vedere col neorealismo) trova nel clima po-
polare un andamento posato che tende al classico. In altri termini i
giovani che presentiamo (o ripresentiamo) non sono assillati dal ti-
more di non avere le carte in regola secondo l'ultimo bando. Essi
raccontano quel che gli sembra degno di esser raccontato, tanto ai fini
della poesia come a quelli di una comprensione e partecipazione dei
casi umani.

Sarà, fra questi giovani, almeno un maestro di domani? Ce lo
auguriamo, e questo affettuoso desiderio speriamo sia in grado di
confermarlo chi lavorerà come noi abbiām tentato di lavorare, oltre
gli anni cinquanta, verso la fine del secolo.

Editoriale, «Paragone Letteratura», n. 102, giugno 1958, pp. 3-5.

⁵⁸ Il contributo di Romanò dialoga con un articolo uscito sul «Contemporaneo» del 4 luglio 1958 (pp. 61-65), firmato da Carlo Salinari e intitolato *Neorealismo di ritorno*. Commentando il premio Strega di quell'anno, vinto da Buzzati con *Sessanta racconti*, Salinari sottolinea come nel panorama narrativo italiano manchi "il libro che fa spicco" (p. 61). Prima di passare a esporre un giudizio più approfondito sulle tendenze narrative del periodo, il critico sottolinea "il fervore di discussione che sembra animare i nostri scrittori", e a riprova di ciò riporta alcune testimonianze d'autore. Calvino rinviene il carattere moderno della letteratura coeva nella tendenza a "portare la sua carica poetica sul momento (quel qualsiasi momento) in cui si vive" (p. 62). Cassola sostiene che la scrittura può essere

costruttiva nella misura in cui nasce da un “equilibrio con il mondo” (p. 62), quindi da un sentimento di sintonia con la porzione di realtà rappresentata. Bassani crede invece che “il neorealismo [abbia] fatto ormai il suo tempo” e che “alla fase della rottura e della ricognizione [sia] sottentrato un periodo di approfondimento e meditazione. Dal neorealismo siamo passati al realismo, appunto”. L’approdo al realismo, nell’ottica di Bassani, è dunque avvenuto. In un primo momento sembra che Salinari riporti la testimonianza degli scrittori per esemplificare e dimostrare la condizione di maturità del campo letterario italiano alla fine degli anni Cinquanta. Tuttavia, il critico non tarda a ribaltare il senso del discorso. Giudica infatti insensato il discorso di Calvino (“Non debbo essere io a ricordare a Calvino che il concetto di *lungo* e di *breve* in letteratura non è legato alla mole dell’opera. *L’infinito* è brevissimo come numero di versi e amplissimo come mondo poetico che esprime”), sottolineando per altro come il discorso di Calvino nasconda la rinuncia a “capire il mondo che ci circonda e la storia in cui viviamo” (p. 63). Per Salinari il momento presente non è pregnante: “se c’è un periodo in cui il *momento* non è significativo è il nostro” (p. 63). Al pari di Romanò, il critico afferma che “il fenomeno più caratteristico di questi ultimi due anni non è la solidificazione degli strumenti gnoseologici, della ideologia degli scrittori. È, al contrario, la confusione ideologica e la crisi della premessa ideale tanto del neorealismo come del successivo realismo: l’atteggiamento antifascista e la istanza socialista”. Il fallimento storico è ancora una volta connesso in modo stringente al piano della scrittura letteraria, e in questa dimensione il sistema di potenzialità politico-ideologiche del dopoguerra è chiamato a misurare il valore di una configurazione culturale che appare deludente nella misura in cui reinventa e distorce, adattandoli al presente, gli strumenti collaudati nell’immediato dopoguerra. Mettendo a confronto le testimonianze d’autore con il discorso di Salinari emerge uno scarto importante: gli scrittori sottolineano le criticità del presente storico – criticità ideologiche, politiche, culturali – riconoscendo tuttavia la validità della ricerca espressiva in corso (è insomma l’approccio propositivo di una rivista come «Paragone»). In questa direzione è possibile interpretare in ottica positiva le realizzazioni ideologiche della nuova letteratura: riportando gli esiti di un’inchiesta condotta sul settimanale «Il Punto» (Lino del Fra, *Cinque domande agli scrittori*, «Il Punto della Settimana. Opinioni e documenti», III, 22, 31 maggio 1958), Salinari sottolinea infatti come i giovani scrittori riconoscano unanimemente “la necessità di una ideologia, intesa come orientamento e strumento d’interpretazione” (p. 62). Dalla parte della critica, in particolare marxista, si registra invece la tendenza a connettere il fallimento dell’idea di impegno nata in seno alla Resistenza con l’involuzione (così come viene definita da Romanò) della letteratura contemporanea. La ricerca di nuove soluzioni narrative è quindi letta come il tradimento che gli intellettuali infliggono alla funzione ideologica della letteratura (ed è chiaro come Salinari contempli un’unica accezione di funzione ideologica, incompatibile con la definizione espressa dai giovani scrittori sul «Punto»). L’orizzonte di pessimismo delineato da Salinari è appena stemperato alla fine del saggio, quando il critico afferma di scoprire in autori come Arpino e Ottieri “un impegno serio a cogliere i nodi più intricati della realtà contemporanea” (p. 65). Le operazioni editoriali condotte da «Paragone» e dalla stessa «Officina» (nello specifico nella III sezione della rivista, di natura antologica) restituiscono un panorama letterario per più ricco, stratificato e attivo del quadro tracciato da Salinari e Romanò. Si aggiunge un ultimo dato: nei discorsi di Romanò e Salinari compaiono solo nomi di autori, mentre il numero di «Paragone» contiene anche testi d’autrice. Inoltre, l’occasione da cui prende le mosse il discorso di Salinari coincide con l’attribuzione del Premio Strega del ’58. Se il critico avesse considerato anche il Premio Viareggio di quell’anno avrebbe potuto discutere del primo romanzo (edito per Ceschina) di una scrittrice esordiente, Anita Fazzini, un’opera di grande pregnanza storica, incentrata sulle vicende della Resistenza e del dopoguerra – in particolare sulla ricostruzione politica dell’Italia democratica, con focus sulla condizione operaia – condotta a partire dal punto di vista inedito e ideologicamente connotato di una protagonista donna.

⁵⁹ Il termine edonistico è usato da Romanò in accezione negativa, come è evidente se si considera l'analisi critico-bibliografica dedicata a «La Voce» e al vocianesimo (pubblicato su «Officina», n. 2, luglio 1955, pp. 67-73). Qui il termine è associato all'ermetismo: “Una poetica come l'ermetismo non poteva infatti allignare che su un terreno di cui fosse a priori riconosciuto il carattere anacronistico e da cui fossero cancellate le intime caratteristiche della civiltà moderna. La sua interpretazione, sostanzialmente edonistica, della letteratura, non sottintendendo nessun sincero sforzo di risoluzione culturale, doveva necessariamente apparire inutilizzabile nel quadro del rinnovamento problematico apertosi dopo il '45”.

⁶⁰ Per Romanò la cultura è il contenuto primario della storia ed è inoltre concepita come mediazione necessaria tra poesia e realtà, come “matrice indispensabile o polo dialettico fondamentale di una letteratura veramente rinnovata” (G. C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, in «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, pp. 3-124, a p. 50).

⁶¹ P. Citati, *Lo stile e la critica*, in «Paragone», n. 104, a. XI, agosto 1958, pp. 3-21.

⁶² Sullo sbarco della metodologia spitzeriana in Italia cfr. almeno G. Lucchini, *Spitzer e la critica stilistica in Italia (1924-1954)*, in «Quaderni di critica e filologia italiana», II, 2, 2005, pp. 127-177; Id., *Tra linguistica e stilistica. Percorsi d'autore: Auerbach, Spitzer, Terracini*, Esedra, Padova 2019; per la ricezione particolare dell'antologia laterziana del 1954 rimando a M. Martinengo, *La ricezione di Critica stilistica e storia del linguaggio e il dibattito sullo stile negli anni cinquanta e sessanta*, in «L'Ulisse», 25, 2022, pp. 23-36.

⁶³ La schematizzazione è proposta da Cesare Segre (cfr. C. Segre, *Introduzione* a L. Spitzer, *Saggi di critica stilistica*, Sansoni, Firenze 2004, 1^a edizione 1985, pp. VI-XIV, a p. VI).

⁶⁴ Sulla lettura di Spitzer da parte di Pasolini ho ragionato più diffusamente in M. Martinengo, *Un confronto decisivo: Pasolini e la critica stilistica*, in *Pasolini. Critica e cultura*, a c. di P. Falzone e M. Tortora, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2023, pp. 257-270. Interventi significativi in cui emerge la posizione sostenuta da Pasolini e Fortini sono, per limitarsi a un esempio per autore: P.P. Pasolini, *Nota su Spitzer*, in «Palatina», 10, aprile-giugno 1959, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., a c. di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Mondadori, Milano 1999, vol. II, p. 2230-2233; e F. Fortini, *La critica stilistica*, in «Ragionamenti», 1, 1955, poi ripreso con alcune modifiche e con il titolo *Leggendo Spitzer in Verifica dei poteri: scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Il saggiatore, Milano 1965, pp. 165-178, e ora in *Saggi ed epigrammi*, a c. e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 199-216.

⁶⁵ Cfr. P. Citati, *Lo stile e la critica*, cit., p. 5: “I *pastiches* di Proust [...] rappresentano l'istinto mimetico allo stato puro. La forma irrazionale, puramente intuitiva, della critica stilistica, che si offre come spettacolo. [...] Quei dialoghi, ai quali ogni personaggio consegna la propria essenza – l'anima si rivela nella parola –, costituiscono, anch'essi, una forma di critica stilistica in atto”; p. 7: “Soltanto un romanziere come Proust, dotato insieme di uno straordinario gusto realistico e di una acutissima coscienza scientifica, poteva paradossalmente realizzare le richieste di Spitzer e di Bally”; p. 9: “La *Recherche* è la 'summa' del nostro tempo. [...] Nell'opera di Proust, la critica stilistica incontra la sua massima giustificazione conoscitiva, e ritrova, sublimata, le proprie esperienze”.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 9: “Il piacere teatrale resta, in Spitzer, fortissimo. Quando sottolinea con tale compiacimento gli aspetti irrazionali del proprio metodo (il *Klik* magico nel processo del *Zirkel im Verstehen*), sotto le vesti del filologo si fa strada, senza parere, il gusto di rappresentare la propria ricerca come uno straordinario spettacolo. L’istrionismo non ha mai fatto male a nessuno; e tantomeno a un critico. Senza una punta, almeno, di demonismo o di stregoneria, ai giorni nostri grandi critici non se ne trovano”.

⁶⁷ Corsivi miei. Scalia riprende esplicitamente le parole di Citati (cfr. *Lo stile e la critica*, cit., p. 11). Si tratta di una polemica ripresa anche in un saggio del 1963, in un passaggio di commento sulla poesia pasoliniana. Il critico commenta il tentativo di Pasolini di combinare suggestioni derivanti da ambiti culturali per certi versi opposte, come psicanalisi, stilistica spitzeriana, marxismo; di nuovo, peraltro rifacendosi anche qui alla prefazione di Citati a *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, la stilistica è richiamata nella declinazione “soggettivistico-irrazionalistica spitzeriana (o se si vuole, di difficile coesistenza tra componenti di ‘positivismo’ obiettivo filologico e di ‘misticismo’ della *lettura-clik*) [...]: la volontà, e la consapevolezza, del *pastiche* critico, del *divertissement* filologico-espressivo, le capacità di ‘genialissimo dilettante’, del ‘demonismo’, la ‘caccia al mistero’ della poesia attraverso lo stile, [...] la ‘stregoneria evocativa’ e descrittiva, il ‘piacere teatrale della mistificazione’ (secondo le espressioni emblematiche del Citati)” (G. Scalia, *La questione dello “sperimentalismo” (I)*, in *Critica, letteratura, ideologia. 1958-1963*, Marsilio, Padova 1968, pp. 219-265, alle pp. 230-231). Vale la pena di sottolineare come nel 1963, pur non celando un certo scetticismo, Scalia sia più disposto a considerare la possibilità di una combinazione fruttuosa della stilistica con una prospettiva ideologicamente marcata.

⁶⁸ Su questo punto la critica di Scalia si eleva per così dire alla seconda, perché da un lato smonta l’interpretazione che Citati dà di Croce, dall’altro la sfrutta retoricamente per corroborare il discorso complessivo.

