

OFFICINA



n. 2
nuova serie
maggio-giugno 1959

Officina n. 2 Nuova Serie
maggio-giugno 1959

NUOVA SERIE NUMERO 2 – MAGGIO-GIUGNO 1959

Il nuovo impegno

G. Scalia. *La letteratura di partito*
(a cura di G. Dragonieri)

R. Roversi. *Il linguaggio della destra*
(a cura di F. Moliterni)

F. Leonetti. *La poesia come cultura*
(a cura di L. Cardilli)

P.P. Pasolini. “*Marxisants*”
(a cura di P. Desogus)

A. Moravia. *Aforismi linguistici*
(a cura di M. Rossi Sebastiano)

Discorso critico

F. Fortini. *Lukács in Italia*
(a cura di A. Vuozzo)

Testi e note

F. Leonetti. *Un atto di rinuncia*
(a cura di L. Mozzachiodi, S. Peluso)

F. Fortini. *Nuovi consigli*
(a cura di L. Daino)

Il nuovo impegno

Gianni Scalia

La letteratura di partito

Nota e commento al testo a cura di Germana Dragonieri

Attraverso il dispiegamento di un nutrito apparato teorico e filosofico-politico – che interpella diverse tradizioni filosofiche, dallo strutturalismo dialettico di Lucien Goldmann alla semiologia del Roland Barthes di *Le mythe aujourd'hui* (Gallimard, 1957), passando per l'imprescindibile modello metodologico-sociologico offerto dal Gramsci di *Letteratura e vita nazionale* (Einaudi, 1950) –, l'articolo, redatto nel 1959 e pubblicato nel secondo numero della nuova serie, mette in discussione la legittimità della nozione di “letteratura di partito” quale nozione propriamente estetica, avente cioè un valore semantico al di fuori delle sue utilizzazioni pratico-politiche e organizzativo-pubblicistiche, puntualizzando la differenza tra letteratura di partito e letteratura di classe in particolare alla luce della concezione labriolana di “totalità circostanziale” (A. Labriola, *La concezione materialistica della storia*, a c. di E. Garin, Laterza, 1965) e di quella pretiana di “praxis culturale” (G. Preti, *Praxis ed empirismo*, Einaudi, 1957). A partire dalla consapevolezza dell'insufficienza concettuale, terminologica e metodologica di una “partiticità” intesa in senso intransigentemente (neo-)leninista alla fine degli anni Cinquanta, nonché dalla coscienza del frequente appiattimento della nozione rivoluzionaria di “partiticità” proposta dal Lenin di *Organizzazione del partito e la letteratura del partito* (1905) a precetti e motti propagandistico-burocratici messi acriticamente a servizio di un malcelato stalinismo-zdanovismo, Scalia sposa quell'atteggiamento sospettoso e polemico nei confronti dello schematismo di partito avallato più genericamente da «Officina» e procede ad argomentare risolutamente contro la possibilità di una metodologia partitica nel giudizio estetico-storico dell'opera d'arte: quest'ultima, infatti, pur essendo riconosciuta dall'autore quale il frutto di

“strutture significative” storico-sociali sempre relative e determinate e quale espressione di un contenuto di classe (L. Goldmann, *Recherches dialectiques*, Gallimard, 1959), è tale da esondare sistematicamente dalla forma ideologico-amministrativa del partito, rivelando la propria natura a un tempo “libera e condizionata”, vale a dire “libera nelle possibilità del suo esprimersi e comunicarsi concreto, oggettivo”, secondo la lezione del Trotsky di *Letteratura arte libertà*, allora fresco di stampa nell’edizione italiana (trad. it. di L. Maitan, Schwarz, 1958). Nella prospettiva qui dispiegata da Scalia e rinsaldata dallo stesso in diversi luoghi della sua produzione saggistica (G. Scalia, *Critica, letteratura, ideologia 1958-1963*, Marsilio, 1968), l’opera d’arte è infatti impegnata, responsabile e “engagée” – per usare un termine al centro di una profonda ridiscussione socio-culturale e finanche di una vera e propria crisi nel contesto politico-culturale post ’56 – non in quanto obbedisce a un contenuto volontaristicamente e aprioristicamente ideologico-politico, per sua propria natura esclusivo e parziale (“di parte”), ma in quanto rappresenta semanticamente l’unità culturale-sociale, con tutte le sue contraddizioni e i suoi irriducibili contrasti, che la lotta di classe tende a promuovere e a realizzare. È alla luce di queste argomentazioni che Scalia può concludere che “una letteratura di partito non esiste”, ma che esiste invece una letteratura “di classe” che vive in una responsabilità oggettiva “in quanto opera che è sempre un discorso comunicativo, un circolo di comprensione e di azione”, ovverosia in quanto prassi culturale responsabile dell’organizzazione semantica, sociale e culturale della società e della produzione di una determinata semiosi fatta di idee, simboli sociali, rappresentazioni collettive insieme artistiche e extrartistiche (goldmanniane “visioni del mondo” e barthesiani “miti”). La consapevolezza della natura semantica, dinamica e “pratica” della letteratura e dell’arte, nel doppio senso economico-sociologico e simbolico-culturale, spinge infine Scalia a invocare una “critica estetica integrale” – la cui proposta era già stata già abbozzata dall’autore in un altro articolo officinesco (G. Scalia, *Per uno studio sulla cultura di sinistra nel dopoguerra*, in «Officina», 12, aprile

1958, pp. 511-534) e la cui formulazione si rivela ora cautamente debitrice alle (allora embrionali in Italia) proposte dello strutturalismo linguistico europeo – capace di saldare marxismo e filosofie empiristiche del linguaggio, metodo ideologico e metodo semiologico, nella consapevolezza che l'ideologicità di un prodotto artistico è sempre “nel segno” stesso “e non fuori di esso, in un facile dialetticismo politico-ideologico”.

Gianni Scalia

La letteratura di partito

Un senso di sazietà concettuale e terminologica ci procurano ormai le ripetizioni sulla «letteratura di partito», sulla «partiticità» dell'arte e della cultura ecc.: un'allergia, derivata da anni di inflazione, e anche, perché tacerlo, dalla poca o scarsa reazione morale e intellettuale a tale sindrome da parte di molti intellettuali «di sinistra». È vero che da qualche tempo una tale terminologia è stata evitata dai marxisti «ufficiali» e contestata più volte dai marxisti «all'opposizione»; e questo per la patente equivocità di cui è carica. Del resto i «crocio-gramsciani», come si è convenuto di chiamare i propriamente gramsciani *crociani* che pretendono di continuare una «tradizione» idealistico-nazionale, hanno impiegato questi lemmi con *juicio* crocian-di-sinistra, coscienti in fondo della loro arbitrarietà. Ma ora l'affermazione della «partiticità» dell'arte è ripetuta, in una sede che vuole essere autorevole (C. Salinari, *Problemi del realismo in Italia* in «Il Contemporaneo», febbraio-marzo 1959), con una apparente «intransigenza» neoleninista in cui il moralismo e l'ideologismo postumi (e la consequenziale caducità teoretica) non riescono a nascondere la convenzionalità tattico-diplomatica di troppi anni di moderato e tuzioristico «stalinismo»¹.

Da altre parti, invece, con più coscienza (e l'abbiamo letto nel «Supplemento scientifico-letterario» della rivista socialista «Mondo operaio»), «letteratura di partito» vuole indicare un «genere» di inchiesta o

di ricerca pubblicistica e presociologica (di cui sono stati dati, da quella rivista, alcuni ancora primari documenti)²; e, al di là delle deformazioni staliniste, una ripresa di certe esigenze leniniste che, del resto, si possono leggere, nella loro reale consistenza, anche in una recente edizione francese di Lenin *Sur la littérature et l'art* (Paris, Editions Sociales, 1957), e, e contrario, in quel *Letteratura, arte, libertà* di Trotski che Maitan e Schwarz hanno assai opportunamente ripubblicato da pochi mesi. Con Trotski anche le esigenze di Lenin appaiono più chiare, diremmo messe in luce prepotente; e Muscetta già nel «Supplemento» citato e Calvino (nel n. 7 di «Passato e presente») oltre, s'intende, il «defensor» trotskista Maitan, si sono resi conto che le pagine trotskiste, o più propriamente, alcune tra esse, superano di colpo tutto lo stalinismo e zdanovismo residui, e lo stesso saggio di Lenin del 1905, e si collocano tra le più pensose della letteratura marxista³. Con molte ingenuità di «romanticismo rivoluzionario», ma anche con chiarezza di responsabilità politica e di coscienza teorica che sorprendono. E non vogliamo farci accusare di essere anche noi «trotskisti» dagli stalinisti, tardostalinisti, e neostalinisti esistenti.