⁶⁹ [Tornare a Croce... carico di sgomenti e sublimità] Insieme alla psicanalisi freudiana, l’estetica di Benedetto Croce è individuata da Citati, e quindi raccolta da Scalia, come uno degli stimoli fondamentali per l’elaborazione delle teorie spitzeriane. Croce è definito, con le parole di Citati, “il più grande critico italiano del nostro secolo”; l’intento sarcastico è scoperto dall’accostamento della formula al motto religioso “*Ad maiorem Dei gloriam*” (“Per la grande gloria di Dio”), riformulato in “*Ad maiorem gloriam*”, e reso spia dell’atteggiamento di deferenza, quasi religioso, dimostrato verso il filosofo; si tratta di un ulteriore elemento che va messo a sistema con gli altri riferimenti all’occulto, al fideistico e all’irrazionale che sono disseminati, con significato opposto, nei testi di Citati e di Scalia (cfr. nota 74). Il rapporto Spitzer-Croce è notoriamente ambivalente e controverso (lo riconosce in realtà già Citati: cfr. *Lo stile e la critica*, cit., p. 18 e ss.; cfr. per una ricostruzione più ampia del rapporto tra Croce e Spitzer: D. Colussi, *Croce e Spitzer*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, a c. di I. Paccagnella, E. Gregori, Atti del 36° convegno interuniversitario Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008, Esedra, Padova 2010 pp. 65-84; Id., *Spitzer e la pianticella di Croce*, in «Belfagor», 64, 2, 2009, pp. 161-174; Id., *La critica stilistica tra forme e mondo: Spitzer, Contini, Auerbach*, in *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, a c. di S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, Carocci, Roma 2016, pp. 107-138; cfr. anche le considerazioni di Guido Lucchini in *Spitzer e la critica stilistica in Italia (1924-1954)*, cit., e *Spitzer e l’idealismo linguistico in Italia* in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, cit., pp. 49-64). Scalia non entra nel merito della questione, bensì dà per assodata la filiazione Croce-Spitzer sulla base del discorso di Citati, sfruttandola come ennesimo appiglio per corroborare la propria critica. Indirettamente, si esprime una critica all’interpretazione che Citati dà dello stesso Croce; con il verbo selezionato, “diventa”, Scalia

allude alla tendenziosità e alle conseguenze paradossali di quella che, pur implicitamente, viene denunciata come un'interpretazione idiosincratica di Citati. Allo stesso tempo, strumentalmente, Scalia vi si appoggia, poiché si tratta di un tassello fondamentale che contribuisce a sostenere la sua critica all'irrazionalismo della stilistica. Vale la pena notare che nello stesso numero di «Officina» esce un pezzo di Leonetti intitolato *Il metodo del tardo idealismo* in cui si chiarisce più direttamente il nucleo della polemica anticrociana portata avanti, tra gli altri, dagli officineschi, e che solo in parte coincide con la critica di irrazionalismo su cui si sofferma Scalia (con Citati); cfr. per esempio questo passaggio del saggio: “Mentre non intendeva affatto scindere l'arte dal suo terreno, storia, cultura, società, l'idealismo crociano introdusse e fornì i saldi od ulteriori principi per un siffatto processo di scissione”.

⁷⁰ Ora, al netto di quanto sostenuto da Citati nella sua *Introduzione* e dei molti riferimenti crociani (riletti secondo la chiave di cui si è già detto) che vi sono disseminati, vale la pena di specificare che i testi effettivamente selezionati per l'antologia del 1959 finiscono per offrire una prospettiva su Spitzer distante e alternativa a quella, sì più “crocianizzata”, che si ricava dall'antologia laterziana del '54. Le due antologie vengono rispettivamente e indirettamente allestite nel segno dei due grandi nomi legati alla fortuna e alla ricezione di Spitzer in Italia – Croce e Contini –, e restituiscono due interpretazioni per certi versi contraddittorie dello studioso. La raccolta pubblicata per Einaudi e prefata da Citati riprende di fatto il progetto di una miscellanea che avrebbe dovuto essere allestita da Contini, inizialmente per Bompiani e poi riproposta a Einaudi. Si tratta di una selezione che dà conto anche delle prime ricerche spitzeriane e che presenta un profilo di Spitzer piuttosto diverso da quello che emerge da *Critica stilistica e storia del linguaggio* (si mettano a confronto le datazioni degli interventi raccolti; rispettivamente, nell'ordine in cui compaiono, per l'antologia einaudiana: 1917, 1927, 1948, 1927, 1944, 1948, e per quella laterziana: 1926, 1928, 1948, 1938, 1948, 1932-1948, 1948, 1933-1941). Cfr. su questo aspetto la lettera del 27 dicembre 1950 di Contini a Giulio Bollati, all'epoca redattore in Einaudi, raccolta in G. Contini, *Lettere all'editore (1945-54)*, a c. di P. Di Stefano, Einaudi, Torino 1990, pp. 28-31, p. 29: “Fino dal '45 o '46 sono impegnato da Bompiani per un'antologia di scritti di Spitzer [...]. Ma *Portico* non è più andato innanzi, e Bompiani ha rinviato la cosa *sine die*, pur tenendo in piedi l'idea. [...] Se Einaudi ha interesse alla cosa, io ne scrivo a Spitzer perché metta *en demeure* Bompiani. Si tratterebbe, ripeto d'una scelta di saggi ben positivi del 'primo' Spitzer (sulla lingua dei simbolisti, di Péguy, di Romain, di Racine, ecc.) [...] Croce aveva proposto a Schiaffini di far lui, credo per Laterza, un'antologia di Spitzer [...]. Avvertito della mia idea, Croce non si sarebbe commosso molto e avrebbe detto di non vedere l'incompatibilità delle due iniziative. E si capisce. Quello che la scorge sono io [...]. È evidente che Croce intende annettersi Spitzer, mentre io vorrei presentare uno Spitzer certo per nulla anticrociano, ma recisamente postcrociano”. Sulla ripresa del progetto continiano per l'antologia del '59 cfr. *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi, 1953-1963*, a c. di T. Munari, Einaudi, Torino 2013, pp. 214-218, relative alla riunione dell'8 e 15 giugno 1955, in particolare cfr. p. 216: “Ponchiroli e Solmi informano che, su piano di Contini, Citati sarebbe disposto a curare l'edizione italiana di un volume di saggi di Spitzer sulla letteratura francese (Proust, Charles-Louis Philippe, Péguy ecc.). Il Consiglio è d'accordo”. È lo stesso Citati, in una lettera alla casa editrice Einaudi del 20 giugno 1955, a ribadire la specificità della propria raccolta rispetto a quella laterziana: “L'ho visto [Spitzer], gli ho parlato – e con Contini – e siamo d'accordo su quel programma [...]. Però, lui [Spitzer] ama di più il se stesso recente, 'americano' (che è, poi, il meno interessante). Sicché, abbiám dovuto fargli lunghi discorsi per motivargli la scelta. Tirate le somme, io credo che sia la soluzione migliore: i saggi americani sono già rappresentati nel volume Schiaffini, la miscellanea francese sarebbe veramente riuscita un po' troppo antologica” (Torino, Archivio di Stato – Fondo Einaudi: Carteggio in ordine alla traduzione, all'introduzione e alla c. di: Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna,

Leo Spitzer; cartella 53 fascicolo 762). Proprio il primo Spitzer è quello che gode di maggiore interesse nell'ambiente di «Officina», come si esplicita fin dal primo numero: A. Romanò, *Analisi critico-bibliografiche I*, in «Officina», n. 1, maggio 1955, pp. 24-28, a p. 24: “sull'esempio dello Spitzer prima maniera, pre-crociano”. Anche Scalia, nel già citato saggio del 1963 dove rinnova lo scetticismo per l'interpretazione di Spitzer offerta da Citati, riconosce la differenza dello Spitzer presentato nella raccolta einaudiana rispetto all' “interpretazione tendenzialmente crocianizzata, nella sua prima introduzione, e traduzione laterziana” (G. Scalia, *La questione dello “sperimentalismo”* (I), cit., p. 231). Ciò sta a riprova di come la sola introduzione di Citati fornisca un quadro parziale, e per certi aspetti idiosincratico, dell'antologia einaudiana.

⁷¹ Come già accennato nella nota introduttiva, quando viene pubblicato il contributo di Scalia l'antologia *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna* non è ancora stata pubblicata.

⁷² Citati insiste diffusamente sul debito che la stilistica spitzeriana ha verso la psicanalisi freudiana (senza dare conto della maturazione della posizione di Spitzer verso Freud e lo psicologismo; cfr. per fare solo un esempio L. Spitzer, *Risposta a una critica*, in «Convivium», XXV, settembre-ottobre 1957, pp. 597-603). Così si legge nell'articolo uscito su «Paragone»: “La vita della letteratura obbedisce dunque alle leggi della coerenza e della necessità. Ogni espressione individuale costituisce un sistema; una complicata rete di rapporti collega fra loro tutti i dati della psicologia e dello stile, e la chiave che spiega la punteggiatura di uno scrittore è quella stessa che ci introduce fra i suoi sentimenti e le sue idee. Nell'opera d'arte non ha luogo il gratuito; o il caso. Ciò che esiste, *significa*. Non vi è dubbio che, a questo proposito, sul giovane Spitzer abbia influito, assai più che Croce e Vossler [...], l'esempio di Freud” (P. Citati, *Lo stile e la critica*, cit., p. 12). La considerazione viene sfruttata retoricamente a proprio favore da Scalia. L'attacco passa per una sottile forma di sarcasmo: si tratta di un “accertamento genealogico” definito addirittura “imbarazzante”, che, come si legge poco più avanti nel testo, sarebbe alla base e certificherebbe il carattere irrazionalistico “della Stilistica di specie spitzeriana (e cioè di tutta o quasi la stilistica)”. La rivendicata filiazione psicanalitica consente a Scalia di smontare dalle fondamenta il metodo dell'analisi stilistica, certo portandone tendenziosamente all'eccesso le conseguenze, ma pur sempre muovendo da una considerazione che in effetti si trova nel testo di partenza, e che quindi legittima e rafforza l'argomentazione.

⁷³ Il fatto che Scalia indichi, pur tangenzialmente, la stilistica di Auerbach come un'eccezione positiva è indicativo della posizione di Scalia e anticipa lo schieramento a favore dello «Storico» che comparirà più avanti nel testo (cfr. p. 28).

⁷⁴ La polemica di Scalia verso l'irrazionalismo che sarebbe a fondamento della critica stilistica si esprime anche attraverso la disseminazione nel testo di termini ed espressioni che rimandano, con evidente esagerazione, al campo dell'occulto e in ultima istanza rimarcano la non affidabilità dell'analisi stilistica (i corsivi sono miei): cfr. solo in questo passo: “persuasori non occulti”, “rivelazione di verità”, “stregoneria”, “stregoni”; ma cfr. poco più sopra: “Dopo il 'positivismo' dei dati, dell'esercizio testuale e delle edizioni critiche [...] è ritornata forse alla sua fonte: l'ufficio religioso, la *devozione allo spirituale* e all'*irrazionale*?”; e poco oltre: “Il *cacodemone* dell'inconscio è portato direttamente nella sfera del conscio, del visibile, e del legittimo”; “E cos'è il *klik* se non uno scatto *'magico*', quando alla fine della circolare indagine il critico trova la via per l'*illuminazione*? La critica è “una prestabilita e professionale *caccia al mistero*” [...]. Tutto è al servizio della caccia; la critica è un meccanismo esegetico, didascalico per penetrare, far coincidere, *identificarsi* con la

Poesia; ne è il *diretto ufficio liturgico*. [...] Lo stilistico si identifica col testo, *miracolosamente*"; "prestidigitatore", "fiuto". Tutti i corsivi sono miei.

⁷⁵ Il "merito" riconosciuto a Citati è da intendersi naturalmente in senso sarcastico e paradossale. È proprio l'argomentazione di Citati che si costituisce come primo fondamento, certificazione e sostegno quasi insperato alle obiezioni sollevate da Scalia; la domanda implicita che emerge dalla risposta pubblicata su «Officina» è questa: quale valore potrà avere una critica che, anche per stessa rivendicazione di chi la celebra, è da intendersi come espressione dei traumi personali del critico che la pratica?

⁷⁶ [Senza una punta... spirituali dell'inconscio] La critica a Croce procede parallelamente – per via della peculiare interpretazione del filosofo offerta da Citati – alla polemica contro l'irrazionalismo della stilistica. Il gioco di parole Benedetto-benedetto certifica l'intento dissacrante, mentre "sbagliato" e "invece" sono da intendersi naturalmente in senso antifrastico rispetto alla supposta innovatività del profilo di Croce tracciato da Citati (criticata di per sé e per le sue conseguenze paradossali), come è evidente per la combinazione con il ricorso al francese "*remuant*" ("agitato, turbolento, irrequieto") e all'accumulazione di termini che evocano, in modo esasperato, passionalità e dominio dell'irrazionale.

⁷⁷ È anche in questo caso a una strategia argomentativa indiretta – una domanda retorica che insinua il dubbio sull'attendibilità della critica stilistica – che Scalia affida la *pars construens* del proprio discorso.