È un fatto che Trotski aveva colto il problema importante del rapporto arte-politica e arte-partito, implicitamente o esplicitamente chiarendo premesse teoriche e conseguenze «istituzionali» dell'impostazione leninista, solo in parte condivisa: valida sul terreno «politico», ma non sul piano del «metodo». Il rifiuto della nozione di «rispecchiamento» (cioè la particolare versione leninista della *Wiederspiegelung* marxiana), per cui l'arte non riflette ma «trasforma»; la netta distinzione tra arte proletaria e arte socialista (legata al canone politico-ideologico essenziale, antistalinista, della distinzione di stato operaio e stato socialista, società postrivoluzionaria e società umana «integrale»); la coscienza della libertà, e della *autodeterminazione* dell'arte, e del «non intervento» del partito, se non di fronte alle «utilizzazioni» politiche di essa (richiamandosi alla stessa esigenza «metodica» che farà valere Gramsci e su cui ci siamo altrove fermati⁴); il ripudio del criterio «di partito» in sostituzione di quello «di classe» per il giudizio estetico-storico, e il ripudio dell'identificazione del

partito come organo politico-esecutivo con l'«ufficialità» di poetiche e di «gruppi» artistici e letterari che non permettono il pluralismo artistico; e, soprattutto, l'affermazione che la cultura, e l'arte socialista, non è il «rovescio» di quella borghese, ma ne è l'«alternativa», e che essa non si può costruire «all'insaputa della classe», anzi esiste nella misura in cui si costruisce realmente, dal basso, democraticamente, una società socialista: sono tutti questi aspetti su cui una riflessione estetica marxista potrebbe (e dovrebbe) rimeditare.

Non ci sembra in discussione la legittimità di una «letteratura di partito» dell'unico punto di vista autorizzabile, cioè da quello pubblicistico-politico; ma la illegittima estensione di questo concetto e termine a criterio di un «metodo» estetico. Esiste un «genere» pubblicistico o sociologico, la cui ricerca si svolge nell'ambito di un partito, o dei *milieux* ad esso legati, professionisticamente e sindacalmente, da parte di responsabili e militanti di partito, e al partito destinato (e quando, aggiungiamo, le esigenze tecnico-scientifiche richieste siano servite e rispettate); non esiste una metodologia «partitica» nel giudizio estetico-storico.

Non c'è dubbio che il famoso saggio di Lenin del novembre 1905, su *L'organizzazione del partito e la letteratura del partito*, da cui è derivata, poi, la problematica ideologico-politica, sul problema dell'arte, dell'«ortodossia», è stato frainteso in alcuni suoi motivi più autentici, facendo decadere quelle «ragioni» rivoluzionarie a precettistica scolastica e a *mots d'ordre* propagandistici e burocratici nell'«età» staliniano-zdanoviana. Lenin aveva chiaro ciò che la «prassi» dello stalinismo ha portato (e *pour cause*) a confondere: da un lato la «partiticità» e il «carattere di partito» come *spirito di partito* nelle creazioni intellettuali, e dall'altro la «partiticità» come espressione di una struttura organizzativo-ideologica, nelle sue forme istituzionali, nei suoi fini, nella sua «linea» politica. Ma il problema rimane aperto anche accettando la distinzione «metodica» leninista. Si può, a rigore, distinguere tra ideologia e «linea politica» (e quindi programma culturale) nel leninismo? E lo *spirito di partito* (che del resto nasconde un grave problema gnoseologico-pratico di cui Lenin è

cosciente, e di cui ha parlato, per esempio nel suo *Materialismo ed empiriocriticismo*); si può distinguere, non diciamo dal partito in quanto organizzazione politico-esecutiva in senso stretto, ma dalla «ideologia» del partito, teoria incarnata nella praxis, anzi più propriamente, per Lenin, *insieme* fondamento e strumento di praxis rivoluzionaria?

Per noi una «letteratura di partito» non esiste se non nel senso organizzativo-pubblicistico di cui dicevamo sopra; dove «letteratura» si identifica con tutte le forme pubblicistiche e i mezzi di informazione e di comunicazione di un organismo politico (partito) e quindi non può considerarsi «letteratura» nel senso di un'attività e di prodotti culturali-comunicativi che abbiano un valore semantico al di fuori, appunto, del partito. Dunque: una letteratura di partito non esiste. Esiste la *letteratura di classe*, il cui criterio di giudizio non può essere quello di una organizzazione politica; anche considerando che esso è sempre una «convenzione» pratico-sociale, non mai una «norma» o «categoria» oggettiva. È troppo facile cadere, «in buona fede» e in perfetta moralità rivoluzionaria nell'equivoco e nel pericolo della confusione. L'opera d'arte che è sempre un «complesso» unitario di componenti, di mediazioni, di tramiti culturali-storici e politico-sociali, esprime un contenuto di classe, il suo apparato o *outillage* mentale, il suo mondo significativo-comunicativo (le «strutture significative» storico-sociali sempre relative e determinate, di cui parla Lucien Goldmann⁵), il suo stesso movimento reale. Ma, appunto: la realtà culturale e sociale della classe non si identifica con la «forma» del partito (e con la sua ideologia o struttura amministrativa, legislativa, esecutiva). Sappiamo, anzi, quanto sia stata mistificante, proprio per la sincerità e forza morale e intellettuale dell'arte, l'estetica e l'etica del *mon parti* di aragoniana memoria.

Del resto, il partito è non *fine*, ma *mezzo* e strumento di organizzazione e di lotta politica, e *mediatamente*, culturale (nel senso, diciamo meglio, educativo preculturale). E la responsabilità *politica* degli artisti «democratici» (in quanto artisti) non è responsabilità «istituzionale», diretta ed immediata, di fronte al partito, ma responsabilità soggettiva e

oggettiva (cioè reale e totale) di fronte all'organizzazione sociale e culturale della «società civile», e aggiungeremo – e in ciò è il suo carattere *specifico* – è la responsabilità di quella che chiamiamo organizzazione semantica e comunicativa della società. Le opere d'arte e di pensiero non sono opere di «teoresi» – come dice una falsa, tradizionalmente crociana, nozione critica – ma «pratiche», sia nel senso di essere *nella* società, in un circuito di produzione-consumo e di reale comunicazione sociale (da un punto di vista, cioè, economico e sociologico), sia nel senso di proporre, *in quanto tali*, in quanto opere d'arte e di pensiero, una determinata organizzazione di idee, simboli sociali, rappresentazioni collettive insieme artistiche e extrartistiche⁶.

E dovrebbe essere chiara che la letteratura è *impegnata, responsabile, engagée*, e come si voglia chiamarla, non in quanto obbedisce *sur commande* o in «buona coscienza», a una norma ideologica o si «regola», si disciplina su un «riflesso» di contenuti «reali» o «ideologici» che siano (che in una concezione materialistico-dialettica, si identificano e confondono) o di contenuti immediatamente politici⁷.

La letteratura di classe rappresenta l'unità culturale-sociale che la lotta politica e sociale di una classe, e *strumentalmente*, di un partito, promuove e realizza: una unità, si badi, sui *fini*, sempre concreta e determinata essendo una rappresentazione non esclusiva, deformata, «ideologica» di una società civile e culturale nei suoi aspetti individuali-collettivi, ma l'espressione di una «totalità» determinata, «circonstanziale» (direbbe Labriola)⁸, nella sua situazione reale, vivente, con i suoi contrasti, le sue contraddizioni, nel suo «presente». *Totalità* nell'unico senso accettabile di rappresentazione *della* realtà e insieme di prospettiva *sulla* realtà, rappresentazione degli elementi contraddittori e degli elementi superatori della contraddizione, senza cadere nell'hegelismo della «prospettiva» di cui è oppresso l'ultimo Lukács. A differenza del miglior Lukács quando parla, contro se stesso, o malgrado se stesso, dell'arte come «essenza umana» *storica*, secondo l'autentica antropologia marxiana del *Gattungswesen*, e non come «riflesso» di una dialettica «fenomeno-essenza» a netto carattere metafisico-ontologico.

Dobbiamo inoltre dire che il «carattere di partito» *nella* creazione letteraria è cosa diversa dal «carattere di partito» *della* creazione letteraria. Nel primo caso la partiticità è, per così dire, trascendentale, universale e immanente all'operare artistico stesso, e si oggettiva nella responsabilità reale, sociale, di ogni operare; nel secondo caso la partiticità è il carattere istituzionale di un organismo, di un istituto nella sua disciplina cogente, nella sua obbligatorietà legale e psicologico-morale⁹.

Secondo noi l'opera d'arte vive in una responsabilità oggettiva (Sartre direbbe press'a poco: «*in situazione*»¹⁰) e noi preferiremmo dire responsabilità semantica, non in quanto incarnazione di un principio etico o ideologico, *defense et illustration* di una «verità», e di una lotta ideologica per essa, ma in quanto opera che è sempre un discorso comunicativo, un circolo di comprensione e di azione, cioè una «praxis culturale»¹¹ (secondo una precisa affermazione di Preti). E con questo non si vuole opporre a una concezione di determinismo volontaristico e demiurgico una concezione idealistica per cui l'arte è libera, incondizionata, alla fine *gratuita*. La letteratura (e l'arte) è sempre *insieme* libera e condizionata; è, propriamente, libera *nei limiti e nelle possibilità* stesse del suo condizionamento storico-sociale (per un esempio, l'opzione stilistica «individuale» avviene nell'ambito dell'*istituto* linguistico sociale; la libertà espressiva vive *nelle e per le* possibilità di un commercio comunicativo, di una «comprensione», sia pure a diversi «livelli»): e, cioè, libera nelle possibilità del suo esprimersi e comunicarsi concreto, oggettivo. In questo senso soltanto essa è «di parte» – se si vuole ripetere questo termine equivoco, su cui insiste Lenin — in quanto essa è sempre situata e determinata in un processo non solo di *forme* ma di *contenuti*; o meglio, è *parte di un processo significativo-comunicativo storico* senza del quale non sarebbe possibile – ed è questo che non capiscono fino in fondo le estetiche idealistiche e della «nuova stilistica» – la comprensione storico-linguistica; è parte che promette, esprimendo, una situazione più organica e unitaria di comprensione. La esprime, non la *realizza*, perché come non si deve confondere arte e vita, così non si deve confondere arte e praxis politica,

immediatamente. E non è un caso che ci siano punti di contatto tra la concezione decadentistica della letteratura che *change la vie* e la concezione pseudo-marxista o falso-marxista della letteratura come strumento immediato di praxis trasformatrice e rigeneratrice *tout court*, con l'inevitabile confusione «avanguardismo» letterario e rivoluzione politica, e il *monstre* teoretico della nozione di rivoluzione *par les peintres et les poètes*.

Tutto questo non autorizza alla «partiticità» dell'arte: in nessun senso. Il «carattere di partito» è legato alla gnoseologia del materialismo dialettico, ed è proprio qui che trova – secondo noi – la sua contestazione. È illegittimo, dunque, continuare ad impiegare questi lemmi partitari, e tutte le possibili varianti, se non si è coscienti di accettare e confermare i principi stessi di una gnoseologia materialistico-dialettica a *plafond* metafisico. E, pur riconoscendo il significato incisivo e mordente di certe affermazioni leniniste, non crediamo legittimo «giustificarle» attraverso i principi del materialismo dialettico, per la infondatezza di questi principi e le pericolose conseguenze «istituzionali».

Richiamandosi più che a Lenin alla concezione della praxis com'è in Marx e soprattutto nel primo Marx, o come si può da Marx sviluppare, è possibile impostare un discorso sul rapporto arte-società, arte-cultura (cioè «lavoro» pratico-sociale) *arte-direzione* o *tendenza* storica; e perciò uscire definitivamente dall'equivoco per cui la *storicità* di un'opera d'arte, il suo essere in un processo storico di forme, contenuti, significati solidalmente presenti nella «specificità» del discorso estetico, sarebbe *insieme*, la ideologicità cosciente, la volontà pratico-attivista dell'autore, e della classe, e del partito che gli sono di «supporto» dialettico-metafisico; in cui, cioè, la *storicità* è simbolo o allegoria d'altro. Contro tale «allegorismo» è tutto l'autentico spirito marxiano¹².

L'ideologicità dell'opera d'arte è nel suo essere «totalità significativa» storica, come unità di significante e di significato, come espressione della intersoggettività istituzionale della «langue»¹³. L'ideologicità è nel «segno»,

non fuori di esso, in un facile «dialetticismo» politico-ideologico o in un sociologismo genetico o riflessuologico.

La critica marxista non può non essere, crediamo, che una critica semantica – al di là dei pericoli formalistici della Stilistica o panlinguistici del Neopositivismo – rielaborata sul confronto delle migliori esperienze della linguistica sociologico-strutturale, dell'estetica semantico-pragmatica, dello storicismo sociologico marxiano. Che riconosca, soprattutto, come al livello più alto dell'attuale discorso sull'arte è l'impostazione e la risoluzione dei due problemi costitutivi: quello della *responsabilità semantica* dell'arte di fronte all'«organizzazione» sociale delle forme di comunicazione culturale (e quindi alla sua organizzazione politico-economica) e quello del *potere semantico* dell'arte, cioè della sua intrinseca, autonoma capacità di adempiere a una sempre più profonda circolarità comprensiva e comunicativa, a una unità culturale-sociale che è la autentica «realizzazione» dell'arte come mezzo di conoscenza e di chiarificazione.

Come dice il miglior Barthes di *Le mythe, aujourd'hui* (non quello psicanalitico-bachelardiano della «pre-critique»), il compito di una critica estetica integrale è quello di fondere il *metodo ideologico* e il *metodo semiologico*¹⁴.

Gianni Scalia

Roberto Roversi

Il linguaggio della destra

Nota e commento al testo a cura di Fabio Moliterni

Il linguaggio della destra esce in «Officina», n. s., n. 2, maggio-giugno 1959. Inspiegabilmente escluso dall'Antologia predisposta da Ferretti per il suo libro del 1975, è stato volutamente ripreso da Roversi nel volume *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004* (a c. di M. Giovenale, Luca Sossella, Roma 2008). È l'ultimo suo scritto pubblicato sulla rivista. A riprova del clima di tensioni che andava aggravandosi tra i redattori officineschi, nel breve ma tormentato periodo della gestazione della nuova serie, possiamo leggere un passaggio di una lettera di Pasolini indirizzata a Francesco Leonetti, datata Roma, 21 aprile 1959, nella quale si nota (oltre al velenoso riferimento a Fortini) la critica sempre più aperta rivolta al nuovo indirizzo della rivista che coinvolgeva anche il testo di Roversi:

Carissimo Leonetti,

[...] il pezzo di Roversi mi lascia molto incerto: lo trovo da una parte un po' ovvio, dall'altra un po' fiacco: ma non so che consigli dare: forse doveva essere più minuta e specializzata l'analisi linguistica, lasciando implicita la condanna, o facendola affiorare qua e là più violenta: oppure bisognava fare dei nomi, alla fine, senza paura, quasi con rabbia. Così mi sembra piuttosto allusivo, e lascia un po' il tempo che trova. Forse hai ragione tu: dovremo rientrare nel nostro campo, critico-letterario, dove siamo sicuramente forti... e non fortini. (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. 1156-1157).

Come ha notato Marco Giovenale nel suo saggio introduttivo a *Tre poesie e alcune prose*, già alla fine del 1959, su «Nuova Corrente», rispondendo insieme ad altri autori a un intervento di Giovanni Sechi, Roversi comincia a delineare un diverso impegno culturale “(‘oltre «Officina»’, eppure a quella ispirato più o meno direttamente)”, un’attività contro

il consolidarsi delle vecchie strutture, la saldatura [...] di questa cappa di restaurazione clericale-ottocentesca [...] [e il riaffermarsi di] poetiche che parevano spente per sempre [...]; [di fronte a una] realtà, nella sua crudezza difficile, che condiziona il discorso politico [...], noi abbiamo così pochi strumenti; non possiamo seguirla e subirla, disarmati. Ma occorre, per non lasciarsi annichilire, affrontarla agguerriti, per quanto possibile, da una consapevole e verificata disponibilità di atteggiamenti e di curiosità intellettuali che rendano almeno possibile intendere, nella sua “complessità generica”, il grado elevato di saturazione tecnica che la realtà ha raggiunto. Puntigliosi e aggiornati; senza ibride mescolanze, con una partecipazione intellettuale continua; attenti ciascuno alle proprie opere e al proprio lavoro, ma non più indifferenti o genericamente sorpresi e curiosi; partecipi e protagonisti; scartati per sempre gli exploits d’umanitarismo politico e di ideologismo troppe volte approssimativo e contraddittorio. Un’intelligenza delle cose complicata e attenta, pronta a voler intendere (e sia pure a rifiutare) le metodiche promesse e premesse suggerite dal neoumanesimo scientifico in atto (Roversi, *Replica a G. Sechi, Realtà e tradizione formale nella poesia del dopoguerra*, in «Nuova Corrente», n. 16, ottobre-dicembre 1959, pp. 106-107).