⁷⁸ [Ma lo Storico replica... il suo impero stilistico] L'argomentazione di Scalia riprende un'opposizione che si configura come strutturale nel processo di ricezione di Spitzer e in generale della stilistica in Italia, e che insiste sulla inconciliabilità della disciplina con un approccio al testo di tipo sociologico in generale, e materialistico più in particolare. Lo scontro si gioca tra «lo Stilistico» e «lo Storico». Come già ricordato, è dalla critica marxista che arrivano gli attacchi più duri alla stilistica; si tratta, in molti casi, di un rifiuto netto, fondato su un modello critico alternativo forte, di stampo lukácsiano (i *Saggi sul realismo* e *Il marxismo e la critica letteraria* sono tradotti in italiano rispettivamente nel 1950 e nel 1953, quindi negli stessi anni in cui si inizia a discutere di stilistica). Sulla ricezione di Spitzer da parte della critica marxista, e in particolare sulla lettura offerta da Cesare Cases cfr. D. Stefanelli, *Cesare Cases e la stilistica di Leo Spitzer*, in «Strumenti critici», XXXI/3, 2016, pp. 451-466. Non che Scalia si dimostri del tutto scettico verso una declinazione ideologicamente schierata dell'attenzione formale sul testo, sia in senso creativo che interpretativo; ciò coerentemente al progetto di «Officina»; cfr. un suo intervento dell'anno precedente: *Per uno studio sulla cultura di sinistra nel dopoguerra*, in «Officina», n. 12, aprile 1958, pp. 511-534, p. 534: "è sempre più evidente, ormai, che la doppia faccia dell'*engagement* nasconde uno stesso errore: il *dégagement* politico presuppone l'*engagement* formalistico, il *dégagement* formale implica un falso *engagement* politico". In questo intervento, però, la posizione di Scalia si definisce come schiettamente polemica. A essere rifiutata, in senso più ampio, è la presunta impostazione mistica del discorso critico dello stilistico, che, più o meno colpevolmente, volta così le spalle all'aspetto materiale e sociale della creazione artistica. In questo senso, ancora una volta l'impostazione della pref. di Citati e la sua insistenza sul carattere irrazionale dell'analisi stilistica gioca retoricamente a favore di Scalia.

⁷⁹ "Come tutti i misteri... non avevamo capito": anche rispetto alle motivazioni ideologiche più profonde del suo scetticismo, Scalia sceglie una strategia retorica obliqua, che passa per il sarcasmo e

per una forma di autodenigrazione tattica. Sono specialmente l'avversativa e il condizionale ("Ma siamo noi che non *avremmo* [...]") a rendere manifesta la natura polemica dell'argomentazione. Scalia accumula ironicamente e rivendica una serie di appellativi potenzialmente dispregiativi, che hanno però il risultato di far emergere la contraddittorietà e gli eccessi della prefazione a Spitzer e di collocare in una posizione opposta del campo critico rispetto ai presunti eccessi di passionalità e intuizione della stilistica: cfr. "razionalisti", "storicisti", "loici", "*marxisants*".

⁸⁰ Il termine viene ripreso e commentato da Pasolini in un intervento pubblicato sul numero successivo di «Officina», l'ultimo: cfr. P.P. Pasolini, "*Marxisants*", in «Officina», n.s., n. 2, maggio-giugno 1959, pp. 69-73.

⁸¹ [Abituati a certi riflessi sociologici... della rivoluzione] L'ultimo affondo di Scalia si basa ancora una volta su una forma di autoironia strategica (cfr. l'inizio della frase ironicamente autodenigratorio: "Abituati a certi riflessi sociologici"; "non ci riesce neppure di dimostrare"). Qui la strategia retorica è scoperta, laddove Scalia, confessando tatticamente di non essere in grado di sostenere l'argomentazione, dichiara esplicitamente di doversi (o potersi) limitare a riprendere Citati, la cui considerazione sul presunto "conservatorismo" della stilistica, limitata nel testo originale a considerazioni di natura linguistica (cfr. *Lo stile e la critica*, cit., p. 13), risulta piegata in senso ideologico e politico, a un tempo sostenendo e certificando il nucleo più profondo del discorso di Scalia.

⁸² Indicazioni importanti relative al riassetto della rivista con la nuova serie si trovano in una serie di verbali di redazione presentati da G.C. Ferretti in appendice a «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975. In uno fra questi, intitolato una *Proposta di avvio*, si chiarisce come "la struttura del fascicolo sia la base importante dell'accordo da costituirsi fra i redattori; in quanto non è esterna, ordinativa, ma chiarisce le ragioni e i modi in cui si esplica il contributo continuo" (p. 442). Nel testo relativo a una successiva *Riunione a quattro* si legge che Pasolini avrebbe proposto che la nuova serie della rivista fosse aperta dal saggio qui commentato, "senz'alcun tono di editoriale" (p. 444), di cui assieme a Leonetti avrebbe dovuto occuparsi Scalia. In una riunione ancora successiva, di cui si dà conto in un altro verbale (*Le due giornate di Milano*), si opta invece per non fare della *Struttura di una rivista (letteraria)* il primo scritto della nuova serie (ma restano sempre indicati Leonetti e Scalia come i possibili autori). Per i verbali di redazione si veda la nota successiva.

PROPOSTA DI AVVIO

(Leonetti, Roversi)

- 1). Si chiede ovviamente a tutti i redattori la convinzione che la prima Officina è stata la sola rivista non velleitaria di quegli anni nell'impostare i problemi di una nuova cultura-letteratura. Ma
 - 2). si ritengono necessari alcuni mutamenti. Si crede che la struttura del fascicolo sia la base importante dell'accordo da costituirsi fra i redattori; in quanto non è esterna, ordinativa, ma chiarisce le ragioni e i modi in cui si esplica il contributo continuo. La sezione I deve essere un'attiva polemica diretta; non si hanno gravi obiezioni al tit. di Pasolini: "Il nuovo impegno" ("L'azione critica", di cui si discorse, sembra a noi contraddirsi nei termini, almeno nel significato classico, suonando attivistica; si propone: "L'azione intellettuale"). La sezione II si prevede ora più metodologica che storiografica, ma non pare opportuno dichiararla restrittivamente in tal senso; si propone "L'intelligenza critica". La sezione III, per la quale si direbbe "opere" (in progresso) più volentieri che "testi", va intesa come offerta più varia e libera della precedente II (e, unitamente, IV narrativa).
 - 3). Per quanto si attiene all'organizzazione del lavoro di équipe, s'intende di lasciar libera e tempestiva iniziativa a ciascuno di noi, per la I; si debbono invece prestabilire e far circolare per reciproche note i saggi centrali, riposati ed estesi.
 - 4). Si propone di costituire una tavola dei nomi di "collaboratori", ai quali rivolgere, incominciando la nuova serie, un ampio invito elaborato, collettivo della redazione; suddividendoli quindi secondo le relazioni personali per gli eventuali contatti che assicurino la massima utilità della collaborazione. Ciò a doppio effetto di chiarezza esterna ed interna, così intellettuale come organizzativa.
 - 5). Sono allo studio variazioni esterne non sostanziali dal punto di vista editoriale. Aggiungasi che sono presto opportuni "retroscena".
 - 6). Una riunione collettiva deve essere preceduta dallo scambio di relazioni precise e non discordive, e di spirito concordatario; potrà aver luogo, piuttosto che a Milano (sempre però con libertà di Romano e Fortini dagli uffici), a Bologna (in tal caso con ospitalità per dormire in villa di collina): un paio di giorni; nella prima decade di ottobre.
- Nei diversi tipi di discorso critico; si discute a lungo sui criteri da seguire per tale lavoro, convenendo che s'impone una esposizione, che risulterebbe non solo informativa ma trattativa (abolendo gli eccessi di preoccupazione), dei presupposti originali e ideologici dei diversi metodi, arrivando poi alla puntuale indicazione dei termini italiani più recenti in cui essi valgono.

COLLOQUIO,

in casa di Scalia.

2). 3). Ci si rende conto insieme che la struttura della prima serie era ottima, per questi elementi; introduzione programmatica della "storia" nelle lettere postermetiche, collocazione dei testi di poesia in pressione fra storia e cultura "italianista"; tuttavia la nuova struttura deve avere tre momenti che per definizione si completino, da dare per es. una figura intera di letterato, e dei quali ciascuno contenga gli altri; L. li caratterizza come "l'azione intellettuale, la riflessione critica, l'opera letteraria"; si precisano, il primo come momento etico-politico (intendendo però tale attribuzione come arrivo, non come partenza già propria dell'engagement politicizzato); il secondo, come momento metodologico-storiografico, senza che valga già una nostra identificazione prevalente con un metodo già esercitato, ma piuttosto in un intento di riforma culturale.

S. definisce ottimamente i temi degli scritti della I sezione come "pretesti organici". Afferma la necessità di una recinzione precisa di essi (per "regola") a quelli che siano già fenomeni culturali. Accetta la libera iniziativa, per dare così una unione pluralistica, e mette anche in luce che gli scritti devono o possono essere vivi più che dottrinali, controllando le esuberanze personali (che, dopo il controllo, sussistono migliori). Propone l'anonimato; si osserva che saranno allora firmati ^{gli scritti} ~~quelli~~ dei collaboratori, la cui partecipazione sarà in seguito promossa o stimolata, senza eccesso rigoristico di pianificazione. Si calcola che ogni redattore potrebbe contribuire a questa sezione circa con un breve scritto ogni numero. Primi argomenti: lo zavattinismo trascendentale, che ritorna qualunquistico, istituendo rapporti senza tramiti culturali, insomma la poetica del coinquilino, alla quale la nostra avversione era implicita ma non fu estesa e diretta nella prima serie (compito attribuito a Scalia); la narrativa secondo l'ultimo Paragone (Romanò?); la falsificazione di ogni discussione possibile, con la riduzione di essa a conflitto di poetiche o a influenze di opere artistiche. Aggiungasi che sono presto opportuni "pretesti" stranieri (Fortini? senz'altro, la cultura della gauche nel momento?)

Tra i ricordi del primo periodo, si inneggia alla nuova fase "superminoritaria o egemonica"; e si passa alla sez. II, la pianificabile.

Qui si è già imposto il bisogno di una chiarificazione di fondo, che deve farsi sugli strumenti: si propone di coprire un'annata distribuendosi l'esame dei diversi tipi di discorso critico; si discute a lungo sui criteri da seguire per tale lavoro, convenendo che s'impone una esposizione, che risulterebbe non solo informativa ma trattatistica (abolendo gli eccessi di preoccupazione), dei presupposti originali e ideologici dei diversi metodi, arrivando poi alla puntuale indicazione dei termini italiani più recenti in cui essi valgono.

RIUNIONE A QUATTRO,

con Pasolini di passaggio.

(Un primo passaggio di Pasolini ha stimolato alla preparazione dei lavori di cui si dà atto).

Prevvia informazione dettagliata a Pasolini dello stato dei lavori, si discute sulle sue osservazioni.

2). 3). A P. piace "L'azione intellettuale", ma insiste sulla presa da "Il nuovo impegno": gli altri concordano. A tutti pare che "l'intelligenza", esatta nell'etimo e nel valore comprensivo, sia però astorica (mentre é da rilevare che l'interesse metodologico deriva dalla riduzione del sapere filosofico a storiografico); occorrerebbe altro titolo (surrogato dello scrivente all'ultim'ora: discorso sul metodo; l'opera critica; organo, strumento, trattato). Censura vivamente ~~XX~~ "Le opere" non solo come esiodico, ma per la difficoltà di comprendervi testi^{note}/indicativi; per quanto "testi" sia "qualcosa a cui par di dover girare intorno", vi vale scontato l'aspetto tecnico; si ritorna a "Testi".

D'accordo su tutte le cose sostanziali, induce a scartare l'anonimato come meno attraente per il lettore. Propone che il primo scritto della sez. I riguardi i problemi d'impostazione di una rivista letteraria, in generale e con riferimento alle soluzioni della prima e della seconda Officina, senz'alcun tono di editoriale: con incarico a Leonetti e a Scalia. P. osserva infine che nella sez. I possono comparire scritti lunghi, se capiterà di approfondire un tema proprio sull'occasione polemica (specie a dialogo intercorso).

Dà l'idea che la sez. III sia arricchita da impegnative traduzioni dei redattori di testi recenti di altre lingue.

Approva i criteri di massima degli scritti della sez. II; si preannuncia una distribuzione così fatta: Fortini, La critica marxista; Romanò, La critica stilistica; Pasolini, La critica ermetica; Leonetti, La critica idealistica; Scalia, La critica semantica (e conclusioni...); Roversi, La critica giornalistica ecc. P. osserva che, sia pure ed appunto in termini problematici, dovrebbero seguire o confluire osservazioni personali. Naturalmente, dopo i primi due o tre ~~numeri~~ numeri, si daranno anche i lavori storiografici in corso dei redattori (es. Gramsci e la lett. del novecento, di Scalia) e aggiungasi che essi potrebbero, ci pare, funzionare come anche atti di constatazione e riscontro dello sviluppo di problemi trattati negli altri saggi). Aggiungasi che in tale sezione possono darsi via via precisazioni terminologiche.

Ritornando sulla sez. III, non ci si trova d'accordo sulla opportunità e possibilità di dare testi narrativi, e quali, e se dentro la sezione o riaprendo eventualmente l'appendice; né si é d'accordo sul

conservare o mutare, e come, il sottotitolo della rivista.

4). P. Approva la proposta, demandando alla riunione collettiva l'accordo sui nomi. Si fanno quelli di R. Solmi, C. Cases, G. Bonfigliola.