La novità contenuta nell’intervento di Roversi riguarda appunto una (nuova) “intelligenza delle cose complicata e attenta”, rivolta in particolare al problema della comunicazione nel sistema neocapitalistico, o meglio, con le parole di Scalia, di fronte alla (nuova) “lingua considerata come sistema di rapporti sociali-comunicativi quali sono stati prodotti dall’industria culturale, dalle ‘fabbriche della comunicazione’, dal modo di *produzione culturale* capitalistico, attraverso la critica del sistema *ideologico* della comunicazione e della ‘reificazione’ della lingua” (G. Scalia, *Di Officina, di Pasolini e d’altro*, in *Officina 1955-1959*, a c. di K. Migliori, Edizioni dell’Ateneo & Bizzarri, Roma 1979, p. 78, corsivi nel testo). È davvero un nuovo Roversi quello che appare in questo scritto, più sicuro e deciso nell’argomentazione, in un progetto di mappatura, spoglio o cartografia della pubblicistica corrente ai tempi della restaurazione clerico-fascista nell’Italia ormai pienamente immersa nel miracolo economico, e che si avviava agli esperimenti deleteri dei governi di centro-sinistra. Del resto, l’analisi intorno alla “reificazione” o all’“alienazione” di una lingua tecnocratica e intimamente reazionaria, frutto maligno dell’eterno fascismo italico, dialoga in qualche modo con i celebri scritti che di lì a poco Pasolini dedicherà all’“Italiano come nuova lingua nazionale” (P.P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, «Rinascita», 16 dicembre 1964, ristampato in

Empirismo eretico, Garzanti, Milano 1972, pp. 9-28); e, oltre ad anticipare una precisa area di interesse che vedrà coinvolto Roversi nelle vesti di poeta e direttore di «Rendiconti», nato sulle ceneri di «Officina», riprende alcuni progetti della nuova serie della rivista.

Leonetti, ad esempio, in una testimonianza privata riportata da Ferretti, “ricorda [...] un progetto (non realizzato) di storia della politica culturale del PCI dall'immediato dopoguerra in poi, attraverso uno spoglio della stampa comunista, che era stato commissionato da Pasolini ad alcuni giovani” (G.C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, p. 95). In un verbale redatto con il titolo *Riunione a quattro, con Pasolini di passaggio*, sullo stato dei lavori della nuova serie di «Officina», si preannunciava, per la sezione intitolata *Discorso critico*, “una distribuzione così fatta: Fortini, la critica marxista; Romanò, la critica stilistica; [...]; Roversi, la critica giornalistica” (in G.C. Ferretti, cit., p. 445). L'interesse (l'ossessione) di Roversi per il *linguaggio della destra* si tradurrà presto nelle tecniche del montaggio di fonti e scritture prelevate dalla stampa di regime, una tecnica di derivazione avanguardista che percorre la sua opera in versi già dalla seconda edizione di *Dopo Campofornio* (1965), e poi più intensamente nelle *Descrizioni in atto*. Si riporta qui la nota che Roversi pubblica a commento di *Iconografia ufficiale* (1965), un poemetto dedicato al disastro del Vajont: “Nel 1963, di notte, un'ondata scolata da una diga gioiello d'architettura travolse i paesi e paesi e paesi – morte persone duemila. Un fatto di cronaca. Una fetta di cronaca. Questo testo, senza interpolazioni, rappresenta il progresso (nel senso di reportage naturalistico-decadente) dell'informazione dei giornali; l'accanita indifferenza; il lubrico e un po' sconnesso linguaggio delle occasioni; e il referto della pronta indifferenza burocratica”.

Dall'articolo emerge, infine, il caratteristico stile saggistico di Roversi, sul quale un giorno andrà fatto uno studio approfondito di carattere retorico-linguistico; e anche la capacità tutta roversiana di collegare cronaca e storia, passato e presente, cultura e politica, un'erudizione impressionante (che gli derivava anche dal suo amato mestiere di libraio antiquario) e gli

affondi polemico-pamphlettistici, e che gli permette di spaziare da padre Bresciani (e Gramsci) a Tacito e De Maistre, dagli alfieri della stampa di destra a lui contemporanea (con tanto di nomi e cognomi, nonostante le riserve di Pasolini) al conte Monaldo Leopardi.

Anni dopo, con il suo caratteristico *understatement*, menzionando direttamente il *Linguaggio della destra*, Roversi riconoscerà a sé stesso il merito di aver saputo impostare un discorso critico e analitico (oggi più che mai attuale, *ça va sans dire*) sul nuovo fascismo italiano:

Tutti i nessi, i passaggi; le piccole insinuazioni, i depositi culturali infeltriti. Tanto più che un nuovo fascismo... o lo stesso fascismo in faccia diversa oppure con cento facce diverse... si era ricomposto e si schierava di fronte. Qualche piccolo assaggio, in verità molto modesto, ho tentato di suggerire dentro alle pagine della rivista: *Il tedesco imperatore, Il linguaggio della destra*. Avvicinarsi allo specchio per romperlo, buttando via anche i frammenti... (R. Roversi, *Conversazione in atto con Gianni D'Elia*, in «Lengua», 10, luglio 1990, pp. 18-52, poi in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, cit.).

Roberto Roversi

Il linguaggio della destra

Voglio notare come il linguaggio della reazione e della convenzione si ripeta, nel tempo, congelato in una fissità monotona e disarmante.

Anche oggi, leggendo i fogli quotidiani e ebdomadari o le opere di molti autori ottocenteschi, sicuramente cattolici e senz'altro minori, accade di fermarsi su un tipo di fraseggio controriformista (a cui manca, però, quella forza e quella grandezza), dalla virulenza a stento contenuta e perciò ammonitore e irriducibile nello sforzo di paragoni demoniaci (parlando di ballerine: «la deificazione del piede e degli stinchi è ormai divenuta religione più crudele e sanguinosa che i culti più atroci di Saturno, di Moloc, di Siva e di Mitra, che richiedevan vittime umane svenate sopra i nefandi altari», padre Bresciani)¹⁵; con un'aggettivazione tracotante e

morbosa; spreco di maiuscole per misticizzare gli istituti e le persone e accrescerne autorità e prestigio; falsamente umile, spesso reverente ma in effetti spregevole, spregiante; non sostenuto da una trama ideologica sicura, tutto ragnato invece nel coprire con le sinuosità sintattiche la freddezza del sentimento, il «silenzio interiore» di cui parla Carlo Bo, l'indifferenza mentale; piuttosto rappresentativo che logico¹⁶. Incapaci di amore, o di un qualunque entusiasmo, senza attiva curiosità benché informati, chiusi in un'aprioristica negazione delle altrui verità o delle obiezioni contrapposte, questi uomini, sotto la specie di un'indifferenza segnata dal sorriso, di una indulgenza conquistata con fatica, nascondevano l'ansia di potenza, di predominio, di privilegi per secoli goduti e delibati e non ancora pericolanti ma già additati, discussi e contestati. Un piccolo florilegio del brescianesimo ottocentesco basterebbe a confermarci¹⁷.

Abbondavano di iperboli, di metafore «non misurate», nel tentativo di dare fuoco di convinzione a una lingua mutuata piuttosto dai praticanti del diritto, dai legulei che dalla scienza o dalla politica; quindi cavillosa, accademica, aggrappata agli istituti più reazionari, con richiami aperti, o appena coperti, ma non per questo meno gravi e pressanti, a possibili pene, ad affanni a venire, quando esplicitamente non sollecitavano interventi diretti del braccio temporale: «La politica non deve mai scompagnarsi dalla giustizia e dalla religione» proclamava Monaldo Leopardi¹⁸. A ribadire ancora una volta, se mai occorresse, che il nostro «sdrucito stivale» ha sempre patito di ordinamenti borbonici, e che le norme del vivere civile, le pene passibili, le condanne eventuali, gli indulti e le scaltre amnistie, sono per consuetudine una concessione della classe dominante, la quale di questo *falso* diritto fruisce e se ne compiace e quelle amministra e con esse sferza o bonariamente regala secondo un calcolo che ne perpetua lo strapotere economico e la porta a superare, con minimo danno, ogni uragano. Ieri come oggi. «Pare che le Associazioni padronali ci trovino gusto ad elargire invece di riconoscere il diritto...» (dalla «*Lettera ai Vescovi della Val Padana*» a firma di otto parroci, del 1 Marzo 1958).

Qualsiasi occasione era utile per esortare i giudici ad applicare le leggi contro i perturbatori dell'ordine pubblico, fossero essi giacobini, carbonari, massoni, operaisti o socialisti *tourt court* («il socialismo, questa morte di ogni civile consorzio») – non diciamo più liberali. L'inflessibilità nell'intervento della legge s'accompagna all'ideale della «quiete»; qualsiasi desiderio di novità va contro la natura, porta tormento e incertezza, sconvolge le semplici coscienze; perciò con turgide immagini dei possibili peccati ci si affanna a stroncare nella fantasia degli incauti le probabili illusioni.

Codesto invito all'ordine «naturale» diventa di proposito, maliziosamente, un invito paternalistico all'accettazione delle *statu-quo*, degli ordinamenti prestabiliti dall'alto, dunque a una noia rassegnata e non operosa, a una umiltà bugiarda, all'ipocrisia retribuita.

Non commosso da tentativi di rigenerazione sociale, o dalla ricerca di rinverdire, se non capovolgere, le istituzioni, l'ordine della natura – esemplato arcadicamente – serve da paradigma immutabile e immediato, per specchio e ristoro di ogni turbata coscienza; la rivoluzione è una babilonia che squarcia e travolge.

Questi discorsi si svolgono e si caricano simili a un'invettiva e a una predica. Considerata la chiesa come corpo di Dio, il Verbo che si è fatto carne e abita fra gli uomini («Lui è noi e noi siamo Lui»), mai inserita in un tessuto sociale: «forse perché, al momento di affacciarsi alla vita politica, tra anticlericali, massoni, socialisti non vi fu quasi più posto per i cattolici, il fatto si è che essi non si sentirono mai parte viva di tutta la compagine nazionale» (Sergio Nigra, in «Adesso», 1 marzo 1958), la più gran parte della borghesia cattolica italiana, e i suoi scribi qualificati, mediocramente aggiornata, provincialmente irritata piuttosto che commossa da una consapevole tolleranza, da una pietas autentica, ha sempre considerato «gli altri» come discoli da correggere, traviati da convertire. Messianica e irriducibile, anche se poi, all'atto pratico, tutto il fervore si smorza in un farnetico teatrale.

Nessuna compiacenza e nessun indugio, nessuna opposizione attiva; da ciò, pressoché generalizzato, quel tono perentorio, apodittico, proprio di chi parla dall'alto agli uomini abbandonati quaggiù; non discorso o contrasto, non conversazione o dibattito, ma parole che risuonano nel tempio, di richiamo o di condanna. Non benedicente ma sempre con la croce levata, lo sguardo terribile, è il Ministro di Dio.

Questo integralismo è ancora tipico – senza alcuna particolare diversità di tono – della pubblicistica odierna di parte nera, sia democristiana o più generalmente della destra legittimista (non c'è una differenza sostanziale); con la sola esclusione, è ovvio, di quel gruppo di uomini della sinistra formati nella Resistenza e «nella letteratura politica dell'antifascismo e sull'esempio sociale del migliore cattolicesimo francese», il cui contributo al tentativo di rinnovamento delle strutture della nostra società è incontestabile, anche se la loro influenza politica appare oggi ancora troppo debole e incerta; poiché, secondo l'esatta diagnosi salveminiana, patiscono una soggezione di fondo da cui non riescono a liberarsi: «La sinistra della democrazia cristiana, compare, ricompare... si sgonfia a libito dei superiori, inetta a sfidare una condanna nonché Vaticana, appena vescovile»¹⁹.

Agli ebdomadari sostituiamo pure i rotocalchi, le effemeridi metropolitane e provinciali, i bollettini parrocchiali, le opere di divulgazione, o più sottilmente, i settimanali di cultura e le riviste mensili. Altri nomi, altre tristezze. Altri campioni. Ma la società è sempre ipocrita e artificiosa, lustra di inutili orpelli una grande fiera di esibizionismo e di lucro, e proprio dove dovrebbe essere il decoro e l'incorruttibilità), e il linguaggio è sempre cruschevole: «garruli saggi di canore interminabili voci di protesta» («Osservatore Romano», 12 aprile 1959), metaforico, intollerante; ideologicamente sopraffattorio, per pesantezza non per convinzione; ancora riecheggiante quello che fu definito «Io stile dei gesuiti», caratterizzato dalla sovrabbondanza, dalla ricerca degli effetti e da uno sfarzo generico: «Sostenuti dalla visione cristiana della vita, gli artisti

seppero vivificare il marmo, far palpitare le tele, animare le crete, fondere i metalli, armonizzare accenti, suoni e colori per innalzare a gloria di Cristo Gesù poemi di pietre, di marmi, di luci, di suoni» (don Giovanni Rossi, in *Estetica e Cristianesimo*, Assisi, 1953). E si aggiunge che la consapevolezza di una supremazia mondana, che dura, di una forza politica che l'abuso rende sempre più vasta e capillare, ne ha ora rinvigorito e involgarito l'aggressività: «turpiloquio degno di un ubriaco e vagabondo da strada... capace di deliziare gli stabbi e i porcili settari» («Osservatore» cit.); «rigurgiti di certo para-comunismo», «rigurgiti dei *monumentini* di decenza compresi» (A. G. Solari), fino all'aperta insolenza, fino a sbeffeggiare i fratelli definendoli chierici rossi o, come ha scritto il card. Ottaviani, comunistelli da sagrestia. Il sostrato ideologico è rimasto ovviamente ancora al dogma e la terminologia teologica con la sua paratassi disarmante (quasi un procedere a nerbate, sulla carne viva di chi si incontra) ha surrogato in gran parte il linguaggio giuridico, sostituendo, o meglio sovrapponendo all'odore della accademia il cupo respiro del Sant'Uffizio; «Non è dubbio che i cattolici, in quanto membri della Chiesa cattolica, siano in tutto e per tutto soggetti alla sovranità della Chiesa» (p. Lenner); «solo se nasce dalla sola Chiesa l'azione del cristiano è aperta a tutta l'umanità; ...solo la stretta fedeltà alla Chiesa consente all'azione umana di essere veramente pacifica e universale» (G. Baget Bozzo).

Con la vittoria politica è ritornato di moda il culto dell'istituzione e, insieme, ha preso voga un tipo di linguaggio che si potrebbe dire nazional-sindacale; un ibrido tecnologico, in cui le contraddittorie istanze sindacali si mescolano, si confondono con sollecitazioni nazionaliste (in politica interna ed estera), e con consigli di una interessata e sollecita cautela: «evoluzione progressiva e prudente, coraggiosa e consentanea alla natura, illuminata e guidata dalle sante norme cristiane di giustizia e di equità» (Pio XII, Allocuzione ai lavoratori italiani); e si depauperano pertanto di ogni carica, perdono vigore e ristagnano. Con ben altra consapevole operosità procedeva il sindacalismo cristiano-sociale, di cui recentemente abbiamo avuto una conferma leggendo lo stupendo carteggio Miglioli-Grieco²⁰.

Nell'istituzione vedono il consolidamento del potere costituito e nel linguaggio ancora un mezzo «comodo» e funzionale per toccare prestamente le coscienze: «Nessuna istituzione sociale, dopo la famiglia, si impone così fortemente, così essenzialmente come lo Stato»; e ancora: «Lo Stato deve essere l'unità organica e organizzatrice di un vero popolo» (Pio XII); ma poi è immediato il proposito di attenuare comunque l'effetto di queste iterate enunciazioni esclusivamente funzionali e di una genericità soltanto melodiosa, con la necessità di collegare l'ordine giuridico all'ordine morale e di ancorare il progresso sociale a questo, «perché se è vero che lo Stato ha la nobile missione di essere il custode del diritto... la complessità, l'estensione e l'intreccio delle condizioni di vita nazionale ed internazionale estendono considerevolmente oggi il suo campo di azione. Ragione di più perché lo Stato non abusi dei suoi poteri ecc. ecc.» (E. Guerry).