5). La variazione fondamentale potrebbe stare secondo noi nell'adozione di un nuovo cartone: color cuoio chiaro (nelle copie di questo riassunto per Romanò e Fortini, sono allegati due primi campioncini). Di conseguenza, il frontespizio sempre in nero, con qualche rilievo al numero del fascicolo. Si dirà N.S. o Nuova serie (e N°I, pag.I) ma non sotto la testata. Si confermano i tipi e corpi dei caratteri prima serie. L'impaginazione (e, corrispondente, la disposizione nel frontespizio) sarà, oltre ad accentuazione dei titoli sezionali: sempre a pag. (e a riga) nuova ogni scritto della II sezione, per lo più nella III, sempre di continuo nella I dove varrà l'ordine più utile. (Non si è ~~mai~~ esaminata per ora la pag. 2, delle indicazioni).

6). P. caldeggia Bologna come più quieta.

Si invitano Romanò e Fortini a stabilire la data e comunicarla; per es. da venerdì 3 notte a domenica 5 pomeriggio. I buoni risultati delle "sedute inaugurali" saranno più assicurati se Fortini e Romanò, insieme o distintamente, invieranno loro proposte o osservazioni (una copia a Roma, una a Bologna). Si dà a Bompiani avviso che sono ripresi i lavori, chiedendo eventuale fornitura di proposte grafiche della copertina, per esame.

Valete.

Si osserva infine che si può credere nella utilità generale, dentro il nostro momento, del battersi per alcuni principi con la cittadella di Officina...

8. Si aggiunge che altri argomenti saranno inutili: degli sviluppi, o del fatto di essere (e parenti) facciano forse essere argomenti punti fuori di metodologia).

L'illuminismo (scalia);

che va però regolarizzata una sottosezione di brevi note, e condotta anche con stroncature per la necessità di pulizia (ci si collega così anche con la prima sezione). Il contributo dei redattori ai testi va inteso con una certa maggior naturalezza che nella prima serie; e deciso su offerte circolari. Si discute sulla proposta Pasolini di traduzioni, come rischio di antologia estetica o antologia politica; si fanno anche alcuni nomi di consiglieri; concordando intanto che sarà cura di Fortini scegliere e indicare, nel corso del suo lavoro per una antologia della rivolta e della protesta. Sopra la questione se includere opere narrative, e, in tal caso, se nella sezione stessa o con la vecchia "appendice", non si conclude, rimandando all'eventualità, ~~che non~~ ^{che non} esclusa ~~ca~~ per principio.

Varie.

1) Si concorda sui seguenti nomi: Cases, Sciascia, R. Solmi; Luzi, Sereni, Volponi, per un invito formale; le letterine relative saranno inoltrate per la firma.

2) A Fabio Mauri, presentato da Pasolini, si propone l'incarico di "gerente responsabile" nella nuova serie; considerato ~~che~~ che per ragioni di ambiente è stata esclusa una ~~redazione~~ red. romana, e che il lavoro di équipe non porge possibilità di segreteria di redazione, l'incarico indicato è invece aperto per uno sviluppo d'interessamento interno ed esterno.

3) Si stabilisce che di ogni proposta si facciano almeno tre copie, per Milano, Roma, Bologna (qui continua a risiedere l'ufficio centrale); e che si evada rapidamente e sempre la corrispondenza relativa. Il fondo di almeno L.25.000 a numero è per intanto generalmente destinato a tutte le spese eventuali della redazione, compresi viaggi per incontri.

4) Si dà incarico a Fortini di studiare/ulteriormente e riferire sulla eccezionale possibilità di dare un capitolo, in appendice oltre o dentro il numero di pagine, di un'opera giovanile inedita in Francia e Italia di Lukács o della sua "Teoria del romanzo" (sic?); destinando eventualmente il predetto fondo a spese di riproduzione dattilografica dell'originale della Feltrinelli, scelta e traduzione.

5) L'editore, presso il quale si è convenuti, sarà sempre meglio possibile informato; ha assicurato che provvede intanto a prove della copertina (da parte nostra gli rimettiamo proposta-esempio di nuovo cartone, come unica possibile e utile variazione esterna); in possesso delle prove, potremo curare a Bologna un campione tipografico completo coi tre caratteri delle sezioni; regolando in seguito i dettagli: preventivi tipografici corr. bozze confezione 1000 copie; modo di consegna dei fascicoli per la distribuzione; amministrazione dei diritti di autore; termini delle fatture; indirizzario in nostro possesso; carta intestata ecc. ---

6) Di ritorno a Bologna, si è discusso un po' di metodo... (E, nell'andata: le tradizioni culturali su cui far leva: gli illuministi, lo storicismo, il primo Marx non strettamente economista). ---

(Il relatore ritiene che il suo, più esatto possibile, lavoro non necessiterà più altra volta).

VALETE.

Verbali di redazione (progettazione Nuova serie).

⁸⁴ Anche il titolo della terza sezione, "Testi e note", deriva da un suggerimento pasoliniano, che indicava nella dicitura "testi" invece che "opere", com'era stato inizialmente prospettato, un'opzione

migliore in quanto avrebbe consentito di accogliere anche “testi solo indicativi” (*ibidem*, p. 444).

⁸⁵ «Quartiere» è stata una rivista fondata a Firenze e attiva fra il 1958 e il 1968 (con una sospensione nel 1961). In redazione, inizialmente, c'erano quattro intellettuali fiorentini: Gino Gerola, Lamberto Pignotti, Sergio Salvi e Giuseppe Zagario; con la nuova serie (che parte nel 1962, col n. 11) si aggiunge Inisero Cremaschi (che uscirà di scena col n. 29-30 del 1967) ed escono Pignotti e Salvi; col n. 15-16 del 1963 ai tre si aggiunge Gianni Toti, e col n. 20-21 del 1964 Franco Manescalchi. Soprattutto inizialmente, cioè all'altezza del testo di Leonetti, «Quartiere» sembra riallacciarsi alla tradizione ermetica, nonostante alcune figure (*in primis* Pignotti e Toti) suggeriscano presto altre direzioni di lavoro. Con ogni probabilità, nel citarla, Leonetti fa riferimento al risvolto di copertina del primo numero (uscito il 30 giugno 1958), in cui si parla di Pasolini come del “teorico e [del]l'esponente più in voga del 'neosperimentalismo'”. Nello stesso numero Gerola scrive un saggio molto critico (intitolato *Le ceneri di Pasolini*) sulle *Ceneri di Gramsci*. A sua volta Pasolini dedicherà a Gerola, sempre sul primo numero della nuova serie di «Officina», un velenoso epigramma (*A Gerola*, per cui si veda *infra* la nota di Silvia De Laude agli *Epigrammi* di Pasolini pubblicati in questo stesso fascicolo di «Officina»). E circa un anno dopo accuserà «Quartiere» di “coprire di ragioni ideologiche [...] la difesa dell'ermetismo fiorentino”: cfr. *La reazione stilistica*, sul n. 38 (settembre 1960) dell'«Ulisse», ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, t. II, p. 2291. In una lettera di Fortini a Pasolini datata 1 maggio 1959, riprodotta da Ferretti sempre in appendice a «Officina», cit., si legge inoltre che “quelli di Quartiere” sono, “almeno per ora, ad un livello inaccettabile” (p. 454). Qualche anno dopo, a dicembre 1963, sul n. 17-18 della nuova serie di «Quartiere» apparirà, a firma di Gerola, un lungo articolo (intitolato *Le nostre revisioni – II: Officina*) che si conclude mettendo nero su bianco i “consensi e dissensi” della rivista rispetto a «Officina» e insieme sottolineando come quest'ultima abbia rappresentato “un evento nodale (sia in senso positivo che negativo) della letteratura dal '50 al '60” (p. 24). Per la copertina dell'*Editoriale* di «Quartiere» si veda la nota successiva.

QUARTIERE

A questo numero collaborano:

CARLO BETOCCHI
PIERO BIGONGIARI
LUIGI FALLACARA
GINO GEROLA
MARIO LUZI
ALESSANDRO PARRONCHI
LAMBERTO PIGNOTTI
SERGIO SALVI
ADRIANO SERONI
GIUSEPPE ZAGARRIO

1

FIRENZE

86

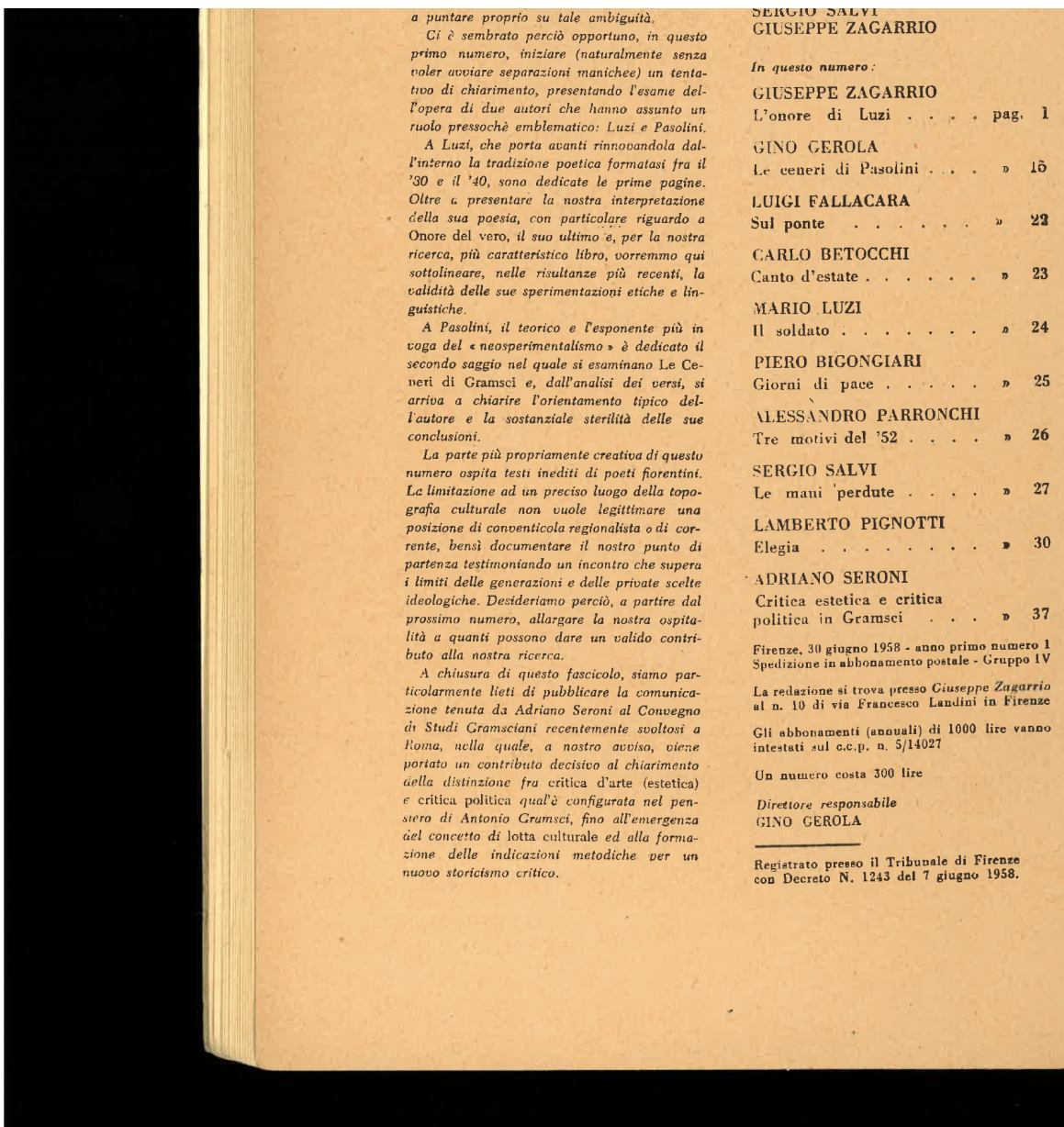
Si è andata formando in questi ultimi tempi una concezione della ricerca poetica, dello « sperimentare », che, teorizzata da fonti supposte autorevoli e, come tali, da troppi accettate, sta generando un equivoco assai serio, convalidato con pericolosa superficialità da organi d'opinione tra loro solitamente contrastanti, ma non per questo meno interessati

QUARTIERE

quaderno trimestrale di poesia

Redattori

GINO GEROLA
LAMBERTO PIGNOTTI
SERGIO SALVI



Copertina ed editoriale del primo numero di «Quartiere», a. I, n. 1 (giugno 1958).

⁸⁷ Si tratta, appunto, del titolo della prima sezione della nuova serie della rivista. Come emerge dalla *Proposta di avvio* ricordata nella nota 82, fu Pasolini a suggerirlo.

⁸⁸ Sul legame affettivo con Bassani (e Vittorini): “Ho tre grandi gratitudini, tre grandi riconoscenze umane e letterarie che conservo e difendo dal tempo, alimentandole nel ricordo con i sentimenti. Per Giorgio Bassani, per Elio Vittorini, per Paolo Grassi. Vittorini è stato fra i pochissimi con cui ho potuto entrare in un rapporto di attenzione costante sulle mie cose, man mano riuscivo a completarle. Era molto generoso perché sapeva dedicare, direi naturalmente, convinta attenzione alle pagine degli altri. Un lettore raro; partecipante, incalzante ma anche inesorabile. Averlo come possibile punto di riferimento rassicurava”: R. Roversi, *Conversazione in atto*, intervista con Gianni D’Elia, in

«Lengua», 10, 1990, pp. 18-52 (poi in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose, Testi 1959-2004*, a c. di M. Giovenale, Sossella Editore, Roma 2008, pp. 492-493).