Come sempre non partecipano di altra ideologia che non sia quella ufficiale, evitano gli scontri dialettici, o li trasformano in tumulti, o in salottiere malizie, coprono la costituzionale grossolanità con invocazioni fideistiche. Ma oggi è più scoperto (perché più beffardo e offensivo) l'ossequio alle gerarchie, l'artificiosa esibizione di religione praticata, di culto in pubblico: «la nostra fede di cattolici apostolici romani» (F. Sarazani); frasi come «scritti indegni, simile infamia, viltà ignobile, ferocemente offesa» e l'orgia retorico-daveroniana delle maiuscole ammonitrici, rivolte agli avversari che scrivono, provengono da individui la cui intemperanza ha un fine non occulto (e di questo neppure si crucciano); confermarsi campioni di una ufficialità operante, ricalcando vecchi moduli aforistici e aprioristici, che il tempo ha, contro ogni onesta previsione, reso di nuovo «disponibili»: «Un Padre che ancor oggi noi piangiamo... un Pastore che tutti, anche i non cattolici, hanno sempre rispettato e venerato; possibile che proprio in Italia debbano accadere di queste cose?» (G. L. Rondi).

Si servono dunque di luoghi comuni («L'Usbergo di Roma»), di invocazioni «sorde» oppure conclamate; la parola «patria» che sostituisce il

ruvido e freddo «paese» del linguaggio degasperiano è stata ripresa, caricata di astuti significati e adoperata con sagacia, mentre più frequenti si levano esortazioni all'unione sacra, agli ideali patriottici, all'unità nazionale – per smagare ogni sia pur cauto tentativo di riformismo; o alla «giustizia» generica: «relazioni più umane, più giuste, più fraterne»; «un ideale di verità, di giustizia, di libertà», «ricostruzione di un mondo nuovo secondo la giustizia e l'amore». Ma a queste invocazioni, riprese con monotonia fino ad un esasperato parossismo, si contrappone una livida irritazione, non dunque caritatevole, né umana (nonché «giusta»), per ogni contestazione, per il più meschino ostacolo. Allora, non conturbato dagli anni, monolitico e stratificato, riappare sotto i nostri occhi il linguaggio della Civiltà Cattolica risorgimentale, perfido e velenoso, rosso acceso sulla punta di penna, un arrancare infuriato.

Costoro, convinti, come ieri, che «le leggi del bello sono dagli italiani bevute col latte», scelgono l'improvvisazione e disdegnano ogni meditato giudizio, con l'estro risolvono i dubbi e ogni controversia, hanno il cielo davanti e il fremito delle bandiere, la gloria di Roma alle spalle. Privi di modestia, di curiosità, di fiducia: non fuori ma contro la storia; non fuori ma contro ogni stato che non sia il centro di un dispotismo di tipo settecentesco, paternalistico e uniforme, vegetante e cavilloso, a volte subdolamente ricattatorio. Infatti se Monaldo Leopardi scriveva, oltre un secolo fa: «La libertà, la più cara e fedele amica che abbia il demonio», noi leggiamo spesso sui quotidiani ufficiali un'allusione insofferente e sdegnata «a quella odierna libertà di stampa», che andrebbe, s'intende, *vigilata*²¹.

Esemplare, a convalida *in limine* dell'ipocrisia imperante, è il termine «autonomia fedele» coniato apposta per stabilire il margine circoscritto di libertà, l'area d'azione oltre la quale non è concesso andare ai sindacalisti più attivi e a quei cattolici, quei «cristiani d'anima» che, come scrive Mauriac, «oltre cercare il regno di Dio, cercano anche la sua giustizia, il che è la parte di una società cristiana».

Autonomia, dunque, fino a che non si turbi quella «mitica quiete» entro la quale vigilano le superiori potenze ispiratrici della condotta politica

democristiana; fino a che le gerarchie non si risentano o si sorprendano e siano distratte dal loro particolare; autonomia, ma tale da non svegliare la base dal conformismo: «Sino a pochi anni fa, non v'era pace nei campi, perché il mondo contadino camminava verso la propria redenzione: oggi, non succede niente, perché quel mondo si va spegnendo sotto piccole concessioni, che gli tolgono di guardare avanti» (in «Adesso», del 15 dicembre 1957).

Sicché gli spiriti più vigili (i pesci che vivono nelle acque profonde, secondo la metafora di Mauriac), i più sinceramente insoddisfatti («perché se la dittatura è rossa... è sempre da scomunicare, mentre se è nera... può sempre essere esorcizzata?») folgorati, sgambettati, annichiliti hanno dovuto abbandonare il campo o ridursi in un angolo, dopo una avvilita resistenza. Così come accadeva anche in passato a tutti i «campioni del nuovo» che non si accontentavano di mortificare la speranza nelle funzioni barocche («la buona agonia» di don Primo Mazzolari), nelle dilazioni di comodo, lasciandosi assorbire dai notabili consorziati, i quali oramai dispongono di un paese disarmato, vinto dalla noia e dalle strazianti delusioni.

Ritornano dunque vere, a conferma di un'antica paura che ha sempre unito la reazione alla sopraffazione, le parole di Tacito, che De Maistre ripeteva con sicura compiacenza: «Quando si trattò di dare agli schiavi un abito particolare, il senato vi si oppose per timore che giungessero a contarsi».

E forse ci si appresta a benedire qualche altro tiranno²².

Roberto Roversi

Francesco Leonetti

La poesia come cultura

Nota e commento al testo a cura di Lorenzo Cardilli

Nel suo corposo saggio su «Officina», Gian Carlo Ferretti caratterizza più volte il procedere leonettiano in modo contrastante: da un lato riconosce l'estro e l'apertura di Leonetti, pronto a ricevere e rielaborare un ampio ventaglio di spunti teorici, al netto di un certo avventurismo e delle innegabili "ben note tortuosità"²³ argomentative; dall'altro, Ferretti critica dalla specola di un impegno più ortodosso e paludato (il volume è del '75) l'indecisione metodologica del nostro, colpevole di un atteggiamento troppo sincretico e saldamente collocato nell'orbita post-idealistica della rivista. Del resto, di fronte ad altre scritture saggistiche coeve – più o meno dense e aggrovigliate – colpisce l'equilibrismo di Leonetti, il suo tentativo di conciliare correnti e materiali intellettuali eterogenei quando non in conflitto reciproco, muovendosi – per usare due espressioni di Rustioni – nel "magma teorico" come "un indefesso enciclopedista"²⁴. Del resto, sono anni di ferventi polemiche militanti, da interpretare come lotte per il posizionamento: si pensi, ad esempio, al pamphlet di Cases del 1958 contro il neopositivismo e il neomarxismo, o agli strali dello stesso neopositivismo in salsa italiana contro "le filosofie teologico-metafisiche"²⁵ del materialismo e dell'idealismo²⁶. In ogni caso, l'ignavia che Ferretti rimprovera all'instancabile animatore della redazione di «Officina» si ricollega a un giudizio più generale inerente all'intera linea della rivista, sentita ancora come troppo lontana dalla prassi e colpevolmente autonoma in senso tradizionale, umanistico-letterario.