⁸⁹ Roversi si riferisce all'articolo di Bassani, *Le condizioni dello scrittore*, in «Il Punto della Settimana: Opinioni e Documenti», III, 43, 1 novembre 1958, SAIG, Roma, p. 13, che riprendeva il suo Discorso tenuto al Congresso Internazionale degli Scrittori, 18-21 ottobre 1958, a Napoli, datato 1957. Lo scritto venne poi ripreso in *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Einaudi, Torino 1966, pp. 227-233, con la data del 1957, con il titolo *Lo scrittore e i mezzi di diffusione della cultura*, poi in *Di là dal cuore*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984, pp. 209-215, con il titolo *Lo scrittore e i mezzi di diffusione della cultura*. Roversi probabilmente aveva potuto consultare anche il successivo *Una precisazione di Bassani*, «Il Punto della Settimana: Opinioni e Documenti», III, 45, 15 novembre 1958, SAIG, Roma, p. 12, a proposito della risposta di Leonida Répaci, *ibidem*, III, 43, 1 novembre 1958, p. 12 - testo presentato al Congresso Internazionale degli Scrittori, Napoli, 18-21 ottobre 1958.

⁹⁰ È del 1959 la nuova edizione Einaudi de *La distruzione della ragione* di Gyorgy Lukács, per la traduzione di Eraldo Arnaud, dopo la prima pubblicazione del 1954.

⁹¹ L'allusione è a F. Fortini, *Dieci inverni. 1945-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Feltrinelli, Milano 1957.

⁹² Il concetto è ripreso in una lettera di Roversi a Fortini, 11 novembre 1959, ora in G. C. Ferretti, in «Officina», cit., p. 456: “Caro Fortini, [...] mi pare di dover dissentire sull’idea generale che regge le tue perplessità e le tue critiche (legittime); alludo al modo di vedere una rivista letteraria oggi, di intendere cosa debba essere, oggi, una rivista di letteratura [...]; proprio perché c’è nell’aria questa pacifica atmosfera di *disarmo...*” (mio il corsivo).

⁹³ La citazione è tratta da G. Preti, *Praxis ed empirismo*, Einaudi, Torino 1957, p. 31.

⁹⁴ Da una lettera di Engels a Bernstein del 2-3 novembre 1882: “Ora, ciò che in Francia va sotto il nome di ‘marxismo’ è in effetti un prodotto del tutto particolare, tanto che una volta Marx ha detto a Laf[argue]: ‘ce qu’il a de certain c’est que moi, je ne suis pas marxiste’ [quel che è certo è che io non sono marxista]” (K. Marx, F. Engels, *Lettere 1880-1883*, Edizioni Lotta Comunista, Milano 2008, p. 279). La frase di Marx è riportata in francese nell’originale.

⁹⁵ Come sottolinea Ferretti, “il fatto stesso che il 1956 venga vissuto [dai redattori di «Officina»] su un terreno più direttamente teorico e politico solo a partire dal 1958, è abbastanza significativo” delle “carenze e immaturità e ritardi del letterato italiano, il suo sostanziale distacco dal terreno dei conflitti reali, la sua incapacità a condurre un’analisi classista della sostanza reale del ‘nuovo’ capitalismo”, «Officina», cit., p. 101. Come si è accennato, la diagnosi di Ferretti è in parte smentita o problematizzata dal successivo intervento di Roversi, *Il linguaggio della destra*, in «Officina», n. s., n. 2, maggio-giugno 1959.

⁹⁶ La novità della tesi di Leonetti è enunciata, nell’incipit, in modo netto: esiste un nesso, che molti non hanno visto, tra le conseguenze teoriche dell’idealismo di Croce (riassunto nel principio di “intuizione-espressione”, legato al più generale concetto di Poesia e alla distinzione di quest’ultimo da quello di Struttura) e le istanze innovatrici della letteratura primonovecentesca. Tesi tutta da dimostrare, se è vero che, almeno nell’evidenza, molti oppositori di Croce frequentarono appunto gli

spazi sperimentali delle riviste e dei gruppi di riflessione; tesi però da prendere molto sul serio se si accorda a Leonetti la capacità di vedere, al di là degli schieramenti, una eterogenesi dei fini che, non per paradosso, produce una sinergia tra l'idealismo crociano e i versanti più sperimentali della letteratura italiana del tempo.

⁹⁷ Qui Leonetti esplicita in quale misura l'incontro tra Croce e le nuove forme di espressione estetica si dia: sul terreno, cioè, di una concezione "autonomistica" del fatto letterario, garantita ovviamente dal principio di distinzione che permea la filosofia crociana, ma anche dalla tendenza – individuata, in verità, da Gramsci, nome che a breve irromperà nella riflessione di Leonetti – ad astrarsi dalla Storia, a pensarsi come scissi dal consorzio sociale.

⁹⁸ In questo processo di valorizzazione estetica della Poesia, Leonetti coglie un aspetto antiscientifico (o un nuovo modo di opporsi ai retaggi dello scientismo positivista): l'accantonamento di un interesse per gli aspetti strutturali e razionali, architettonici e metodologici, che invece la critica stilistica e la filologia di più grande impatto (più o meno storicistica) continuavano a cogliere.

⁹⁹ Il riferimento è, probabilmente, all'operazione storiografica del giovane Walter Binni (*La poetica del decadentismo* esce nel 1936), poi citata a fine testo.

¹⁰⁰ La citazione da Gramsci è raccolta da *Letteratura e vita nazionale* (Torino, Einaudi, 1950) e ora si legge nei *Quaderni del carcere*, a c. di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, Q. 14, § 72.

¹⁰¹ Leonetti esemplifica la sostanziale differenza tra il panestetismo di D'Annunzio e la concezione cosmico-totalistica di Croce: considerare prossime le due filosofie è ovviamente un abbaglio cui la cultura del tempo in alcuni casi si consegnò. Ciò che conduce Croce a forme di umanesimo non avvicinabili al dannunzianesimo è chiaramente la concezione storicistica; ma Leonetti ha buon gioco nel dimostrare che la rinuncia a calarsi negli aspetti più intimi delle forme non permette a Croce di praticare una critica serrata (che non sia cioè solo morale o solo distintivamente estetica) della poesia irrazionalistica di D'Annunzio.

¹⁰² Qui Leonetti coglie uno degli aspetti del tentato trapasso da Croce a Gramsci che una buona parte della cultura più politicamente sensibile provò a praticare tra anni Cinquanta e Sessanta, con esiti diversi e in generale scarsi (sul punto vedi A. Romanò, *Discorso degli anni cinquanta*, Mondadori, Milano 1965).

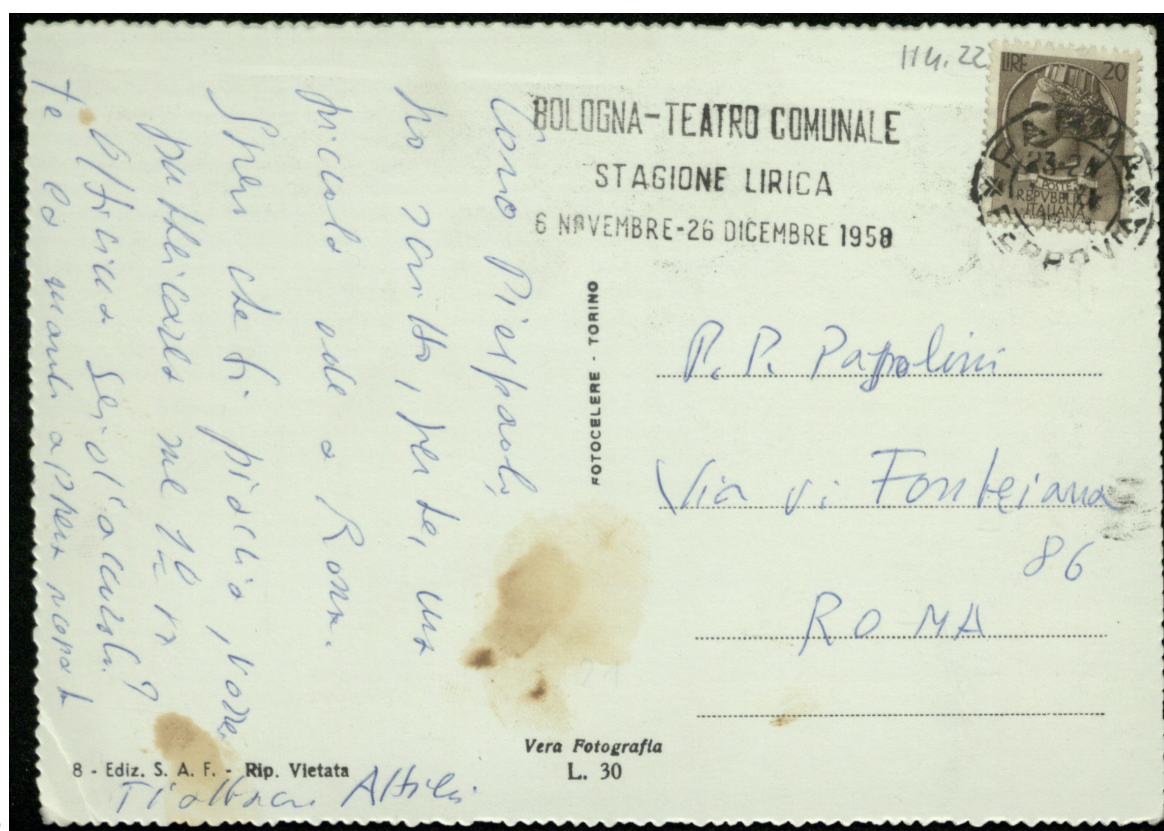
¹⁰³ È utile ravvisare in questo passaggio un'autocritica in materia di concessioni all'estetica idealistica di matrice crociana, ma il discorso si estende collettivamente alla necessità di una visione più ampia e complessiva della letteratura. Ha scritto Ferretti: "Già nel suo *Leopardi* Leonetti aveva cominciato a prendere le distanze da Croce, sottolineando fra l'altro le sue 'sordità' verso lo 'slancio innovatore sebbene caotico' presente nonostante tutto nel decadentismo italiano primonovecentesco (a cominciare da D'Annunzio e Pascoli), e l'intreccio – per contro – di consonanze sgradite e di formali dissensi tra l'estetica crociana e le poetiche novecentesche del 'frammento' e dell' 'irrazionalismo', della 'liricità pura' e dell' 'intuizione' risolta perfettamente in ambito breve. Ma la contraddittorietà sottesa ai due motivi, tipici di due versanti in certo modo opposti dello storicismo postcrociano più 'avanzato' [...], era ancora scarsamente pregnante, e condizionata dal discorso sul novecentismo" (G.C. Ferretti, *Saggio introduttivo a «Officina». Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, pp. 18-19).

¹⁰⁴ Il riferimento è a Benedetto Croce, *Carteggio Croce-Vossler 1899-1949*, a c. di E. Cutinelli-Rendina, Bibliopolis, Napoli 1991, che Leonetti legge nell'edizione Laterza del 1951.

¹⁰⁵ *Cinquant'anni di vita culturale italiana 1896-1946. Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo anniversario*, a c. di C. Antoni e R. Mattioli, Edizioni Scientifiche, Napoli 1950.

¹⁰⁶ La lunga parentesi fubiniiana vale come esempio metodologico di una possibile integrazione tra stilistica, filologia e poetica (che a sua volta presuppone la conservazione e il superamento di alcuni luoghi topici crociani, come la distinzione di Poesia e Struttura, variante della più generale contrapposizione di Forma e Contenuto).

¹⁰⁷ Qui si colloca, sottolineata dalla parola "ethos", la proposta di una possibile fuoriuscita dall'orbita autonomistica prefigurata dalla stilistica più accorta (Spitzer): verso la Storia, verso la contingenza, non più letta come cornice generica di completamento o di riferimento, ma come dato materialistico.



¹⁰⁸ A. Bertolucci, Lettera a P.P. Pasolini s.d. [timbro postale del novembre 1958], Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze, Fondo Pier Paolo Pasolini, PPP.I.114.22. Su un lato la cartolina raffigura il Giardino pubblico di Parma. Sull'altro Bertolucci annuncia di aver scritto, per Pasolini, una piccola ode a Roma che intende pubblicare su «Officina».

¹⁰⁹ A. Bertolucci, V. Sereni, A. Zanzotto, A. Porta, G. Conte e M. Cucchi, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Pratiche, Parma 1981, p. 17.

¹¹⁰ A. Bertolucci, cit. in E.F. Accrocca (a c. di), *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Sodalizio del libro, Venezia 1960, p. 70.

Baccanelli, Pavia
2 aprile 49

Caro Falgui,

ho avuto tanto da fare, ora
ti prometto qualche articolo. Figurati
se non so per Poesia: io l'ho
spinto, il Guanda, e speriamo
che riusciate.

Lo sai che forse lascio questi
dolci, verdi piani per Roma?
Ho bisogno di sostenitori, di traditori,
e solo Roma potrebbe vincere
Baccanelli. Tu che ne dici? Dove
far trasferire mia moglie (pensi
che Pietro chi potrà aiutarmi?), e
mio padre dovrebbe aiutarmi per
la casa. Mi dicono che conviene
comprarla. Scrivimi sue righe
in proposito, vecchio saggio.

Affettuosamente tuo A. Bertolucci.

per Roma? Ho bisogno di scuotermi, di sradicarmi, e solo Roma potrebbe vincere Baccanelli. Tu che dici?».

¹¹² Cfr. T. S. Eliot, *La terra devastata*, a c. di C. Gallo, Milano, il Saggiatore, Milano 2021, p. 40, vv. 60-63: “Ureal City, / Under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many”.

¹¹³ C. Baudelaire, *I fiori del male*, trad. di A. Bertolucci, Garzanti, Milano 2019, p. 149.

¹¹⁴ A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 114.

ottobre 1973

16

Caro Forti,

ho appena letto la tua lettera, perché
sono appena rientrato. Ma com'è difficile
riinserirsi in quest'eterna estate romana,
dopo aver masticato aria d'autunno dalle
nostre parti.

La Honez m'ha detto che Paropros ha già il
suo raggio; e io ho una gran voglia di leggerla.
Spero che lo pubblicherà presto, prestissimo.

Quanto a Barchini; è modesto a porre.

Pregho Pontiggia di essere gentile con lui,
farà un piccolo anche a me. Voglio dire di
tenerlo, appena può, informato. Non faccio
pressioni, sarei felice che almeno lo
si leggesse e gli si riconoscesse, con rincento.

Tanti cari saluti

dal mio Attilio Bertolucci

115

A. Bertolucci, Lettera a M. Forti dell'ottobre 1973, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Marco Forti, b. 3, fasc. 63: «Ma com'è difficile riinserirsi in quest'eterna estate romana, dopo aver masticato aria d'autunno dalle nostre parti».

116 A. Bertolucci, *Lavori in corso. I segreti della narrazione*, «Gli immediati dintorni», 2, 1989, p. 14.

¹¹⁷ Id., *Lezioni di ansia*, a c. di N. Ajello, «la Repubblica», 28 maggio 1993.

¹¹⁸ Cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2015², p. 213

¹¹⁹ A questo proposito, cfr. *Pensieri di casa*, contenuta in *In un tempo incerto*, sezione aggiunta nel 1955 alla *Capanna indiana*: “Non posso più scrivere né vivere / se quest’anno la neve che si scioglie / non mi avrà testimone impaziente / di sentire nell’aria prime viole. / [...] Forse a noi ultimi figli dell’età / impressionista non è dato altro / che copiare dal vero, mentre sgocchia / la neve su dei passerì aggruppati” (vv. 1-4, 9-12).

¹²⁰ P. V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, p. 9.

¹²¹ *Ibidem*, p. 10.

¹²² P. Lagazzi, G. Palli Baroni (a c. di), *Note ai testi*, in A. Bertolucci, *Opere*, Mondadori, Milano 1997, p. 1474.

¹²³ F. Magro, “*Un ritmo per l’esistenza e per il verso*”. *Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci*, Esedra, Padova 2005, p. 163. “La poesia può dichiararsi ‘ode’ solo in un senso metaforico, nonostante le tre strofe di lunghezza uguale (ma non canonico: 10 vv., e in più il verso finale isolato), come sottolinea subito, ‘attenuando’, l’aggettivo” (P. Lagazzi, G. Palli Baroni, a c. di, *Note ai testi*, in A. Bertolucci, *Opere*, cit., p. 1474).

¹²⁴ F. Magro, “*Un ritmo per l’esistenza e per il verso*”, cit., pp. 152-155.

¹²⁵ P. Citati, *Poesia dal miele dolce e velenoso*, in A. Bertolucci, *Le poesie*, Garzanti, Milano 1990, p. 398.

¹²⁶ P. Lagazzi, *Rêverie e destino*, Garzanti, Milano 1993, p. 116.

¹²⁷ F. Magro, “*Un ritmo per l’esistenza e per il verso*”, cit., p. 158.

¹²⁸ Cfr. G. Mazzoni, *Appunti per un’interpretazione di Viaggio d’inverno*, «Italianistica», XX, 3, 1991, p. 555.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Cfr. *Ritratto di uomo malato in Viaggio d’inverno*, a cui è utile affiancare A. Bertolucci, *Perché mi avete escluso dal paginone “giallo”?*, in *Opere*, cit., p. 989

¹³¹ G. Mazzoni, *Appunti per un’interpretazione di Viaggio d’inverno*, cit., p. 556.

¹³² In seguito Bertolucci dedicherà la poesia a Pasolini affermando che era “uno sradicato dal paese d’origine, un paese del Friuli, Casarsa. Una volta finito a Roma, soffrì molto perché Roma è una città un po’ terribile, come forse tutte le grandi città lo sono” (A. Bertolucci et al., *Sulla poesia*, cit., p. 17).

¹³³ Il soggetto si rivolge direttamente alla città. Il verbo sottolinea che il suo discorso poggia innanzitutto sul senso della vista, in accordo con quella “gnoseologia della percezione prima di tutto visiva” (G. Morbiato, *Fenomenologia del respiro. Sulla poetica di Attilio Bertolucci*, «L’Ulisse», 18, 2015, p. 140) che caratterizza la poesia di Bertolucci.

¹³⁴ In contraddizione con quanto affermato al v. 1, lo sguardo del soggetto si allontana dalla città, soffermandosi sui “fumi” che si levano ai “margini” e sulle “nuvole”, con una particolare attenzione per gli effetti luministici, sottolineati dalla figura etimologica tra “luccicando” e “luce”. I vv. 3-7 sono inoltre molto interessanti dal punto di vista sintattico, poiché presentano una “proliferazione di subordinate implicite” (F. Magro, “*Un ritmo per l’esistenza e per il verso*”, cit., p. 153), con cui il soggetto sembra rispondere all’ “esigenza di chiudere nell’intervallo del periodo la maggior porzione possibile di tempo e spazio, mimando, sulla pagina, il movimento vorace dell’occhio” (*ibidem*, pp. 154-155).

¹³⁵ La strofa è conclusa da un’affermazione ottimistica, che sembra tuttavia un po’ forzata, anche a causa del vistoso parallelismo.

¹³⁶ Il pronome di seconda persona ribadisce la scelta enunciativa dell’allocuzione. Dopo aver spinto lo sguardo in lontananza, il soggetto torna a soffermarsi sullo spazio urbano, riferendosi alla sua atmosfera vivace. Eppure, continua a mancare una vera e propria descrizione.

¹³⁷ Il soggetto prima realizza una personificazione della città tramite la similitudine e poi riporta percezioni olfattive che rimandano alla natura. C’è dunque una sorta di rifiuto di parlare in maniera diretta dello spazio urbano. Il discorso lo tiene in qualche modo distante. Tuttavia, per quanto riguarda i “sempreverdi”, Bertolucci precisa: “L’occasione di questa poesia è una passeggiata, io abito in collina, scendendo vedo tutta Roma ed ho la sensazione di una città in cui le stagioni quasi non esistono, infatti l’elemento visivo dominante sono i sempreverdi” (A. Bertolucci et al., *Sulla poesia*, cit., p. 27)

¹³⁸ Il soggetto esplicita la propria collocazione sopraelevata, dalla quale può osservare lo spazio sottostante. Questa situazione è una costante di *Viaggio d’inverno*, in cui spesso il soggetto si trova sulla sommità di un colle (*Discendendo il colle*, *L’undici agosto*) o nel proprio appartamento al quinto piano di un palazzo (*26 marzo*, *Dal balcone*, *Di mattina presto e più tardi*, *Dalla casa di Molly G.*).

¹³⁹ L’immagine dei ponti affollati, insieme alla precisazione relativa all’orario, rimanda alla *Waste Land*: “Unreal City, / Under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many. / Sighs, short and infrequent, were exhaled, / And each man fixed his eyes before his feet. / Flowed up the hill and down King William Street, / To where Saint Mary Woolnoth kept the hours / With a dead sound on the final stroke of nine” (T. S. Eliot, *La terra devastata*, cit., p. 40, vv. 60-68). Questa corrispondenza suggerisce un’interpretazione infernale della vita urbana e ne anticipa la rappresentazione fortemente disforica che occupa la terza strofa.

¹⁴⁰ La distanza da cui guarda la città permette al soggetto di esorcizzarne gli aspetti negativi esemplificati dai ponti affollati, che visti da lontano appaiono “silenziosi e bianchi” e fanno pensare ad “ali d’uccello”. Per questo, nonostante tutto, egli si dice “inebriato”. Come Berardinelli osserva a proposito del componimento che apre i *Quadri parigini* dei *Fiori del male*, attraverso la visione

dall'alto "la città riesce ancora ad essere trasfigurata in 'paesaggio'" e farsi "sfondo confortevole che non turba" (A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, cit., p. 114). La situazione si ripete praticamente identica in un'altra poesia di *Viaggio d'inverno*, intitolata *Discendendo il colle*, che in effetti forma con *Piccola ode a Roma* una sorta di dittico. Alla fine della prima parte il soggetto osserva che "più giù più giù nell'ombra che infittisce / e palpita di corpi abbracciati un commercio / prospera per cui non moriranno i borghi / da queste alture ancora ocre e rosa" (vv. 12-15). La posizione sopraelevata permette di tenere a distanza la spaventosa realtà cittadina e volgere lo sguardo altrove per captare le epifanie. La visione dall'alto è dunque un simbolo del rapporto del soggetto con la modernità, che quasi riproduce l'atteggiamento del saggio epicureo, il quale possedendo "un terreno saldo e inattaccabile dal quale guardare il mondo" gode "della consapevolezza di sé davanti al turbine di atomi di cui consiste tutto ciò che egli osserva" (H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, il Mulino, Bologna 1985, p. 51). La sua è una "distanza di sicurezza" (R. Bodei, *Distanza di sicurezza*, in H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, cit., p. 11). Al tempo stesso la visione dall'alto è il simbolo della lirica e della sua "individuazione senza riserve" (T.W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura*, Einaudi, 1979, p. 57). Lo sguardo esercitato in questa maniera sullo spazio urbano dà una forma visibile alla "separazione radicale dell'individuo borghese dal suo corpo sociale" su cui si fonda il genere (P. V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna*, cit., p. 8). Il soggetto può inoltre fare esperienza di quelle epifanie in cui risiede il senso della vita secondo la poesia moderna (cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 213).

¹⁴¹ Come al v. 18 il soggetto poetante ricorre in maniera abbastanza innaturale al pronome personale. Per il caso analogo di *26 marzo*, componimento della quinta sezione di *Viaggio d'inverno*, Mazzoni ritiene che si tratti di un indizio del fatto che l'io in questione sia un personaggio (cfr. G. Mazzoni, *Appunti per un'interpretazione di Viaggio d'inverno*, XX, 3, pp. 555-556). La distinzione tra un io poetante e un io personaggio è una delle caratteristiche della poetica che Bertolucci sviluppa negli anni di *Viaggio d'inverno* e che trova una formulazione esplicita nella raccolta con *Ritratto di uomo malato*. Questa opzione enunciativa permette al soggetto di esorcizzare l'angoscia attribuendola a un doppio, ma anche di esprimerla "in modo nuovo e straniato" nel tentativo di rinnovare il genere lirico (G. Mazzoni, *Appunti per un'interpretazione di Viaggio d'inverno*, cit., p. 556). Nel caso specifico però l'enfasi sulla prima persona sembra anche sottolineare ulteriormente la separatezza del soggetto rappresentata nelle prime due strofe. La terza strofa e il verso conclusivo tuttavia raffigurano la disgregazione dell'individuo nella società moderna. Questo rivela che la separatezza è forzata o addirittura millantata. Nella contemporaneità infatti l'"integrità individuale [...] appare solo pensabile come utopia o, peggio, assumibile come maschera" (P. V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna*, cit., p. 10). Anche la lirica, che nell'individuo ha il suo presupposto, diventa in qualche modo impossibile, se non come finzione.

¹⁴² Il soggetto riflette su coloro che si sono trasferiti a Roma dall'Italia settentrionale. In particolare, la città sembra mettere alla prova il carattere temprato dai "geli" settentrionali, alludendo a paterina crisi d'identità.