Al di là della tendenziosa valutazione di Ferretti, è utile partire dalla sua analisi per ragionare sulle scelte strategiche compiute da Leonetti in termini di posizionamento. Come ci si inserisce nell'accidentato e fervido dibattito della seconda metà degli anni 50, ricavandosi una posizione

originale? Come evitare i vicoli ciechi del metodo e della teoria, guadagnando del credito simbolico in uno scenario mobilissimo e in rapida evoluzione come fu il quinquennio 1955-59 (dai fatti del '56 al decollo del Miracolo)? È possibile inquadrare l'avventura di «Officina» attraverso le categorie bourdieusiane, studiando il posizionamento della rivista in base allo stato del campo e ai “possibili” occupabili. Per dei nuovi entranti come i redattori di «Officina» (nel '55 Leonetti era un trentunenne “pressoché sconosciuto”²⁷, che però l'anno seguente esordisce nei “Gettoni” col suo primo romanzo) si tratta di opporsi a posizioni “legittime” e consolidate: sia quelle dell'idealismo crociano – roccaforte ormai sotto attacco da più parti – sia quelle dei marxisti ufficiali (o volgari), portatori di istanze contenutiste e riduzioniste, quando non ždanoviste; a questo si aggiunge lo sforzo di distinguersi dal misticismo irrazionale tipico del novecentismo, sentito come implicato con la cultura fascista. Il posizionamento distintivo di «Officina» si basa principalmente sulla ridefinizione del canone (compiuta attraverso una serie di operazioni valorizzanti condotte su autori e opere) e sull'inserimento nel dibattito critico-teorico corrente. Più precisamente, tale inserimento “strategico” avviene attraverso la ricerca e cooptazione di posizioni omologhe, perché caratterizzate da un simile “minimalismo”, sincretico e conciliatorio, oppure dal contrasto con un nemico comune. Esempi del primo caso sono il post-crocianesimo stilistico di Contini o l'aggiornato neo-marxismo di Galvano Della Volpe, attento a conciliare critica “sociologica (materialistica)”²⁸ e carattere “*semantico*, linguistico verbale”²⁹ del testo. Al secondo caso può essere ascritto l'impiego leonettiano del neopositivismo, in funzione genericamente anti-metafisica (ma si veda anche la valorizzazione epistemologica degli aspetti linguistico-formali e la critica alla “validità del processo conoscitivo”³⁰).

Lo sforzo di posizionamento, costitutivo di «Officina» e compiuto con una certa dose di consapevolezza (si pensi al Pasolini de *La posizione*), assume in Leonetti una valenza paradigmatica per via delle idiosincrasie del suo stile intellettuale erratico e spesso aggrovigliato. La foga leonettiana, infatti, è riconducibile all'*habitus* del nuovo entrante o comunque del

dominato, a cui pure pertiene un certo eclettismo metodologico in cui le varie istanze restano in tensione: nota Ferretti, ad esempio, che “i suoi scritti critici appaiono talora metodologicamente contraddittori e tortuosi, sottoposti a tensioni ideali contrastanti, incerti tra puntiglio bibliografico-erudito e piglio militante”³¹. Più precisamente, Leonetti in quanto nuovo entrante adotta proprio l’eclettismo – in linea con l’intero progetto officinesco – come posizione “distinta e distintiva [...] in rottura con i modi di pensare in vigore”³². Del resto, il leonettiano storicismo “aperto/chiuso”³³ rilevato da Ferretti è interpretabile in base a una più generale dialettica del campo che – nella seconda metà degli anni 50 – tende ad avvantaggiare le disposizioni eteronome e “minimaliste”. Da una decina anni era in corso “un processo di messa in discussione del pensiero di Croce”³⁴, mentre dal ’51 le presidenze della Commissione cultura del PCI di Salinari e poi di Alicata tentano, al netto di limiti e fallimenti evidenziati ad esempio da Calvino o Fortini, “di emancipare le politiche culturali del PCI dal modello sovietico”³⁵. In questo quadro mobile e pieno di contraddizioni – significativamente acuite dopo il ’56 – si inserisce la polemica officinesca, diretta “contemporaneamente verso il (neo)novecentismo e verso il (neo)realismo, l’autosufficienza e l’impegno”³⁶. Leonetti si fa interprete di questa polemica adottando quella che Rustioni ha definito “una forma del tutto inconsapevole di avanguardismo”, caratterizzata da un “perpetuo aggiornamento”, una “decisa opposizione allo *status quo*” e una “spinta autoriflessiva”, tratti che si accompagnano alla “tendenza a chiarire e a mutare con insospettabile frequenza la propria posizione ideologica”³⁷. Credo che queste caratteristiche si comprendano alla luce delle disposizioni eteronome e minimaliste che ho menzionato più sopra, incoraggiate dallo stato specifico del campo letterario nei tardi anni 50, in cui la contaminazione delle discipline e delle prospettive teoriche è un mezzo per affermarsi contro i detentori del credito simbolico. Con questo non voglio deprezzare la traiettoria di Leonetti che, mosso da un nervoso e originale eclettismo, spiana la “terza via” di «Officina» tramite impegnative riflessioni estetiche, volte specialmente a concettualizzare la cultura come

“matrice di poesia”³⁸ in chiave crocio-gramsciana. Soprattutto a partire dai “saggi successivi al 1957”³⁹, attraverso una “spregiudicata battaglia di tendenza”⁴⁰ Leonetti cerca di combinare insieme discorso stilistico-formale, marxismo critico e “nuovi orientamenti disciplinari e filosofici”⁴¹ come il neopositivismo o l’estetica di Galvano Della Volpe. Nel secondo paragrafo di *Proposizioni per una teoria della letteratura*, Leonetti aveva definito la cultura come “responsabile necessità di una concezione del mondo e di una struttura di significati, per quanto pure riguarda l’opera letteraria”, significati che si incarnano in “elementi” formali “accertabili”⁴², cioè analizzabili razionalmente. In *Poesia come cultura* questa linea viene sviluppata specialmente attraverso le teorie di Della Volpe⁴³, e in particolare in virtù della sua decisa teorizzazione materialistica e neoaristotelica di una poesia “razionale”. Si veda questo estratto da *Discorso poetico e discorso scientifico*, apparso sul «Contemporaneo» nel 1957 e poi confluito nell’edizione del 1963 di *Crisi dell’estetica romantica*:

Il termine “discorso” è qui da intendersi in senso letterale e rigoroso – di procedimento razionale-intellettuale – anche nel caso della poesia: in ambo i casi, quindi. Si vuol dire, in altri termini, che la poesia è *intelligenza* (concreta) come la scienza o la storia e che *in questo non differisce* punto dalla scienza o storia [...]. Bisogna convincersi che se ha un senso (come l’ha indubbiamente) parlare della sensibilità o immaginazione di uno storico o scienziato, lo ha per converso, altresì e non meno, parlare della razionalità e discorsività della poesia: ché l’istanza della “coerenza” come fattore fondamentale dell’opera poetica come tale, questa istanza su cui tutti si è d’accordo, ha un senso soltanto se non si intenda la “coerenza” come coerenza “fantastica” puramente: ch’è una contraddizione in termini e un puro non-senso, non dandosi coerenza ed unità (e quindi universalità) se non per la e nella ragione: se non col *rationale*, onde il molteplice disgregato, che è la immaginazione, acquista un *significato*, che rende parlanti o *espressive* le immagini: acquista, cioè, *unità, categorialità* precisamente⁴⁴.

Adottare, con Della Volpe, il presupposto teorico di una poesia “razionale” è un modo per rafforzare l’argomento in favore dell’identità tra poesia e cultura, dichiarato fin dal titolo. L’obiettivo è quello di conciliare “fatti di stile” e storicità, creando, in ultima analisi, un ponte tra l’individuo e le istituzioni sociali. Lo stesso Della Volpe sostiene

questa posizione combinando posizioni neoaristoteliche con una sentita adesione alla critica gramsciana di Croce, formulata a partire da una promozione estetica della “struttura” nel canto X dell’*Inferno*. Il celebre brano, tratto dal tredicesimo quaderno dal carcere, è per Della Volpe “il risultato più convincente del nuovo modo di impostare il problema estetico fundamentalissimo del rapporto struttura-poesia nella *Commedia* e nell’opera d’arte in genere”⁴⁵. Sono parole tratte dal breve scritto del ’53 intitolato *Gramsci e l’estetica crociana (a proposito di «struttura» e «poesia»)*, in cui il filosofo usa il crocio-gramscismo per distanziarsi tanto dall’intuizionismo astorico e formalista quanto dagli eccessi “eteronomi” del marxismo volgare:

è proprio di qui – da questa complessa capacità rivelata da Gramsci di avvertire le ragioni della *ragione*, o intellettualità o discorsività, nell’opera d’arte, senza cadere, dopo aver rotto l’incanto del *formalismo*, cioè dell’estetica (misticizzante) dell’“intuizione irriflessa” o “pura”, nella tentazione di un *contenutismo* sia pur raffinato – che comincia la possibilità di una nuova (integrale) critica letteraria e artistica e della relativa implicita estetica. Capacità eccezionale, che non si riscontra quasi in nessuno dei teorici e critici letterari materialisti posteriori a Marx e a Engels, da Plechanov a Lukács⁴⁶.