¹⁴³ Il soggetto introduce due esempi di sradicati a Roma, Virgilio e Catullo, soffermandosi soprattutto su quest'ultimo, che in particolare cedette al contrasto tra la "razza meno arrendevole" che lo educò e quella che lo accolse ricavandone una sofferenza pateticamente sottolineata dalla ripetizione del v. 26. Bertolucci ha spiegato: "I due poeti nella loro infanzia si erano fortificati ad inverni come i nostri, però erano disarmati nei confronti di una grande città. Anche la persona a cui ho dedicato questa poesia, Pasolini, era in esilio a Roma" (A. Bertolucci et al., *Sulla poesia*, cit., pp. 26-27). Come

segnalato da P. Lagazzi, G. Palli Baroni, *Note ai testi*, cit., p. 1474, l'accostamento di Virgilio e Catullo è anche nella *Camera da letto*, capitolo XXXI, vv. 59-71: "Oggi nella grande sala centrale / della Biblioteca Palatina, faticosamente aiutandoci / con un dizionario, abbiamo letto la nota / di *Sappho und Simonides* in cui / Wilamowitz parla di Catullo, del suo / dolore per essere rimasto un provinciale / sino alla fine nel suo esilio / volontario a Roma. Io medito / su di lui, su Virgilio, nati e allevati / non lontano da qui, in una terra / che non so come si possa abbandonare. / Non vorrei il loro dolore né il loro / compenso".

¹⁴⁴ Attraverso un parallelismo il soggetto passa alla propria esperienza. Per comprendere il proprio traumatico sradicamento il soggetto si serve dunque di modelli: oltre a Pasolini, Virgilio e Catullo. La stessa dinamica si ripete in *Discendendo il colle*, in cui individua come modelli Tasso e Gramsci.

¹⁴⁵ La metropoli è un cronotopo segnato dall'indistinzione, sottolineata a livello formale dalla ripetizione e dall'accumulo parallelistico e chiasmico. Gli anni e le stagioni sono uguali e non permettono l'apparizione di quelle "epifanie naturali" (S. Ramat, Fuochi in novembre di *Attilio Bertolucci*, «Poesia», settembre 1993, p. 41) caratterizzanti il paesaggio campestre. Questo tema è esplicitato anche nella seconda poesia di *Viaggio d'inverno*, *L'erba*: "Io voglio tornare a vivere dove l'erba / non è come qui puro ornamento, gioia degli occhi / che dura l'anno interno" (vv. 1-3). L'indifferenziazione dà paradossalmente meno dolore, perché forse attutisce il senso dello scorrere del tempo, ma è comunque un'esperienza lacerante, come lascia intendere la disperata lapidarietà dei versi finali. Anche le persone sono identiche tra loro, probabilmente a causa della massificazione, che impedisce addirittura di vivere il "privilegio" dell'amore. La città moderna è dunque il luogo dell'annientamento dell'individuo. L'unica soluzione che resta al poeta è quella di esorcizzare il male facendolo vivere al proprio doppio.

¹⁴⁶ Lo ha documentato ad abundantiam la mostra romana del 2022 al Palazzo delle Esposizioni, catalogo Pier Paolo Pasolini. *Tutto è santo*, a c. di G. Garrera, C. Pietroiusti e C. Tosi Pamphili, 5 Continents Editions in coedizione con Palazzo delle Esposizioni, Roma 2022. Cfr. Anche S. De Laude, Esposizioni, in *Pasolini. Ipotesi di raffigurazione*, a c. di M. Delogu, A. Cortellessa e S. De Laude, Punctum Press, Roma, pp. 31-33.

¹⁴⁷ Cfr. S. Sartore, *Poesia in forma breve: gli epigrammi di Pasolini*, in *Forma breve*, a c. di D. Borgogna, G.P. Caprettini e C. Vaglio Marengo, aAcademy Press, Torino 2016, pp. 277-295.

¹⁴⁸ In una lettera alla redazione del 9 dicembre Pasolini dichiara di accettare la variante "canchero" e la soppressione di A un monte (LE, p. 1141).

UN'AMBIGUA OFFICINA PER L'“EROICO” PASOLINI



NEL GERGO dei ragazzi di vita, come Pier Paolo Pasolini insegna, l'uomo che spia negli ombrati gli « assassinati gassati », sentendo che i suoi « calcoli sono pieni d'amore » (e intanto dentro il cuore gorgheggia: « Amore, amore - lieti disamore », i presunti versi di Sandro Penna), perde il caro (se poi lo è) attributo maschile, si rovescia nell'immagine dell'altro sesso. Sandro Penna, del resto, nelle sue poesie parla chiaramente di « calcoli » non di genere. In questo modo, tuttavia, al Pasolini non è stato difficile diventare la Pasolina, la Piers Paola Pasolina delle marane romane e dei praticelli sulla Cassia, comparsi di « casupole tripoline, borbaccine e grotte ». Si dice tutto ciò non per ambizione diffamatoria, dal momento che la diffamazione contempla un'offesa: e come potremmo offendere noi se è la stessa Pasolina a dichiarare e ostentare, con scritti e modi di vivere, la sua condizione? Di omotolleranza è stato sempre pieno il mondo, e non saremo noi a meravigliare per quanto non saremo noi a incoraggiare, incoronando di prestigio, questo loro vizio. Ne prendiamo però atto, come abbiamo fatto, mesi addietro, con una precisazione dello scrittore Franco Cerutti. « Signor Direttore, sul n. 19 del suo settimanale, il signor A.G. Solari ha creduto, evidentemente poco informato, indicarmi fra i componenti del «capannello di poeti antifili». La prego voler rettificare: non sono un poeta e non sono un antifili. Sono, in realtà, omosessuale, e mi sono sempre espresso in prosa, come Monsieur Jourdain, di molieriana memoria ». Così ci scrisse Cerutti, e noi ne abbiamo

preso atto. Facciamo la stessa cosa con la Pasolina, poiché soltanto l'evirazione sessuale può, evidentemente, avergli ispirato simili « diffamazioni alla memoria del defunto Pontefice Pio XII, come risulta dai suoi epigrammi apparsi sul n. 1, nuova serie, marzo-aprile 1959, della rivista bimestrale Officina.

Prima di discutere il fatto giova accennare alla figura poetico-morale della Pasolina. Nata mascolino a Bologna, stella durante la guerra nel paese materno, Casarsa, nel Friuli, e qui cominciò le sue frequentazioni neoperimentalisti che sia con la poesia (ma copriava Pascoli) che con i cinematografi. In uno di questi si disse, venne a trovarsi in compagnia di un ragazzino. Certe cose, di solito, finiscono male. Ma nel paese, un maresciallo di pubblica sicurezza spesso è un po' come il parroco: se può non dar fiato allo scandalo dà consigli, invita a cambiar aria. Il padre della Pasolina, inoltre, era uomo conosciuto e stimato: un ufficiale. Le consigliarono dunque di cambiar aria, e lei se ne venne a Roma. Era una piccola poetessa friulana, e non poteva certo campare con i proventi delle Muse. Ma s'improvvisò filologo e critico, ordinò un'antologia dialettale, si presentò come consulente ed esperto di vernacoli italiani nelle anticamere dei produttori cinematografici. Appreso che il vecchio Carlo Emilio Gadda, che tantissimi prima aveva pubblicato su « Letteratura », alcuni capitoli d'un romanzo in romanesco, *Quer pasticciaccio*, veniva corteggiato dall'editore Garzanti, anzi mensilmente pagato, perché portasse a termine quel romanzo, la P.P.P. non si lasciò sfuggire l'occasione: fece il salto della quaglia. Con l'aiuto di Attilio Bertolucci, impiegato e poeta nonché eminente grigia della Garzanti, giunse a pubblicare da Garzanti il suo *Ragazzi di vita*, prima del vecchio Gadda e la P.P.P. divenne una diva. Non credeva né all'acqua santa né al diavolo, ma siccome, ora, si trattava di scegliere, e scegliere politicamente, ella scelse la strada più facile: il comunismo. E fu accolta a braccia aperte tra i frumfanti del *Contemporaneo*. Più tardi, onde consolidare la sua fama ideologica, la P.P.P. pubblicò i versi *Le ceneri di Gramsci*, ma desiderosa di esser notata anche dai gesuiti di *Civiltà Cattolica*, fece seguire quel libro da un altro, sempre di versi, dal titolo *L'angelo della Chiesa Cattolica*.

Allo stato odierno la P.P.P. ritiene di aver raggiunto il massimo della gloria letteraria, e la sua testa ormai non ragiona più: ci appare infatti d'una gravità ricattatoria, oltre che naturalmente assurda, la diffamazione pasoliniana alla memoria di Papa Pacelli. Quale diritto si ha di scrivere: « Non ti si chiedeva di perdonare Marx? Un'orda immensa che si rifrangeva da millenni di vita / ti separava da lui, dalla sua religione / ma la tua religione non parla di pietà / Migliaia di uomini sotto il tuo pontificato, / davanti ai tuoi occhi, son vissuti in stabbì e porcili. / Lo sapevi, peccare non significa fare il male / non fare il bene, questo significa peccare. Quanto bene tu potevi fare! E

non l'hai fatto: / non c'è stato un peccatore più grande di te ».

L'epigramma contro il Papa racconta della morte di un contadino del Pontefice, avvenuta pochi giorni prima della morte di questi. A vent'anni « tu eri studente, lui manovale; tu nobile e ricco, lui un ragazzaccio plebeo ». Tu chiamava Zucchetto, e morì sotto un tram. Era tardi, c'erano pochi passanti. « Uno degli uomini che esistono perché esisti tu, / un vecchio politiccio sbarcato come un guappo, / a chi s'accostava troppo gridava: Fuori dai c. 1 ». Poiché giorni dopo la fine di Zucchetto, « finì anche tu: Zucchetto era uno / della tua grande greggia romana e umana, / un povero ubriaccone... ». « Tu non ne sapevi niente, come non sapevi niente / di altri mille crisi come lui. / Forse io sono feroce a chiederti per che ragione / la gente come Zucchetto fosse indegna del tuo amore. / Ci sono poeti infami, dove madri e bambini / vivono in una polvere antica, in un fango d'altre epoche. / Bastava soltanto un tuo gesto, una tua parola, / perché quei tuoi figli avessero una casa: / tu non hai fatto un gesto, non hai detto una parola ».

L'epigramma di Pasolini (e abbandoniamo l'amaro scherzo dell'articolo fa), è un lungo epigramma, ed è ripetuto, insieme ad altri pestiferi fiori, in *Officina*, rivista passata nelle mani del conte Valentino Bompiani. Forse questa pubblicazione potrebbe (e dovrebbe) richiamare l'attenzione di qualcuno meno letterato di noi. Ma non ne val la pena. Pasolini non chiede che d'esser tradito in tribunale per vilipendio al Papa, e stabilire così, per sempre, il suo ridicolo successo. Viviamo in una società ambigua e insicura, dove anche i valori non sono sicuri, e più di qualcuno potrebbe dire che Pasolini è un coraggioso, e ne sono, unicamente perché insouza la memoria di un Papa che non può esser giudicato « peccatore » da uno di noi; unicamente perché adoperò un frasario da caserma e da postribolo. E invece bisogna evitare tutto questo. No, dicendo che Pasolini è un innocente e un beato, l'abbiamo già sistemato. Ciò che non si spiega è perché l'editore Bompiani abbia stampato gli epigrammi di Pasolini. Per vendicarsi, forse dell'antistoria nera dei cavalieri di cappa e spada pontifici, tutti o quasi chiusi in quell'impenetrabile *Circolo della Caccia*, ambizioso approdo di ambiziosi? Il conte Valentino Bompiani che è uno scab, un parvenu, che per anni ha fatto la corte all'aristocrazia pontificia e al *Circolo della Caccia*, dove finalmente è stato ammesso come socio due mesi fa, come può coniare quest'ostile vilipendio alla figura del Papa morto con la sua nuova posizione? Ma Bompiani è un ottimista. Non lo radieranno dal *Circolo della Caccia*, nessuno oserà condannarlo. Bompiani, editore di *Officina*, si attende invece elogi per ciò che ha pubblicato e pubblicherà. E beato lui se è riuscito a trovare la formula di sbeverare quegli anticlericali e andare allo stesso tempo a braccetto coi clericali. Per conto nostro gli togliamo il saluto.

A. G. Solari

Carriera di Carla

bera, anche se scossi da un « di emozione a stento suffocazionale disinvoltura, Carla sta con il suo merlido passo mondo della letteratura. Una enea figurata; tre o quattro, per dar modo all'operatore di riprendere dal punto di e il suo ingresso nella tratteggiava il primo romanzo

te del magico ed inaccessibile si sono spalancate berza, da « Romolo a porta la calda cornice di cineope, amici ed amiche, giornalisti ricolti di carioni alla senza porchetta cotta al pun-

gile spalla dell'indossatrice, con un gesto tra il paterno e il galante.

Nella piccola sala, affollata di gente, splendide di luce e di fiori l'autrice ed il suo editore accolgono con sorridente cortesia i primi ammiratori, tra i quali largo di lodi e prodigo di consigli l'assessore ligo d'Andrea, seriamente convinto che il soggetto del romanzo si presti assai bene ad esser portato sullo schermo. Argomento questo che manifestamente affascina l'editore Quattrucci ed il suo amministratore-legale-consigliere signor Pagnani, della Montecristo Film. Tra un corpulento signore inglese, che ha candidamente confessato d'esser venuto in trattoria « perché abitava lì vicino » e la formosa direttrice della sartoria Fontana, gentile signora Noel, preoccupata solo di far sapere a tutti « che lei il libro della Carla l'ha comprato e non l'avrebbe accettato mai in regalo » il padre dell'autrice sta in silenzio, commosso e stigmatizzato. Mentre la sua bella figliola muove con eleganza i primi passi sulla strada della celebrità, e volge intorno i suoi dolci occhi verdi che sfumano nel grigio, il signor Guidoni ascolta con vivo interesse Diana Lante, travagliata in un lirico elogio della margherita dei campi. Firmate le copie del libro che tutti gli intervenuti hanno ricevuto in dono, Carla Guidoni fa graziosamente cenno che si può attaccare la porchetta. Da questo momento, l'indossatrice, che si accinge ad una nuova carriera,



VALENTINO BOMPIANI & C.

SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE

Via Barberini, 47 - ROMA - Telefono 44.156

Roma, 30 maggio 1959

Egr. Prof. Toffanin
Università di Napoli
Napoli

Egregio Professore,

il professor Carnerlutti mi permette di inviarLe del materiale stampa della nota vicenda Bompiani-Officina-Circolo della Caccia.

Mi auguro che Lei possa trarne elementi sufficienti per un giudizio.

Non Le nascondo che saremmo molto contenti se Lei ritenesse opportuno di farne un articolo. Il giudizio di uomini autorevoli ed illuminati ristabilisce ai nostri occhi quella giustizia che sul piano pratico è stata totalmente dispregiata.

Le sono molto grato, anche a nome di Bompiani, ora fuori d'Italia per motivi di lavoro, e mi creda Suo,

Fabio Mauri

(Fabio Mauri)

¹⁵² *La ricchezza* è il titolo della prima sezione della raccolta, della quale a lungo è stato anche il titolo generale. Il cambiamento avviene entro l'agosto del 1960, quando a Vanni Scheiwiller, che gli aveva proposto di ristampare con aggiunte il Sonetto primaverile Pasolini aveva risposto: «Ripubblicare il "Sonetto", mi sembra un po' assurdo. Se vuole le do, ma che esca entro Natale, una lunga poesia "La ricchezza", a cui sto lavorando da anni, e che doveva dare il titolo alla mia nuova raccolta (che esce

in primavera, e si chiamerà invece “La religione del mio tempo”). Cfr. LE, p. 1208. Pasolini invierà invece altri versi che usciranno nella plaquette Roma 1950. Diari.

¹⁵³ Cfr. W. Siti, *L'opera rimasta sola*, ora in *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022, p. 122.

¹⁵⁴ Accidentate le vicende di questo verso, che in tutti gli avantesti suona “per non morire prima o poi di cancro”. Come si è già ricordato nella Nota introduttiva, in una lettera ai redattori di «Officina» del 9 dicembre 1958, Pasolini aveva scritto. «Per i miei epigrammi accetto la variante “di un canchero”», rispondendo a una lettera di Leonetti del 5 dicembre che affermava: «invece di “cancro”, metti “canchero”, è solo un accidente, e del Ruzzante...» (LE, p. 1141); ma Franco Fortini scrive il 14 dicembre 1958: «gli amici vorrebbero canchero per cancro, io non vorrei né l'uno né l'altro, moralisticamente» (*ibidem*, p. 1145). Alla fine, è scartata anche la soluzione ruzzantiana di “canchero” suggerita da Leonetti. E si approda alla versione data alle stampe.

¹⁵⁵ L'attacco a Gino Gerola lo colpisce nel suo volersi fare critico stilistico e filologo, nella tradizione di Erich Auerbach e Leo Spitzer, cui allude la sensibilità “ai clic” e la ricerca di “spie”.

¹⁵⁶ Altra critica a Gerola, scoprire l'acqua calda, presentare come frutto della sua intuizione elementi esibiti nei testi su cui esercita la sua lettura.

¹⁵⁷ Giorgio Nelson Page era il direttore dello “Specchio”, un settimanale parafascista che aveva in Pasolini un bersaglio quasi ossessivo.

¹⁵⁸ Nella recensione firmata J.D. si legge a un certo punto: “l'abilità di Pasolini è considerevolissima” e in un altro: “richiamandosi alla complessità del reale come a un utile alibi”. Di qui nel testo il gioco di parole fra “abile” e “alibi”.

¹⁵⁹ Pio XII era morto a Castel Gandolfo il 9 ottobre 1958.

¹⁶⁰ Il Papa nel secolo era Eugenio Maria Giuseppe Giovanni Pacelli dei Principi di Acquapendente, nato nel 1876 da una famiglia nobile, terzogenito dell'avvocato della Sacra Rota Filippo Pacelli.

¹⁶¹ L'inventiva onomastica di Pasolini in fatto di personaggi diseredati è pressoché inesauribile, ma forse qui non è un caso la scelta di Zucchetto, il copricapo dei cardinali.

¹⁶² “Marana” in romanesco significa fosso, o corso d'acqua che scorre in aree suburbane. Ha fatto notare Andrea Cortellessa in *Una ragione in più per andare all'Inferno*, in c. di s. dall'editore Treccani, che “a illustrare in forma d'emblema le vite parallele del Sommo Pontefice, appena spirato nel suo letto principesco, e di un vecchio «ragazzaccio plebeo» travolto da un tram mentre dormiva all'addiaccio, vengono accostate le chiese romane di San Pietro e San Paolo, che compongono poi il nome doppio del poeta (il quale emblematicamente sceglierà la sua ultima dimora terrena, nel quartiere moderno dell'Eur, nei pressi della chiesa che i nomi di quei due santi accomuna, quella di San Pietro e Paolo appunto). San Pietro naturalmente è la sede della Chiesa, il centro del potere non solo spirituale del Pontefice; mentre nei pressi di San Paolo si trovano i Mercati Generali dove aveva trovato rifugio il barbone. A Roma i due luoghi sono ben distanti fra loro, ma la sovrimpressione dei versi finge che la morte del «povero Zucchetto» si consumi all'ombra del Vaticano incurante”.

¹⁶³ Gli ultimi 4 versi ritornano col loro tono sentenzioso alle caratteristiche dell'epigramma, per il resto sacrificate qui sostituendo alla brevità costitutiva del genere l'andamento di un racconto.

¹⁶⁴ Tra gli studi più significativi pubblicati da Romanò in questi anni si ricorda: l'antologia *Poeti minori del secondo Ottocento italiano*, Parma, Guanda, 1955; la raccolta *Il secondo romanticismo lombardo e altri saggi sull'Ottocento italiano*, Milano, Fabbri, 1958; l'impegnativa introduzione critica alla antologia «*La Voce*» (1908-1914), Torino, Einaudi, 1960, terzo volume dell'opera einaudiana *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*. Il quarto volume, a cura di Gianni Scalia, è dedicato a «Lacerba» e «La Voce» (1914-1916).

¹⁶⁵ Insiste sull'analogia con D'Annunzio un altro poeta e critico officinesco, Franco Fortini: "Come per D'Annunzio quella che fu chiamata la dimensione della sensualità, per Pasolini la dilacerazione e la contemplazione affascinata della disseminazione del proprio corpo si ripete in qualunque momento". F. Fortini, *I poeti del Novecento*, a c. di D. Santarone, con un saggio introduttivo di P. V. Mengaldo, Donzelli, Roma 2017, p. 201.

¹⁶⁶ Termine di origine lombarda, la breva è una brezza mutevole che spira soprattutto tra marzo e settembre, caratteristica delle rive del lago di Como.

¹⁶⁷ Si veda *Ceneri di Gramsci*, VI, vv. 72-75: «Ma io, con il cuore cosciente // di chi soltanto nella storia ha vita, / potrò mai più con pura passione operare / se so che la nostra storia è finita?».

¹⁶⁸ Si veda: *Ceneri di Gramsci*, II, vv. 27-29: «che la sera // rasserenando spegne in disadorni / sentori d'alga».

¹⁶⁹ Verbo transitivo di derivazione latina (da *ad-frangere*: spezzare). Nel significato di spossato, esausto, dissolto.

¹⁷⁰ È in sostanza un rovesciamento, che privilegia il momento della sintesi morale/razionale su quello della scissione, della prospettiva dell'io poetico e storico descritta nelle *Ceneri di Gramsci*, IV, vv. 1-3: "Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro te; con te nel cuore, / in luce, contro te nelle buie viscere".

¹⁷¹ "dancing", "juke-box": questa calibrata disseminazione di lemmi estratti dalla lingua strumentale, anglicismi, marchionimi, neologismi prelevati dai campi enciclopedici della tecnica, della politica e della scienza, trova una conferma, che ne attesta la vitalità, nel lessico di Roberto Roversi all'altezza dei poemetti della raccolta *Dopo Campofornio*, Feltrinelli, Milano 1962 (II edizione Einaudi, Torino 1965) nel segno di una poesia che si apre all'impoetico e si fa racconto, descrizione, narrazione, orazione civile. Si veda, a titolo di esempio: «I giovani che filano sulle Gilera / nel vespero accecato, / e la camicia è una vela alle ragazze, / brillarono sulle piazze / per lo sciopero del quarantanove» (*ibidem*, p. 58); «il muggito dei buoi / rincorre le macchine straniere / sull'autostrada, lampi gialli, accese / foglie di grano, sfolgorio di rossi / gerani dentro i fossi. / [...] I tubi della Shell sfiorano l'erba / del prato» (*ibidem*, p. 89).

¹⁷² R. Luperini, *Il Novecento*, Loescher, Torino 1981, p. 812.

¹⁷³ "Pasolini mi ha dato una coscienza più precisa dei miei mezzi letterari, delle mie possibilità, dei problemi reali che avevo dentro e davanti, aiutandomi a uscire da tutte le suggestioni postermetiche o

addirittura ermetiche, dalle influenze contraddittorie delle letture disordinate che avevo affrontato a Urbino, da solo, in un rapporto piuttosto angoscioso con la mia stessa vita e anche con la letteratura” (P. Volponi, dichiarazione riportata in F. Camon, *Il mestiere di scrittore*, Garzanti, Milano 1973, pp. 126-127).

¹⁷⁴ “Perché scrivevo poesie allora, non ancora ventenne? Perché ero incerto, perché avevo paura. [...] Ero folgorato da certe immagini, da certe visioni, filtrate attraverso il ricordo delle letture incerte e frammentarie della scuola, che mi portavano ad avere un rapporto con fatti lontani magici perenni quali gli astri, il paesaggio, le stagioni, le tempeste o le ragazze; o certe durezza della vita di allora, anche se già toccata dalle grandi speranze della libertà e poco dopo esaltata dagli effetti della liberazione. [...] Scrivevo per uscire da me stesso, per intervenire e organizzare un piccolo, modesto rapporto con il mondo” (P. Volponi, *A lezione da Paolo Volponi*, in «Poesia», n. 2, 1988, p. 9).

¹⁷⁵ Leonetti si riferisce alla recensione di Pasolini alla terza raccolta poetica di Volponi, che rievocerà poche righe dopo, e cioè *L’antica moneta* (Vallecchi 1955), che comprende testi composti tra il 1949 e il 1954 e che consegue *ex aequo* con Pasolini il premio Carducci: P. P. Pasolini, *L’Antica moneta*, in «Paragone», VI, dicembre 1955, poi con il titolo *Volponi* in Id., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, pp. 437-442, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, vol. 1, a c. di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 1178-1184.

¹⁷⁶ *Stanze romane* è il tredicesimo testo dell’*Antica moneta*, uno dei primi componimenti in cui Volponi si apre a spazi urbani altri rispetto al microcosmo urbinato che domina le prime due raccolte.

¹⁷⁷ I versi si leggono a p. 222 di M. Luzi, *L’opera poetica*, a c. e con introd. di S. Verdino, Mondadori, Milano 1998. *Onore del vero* alle pp. 209-252. Per le citazioni successive, cfr. rispettivamente pp. 209, 215, 252, 222, 252, 222, 210, 252.

¹⁷⁸ Si tratta di una citazione dall’*Eстетica* di Hegel, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1967, vol. II, p. 1235, che Leonetti poteva leggere (come il contesto suggerisce) nel saggio di E. Auerbach su Dante contenuto in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2001, vol. I, p. 207.

¹⁷⁹ *Angoscia* è parola chiave della concezione di decadentismo elaborata da Leonetti. Vedi qui commento e note a F. Leonetti, *Il decadentismo come problema contemporaneo*.

¹⁸⁰ Cfr. F. Fortini, *Su questo momento di poesia*, in «Comunità», IV, 9, settembre-ottobre 1950, pp. 63-64: 64, dove Fortini, discorrendo dei luziani *Avvento notturno*, *Un brindisi* e *Quaderno gotico*, coglie, oltre una pronuncia o postura che “sa di sagrestia mondana e di salotto mistico”, qualcosa come “una densa ed elettrica atmosfera di miracolo [...] in uno sfumato che renda impalpabili i corpi e assottigli sempre più la materia”. Ma molto più distesamente Fortini si era occupato di Luzi in un pezzo sempre per «Comunità» nell’ottobre 1954, intitolato *La poesia di Mario Luzi*, che ora si legge in *Saggi italiani* con il titolo *Di Luzi*. Cfr. F. Fortini, *Saggi italiani*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a c. di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 493-527.

¹⁸¹ Implicito il rinvio a M. Luzi, *L’idea simbolista*, Garzanti, Milano 1959.

OFFICINA



n. 1
nuova serie
marzo-aprile 1959