Gramsci, tuttavia, sarebbe riuscito a sviluppare una tale “capacità eccezionale” in virtù della sua formazione idealistica, da cui eredita “il concetto dell’autonomia dell’arte (che l’arte ha da essere arte): concetto ricevuto nella sua ultima e più raffinata elaborazione dal Croce”⁴⁷. L’argomentazione di *La poesia come cultura* deve molto a queste posizioni dell’avolpiane, specie nel loro insistere su un’equidistanza da due opposti massimalismi, sentiti come da rifiutare. Leonetti poi ha buon gioco a ricusare il crociogramscismo (“anche noi siamo stati fra questi”⁴⁸), con un richiamo al neopositivismo che per certi versi pare più un’operazione cosmetica che un vero e meditato confronto critico. Se è vero che la descrizione del carattere antimetafisico del neopositivismo coglie nel segno – rafforzando per omologia il posizionamento minimalista di Leonetti –, suona invece del tutto posticcio il cursorio, meteorico riferimento alla

semiotica comportamentista di Morris (gli “apprezzamenti”), probabilmente usato come puntello *ready-made* senza troppe preoccupazioni metodologiche. Sta di fatto, però, che con il concetto di “autoformazione” Leonetti invoca la necessità di assumere un nuovo atteggiamento o disposizione verso l’opera e le sue ragioni. Seguendo anche gli spunti offerti da una lettera redazionale del «Menabò» spedita a Vittorini nel ’62⁴⁹ – in cui torna il concetto di “autoformazione” – emerge l’auspicio leonettiano che la nuova cultura, “specialmente marxista” ma non solo, debba portare a un ripensamento della funzione e della pratica della poesia, con particolare riferimento alla sua capacità di unificare razionalmente esperienza individuale e istituzioni socio-culturali. Questa inerenza della dimensione individuale e di quella socio-istituzionale porta Leonetti a una paradossale rivalutazione selettiva del novecentismo: pur rifiutandone l’irrazionalismo e l’“‘asemanticità’ estetica, angosciata o misticizzante”, ne riconosce come legittima “la significazione introspettiva”. La stessa operazione, uguale e contraria, è compiuta nei confronti del marxismo, che viene criticato per il suo deprezzamento dell’“individualità” appoggiandosi al Sarte delle *Questioni di metodo*. A livello argomentativo, è chiara l’opzione leonettiana per un minimalismo conciliativo e riduzionista, attraverso cui si articolano le sue “richieste e [...] verifiche di laicità”, per usare un’espressione di Ugo Piscopo⁵⁰. Facendo leva su posizioni analogamente eclettiche – specie, come si è visto, il gramscismo neo-aristotelico di Della Volpe – e insieme sugli spunti all’altro del neopositivismo, Leonetti immagina una teoria in cui la “‘semanticità’ intima dell’opera” è organicamente collegata alla sua funzione sociale, e la poesia va intesa come una forma di razionalità comunicativa⁵¹ in grado di trasformare la realtà (“una incidenza dell’opera di poesia nell’ambiente in cui si effettua”). Non a caso, verso la fine del saggio e dopo l’ennesimo *tour de force* argomentativo sul tema – basato su ripetuti e tortuosi movimenti di dissociazione e associazione⁵² – Leonetti avanza il dubbio di essere diventato un “riformista”. Il confronto col massimalismo su cui si chiude *Lukács in Italia* di Fortini, pubblicato nello stesso fascicolo di «Officina», è

in effetti piuttosto lampante⁵³: laddove Fortini invoca la “proposta imperterrita di misurarci con le massime dimensioni della storia umana e con le massime possibilità dell’uomo”⁵⁴, Leonetti auspica che “la problematica della coerenza” sostituisca le posizioni estetiche dominanti (contenutismo, formalismo, ecc.), sentite come parziali e – per usare un’altra espressione sempre tratta dalla *Poesia* – “inattive”. Nel conclusivo “corollario minimo” con cui si chiude il saggio Leonetti rivela le sue carte, citando direttamente (anche se in modo sempre ellittico e cursorio, specie per un lettore non coevo) le posizioni di Della Volpe. Il quale, all’inizio della sua *Introduzione a una poetica aristotelica* (1954), polemizza contro idealismo e platonismo, schierandosi apertamente a favore di “un’estetica non dogmatica, non aprioristica, non ‘teologica’ veramente, ma scientifica, moderna”⁵⁵. Gli equilibrismi, le cooptazioni, i grovigli di Leonetti acquistano valore se intesi come operazioni di guerriglia intellettuale⁵⁶, in cui “tutto serve” alla lotta contro i dogmi e le imposizioni idealistico-metafisiche. Un approccio militante e allo stesso tempo debole, usato per combattere le diverse manifestazioni di un platonismo dalle molte casacche, ma in grado di opporre – allora come in seguito – gli stessi ostacoli all’analisi del dato e alla costruzione del pensiero.

Francesco Leonetti

La poesia come cultura

«Chi vuol inventare, dev’essere capace di ragionare».
LESSING⁵⁷

A noi pare che i lirici del novecento si debbano intendere (prima di considerare le comuni, successive e anche contrastanti, fasi di evoluzione interiore-formale, e prima di una individuazione dei caratteri e svolgimenti dell’opera di ciascuno) come operanti col «viatico» della cultura

intuizionistica e della sua concezione dello spirito. Il rifiuto di un'espressa razionalità, o rapporto col mondo storico e col mondo logico⁵⁸, a determinante rilievo dell'elemento intuitivo e fantastico, è appunto il prodotto ulteriore di quella cultura. È accaduto cioè che gli artisti hanno inventato con una volontà attentissima a identificarsi nella vita interiore e preconsua (tendendo a ignorare, come è noto, il confronto effettuale ed utile con l'istituto linguistico, la struttura stessa della comunicazione). A noi pare ovvio ora che il disconoscere l'intervento mentale è a sua volta un atto di riflessione. *Consideriamo propria della poesia del novecento, di ascendenza simbolista, una cultura indirizzata a una pura creatività; che ha indotto una valorizzazione massima del fattore strettamente immaginativo e metaforistico*⁵⁹.

In tale convincimento, era fra l'esistenza personale o privata e l'opera di poesia che si poneva il problema di un tramite intellettuale di selezione, associazione, assestamento⁶⁰; ed esso stesso veniva attenuato come un fatto tecnicamente sottile, o poi riconosciuto sotto connotazioni classicistiche, quale esteso ritorno alla tradizione, o meglio al suo formale governo degli impeti sentimentali⁶¹. In luogo di una cultura, sospettabile di un'intellettuale alterazione della propria «voce», fu dichiarata piuttosto una «poetica»: nel senso di criterio di realizzazione artistica, e come possesso singolare e diverso di ogni artista riguardo alla sua empiria, e procedimento per universalizzare immediatamente il proprio sentire⁶² (che non può essere invece che un sentire storico, informando come tale la creazione).

Il tramite necessario e problematico si pone piuttosto per noi fra la realtà di cui partecipiamo e l'opera di poesia; nel mentre è rilevante, e in senso positivo di affinamento esistenziale e in senso negativo, la eredità dell'esperienza novecentista, l'obbligazione al suo processo inventivo. Possiamo soltanto dire che la riflessione è ora dedicata (anche presso di noi) alla conoscenza della vita comune o società, dell'esistenza relazionistica e degli istituti in cui si dispone. È legittimo però precisare che *l'applicazione culturale presso di noi si prospetta come anche esercizio «stilistico», ovvero con questo (distinto) intendimento ideale; e viceversa*. La nostra attenzione

ai problemi della cultura – e appunto in quanto è più rigorosa possibile, e condotta per se stessa – non è divergente o impropria riguardo al lavoro poetico o creativo; abbiamo inteso, parallelamente, di indurre⁶³ «cultura» (non come contenuto, ma altra coscienza o spirito, attinente agli oggetti della realtà storicamente dati) nei fatti di stile (nel valore invalso di linguaggio assoluto di una personalità). Ci siamo convinti che la «poetica» si deve ricondurre nella cultura, anzitutto, se si vuole assumere una giusta elaborazione sistematica e continua dei propri significati di fronte alla realtà, ad assicurare una incidenza dell'opera di poesia nell'ambiente in cui si effettua.

È forse nel passaggio dalla metafora alla analogia che si ritrova la spia dell'involuzione allusiva del discorso lirico, connessa agli estremi atteggiamenti del decadentismo (distinguendosi, come è discussa nei capitoli finali dell'indagine condotta dall'Auerbach con la sua interessantissima nozione di realismo, la significanza della narrativa per i problemi storici e spirituali contemporanei⁶⁴). L'analogia non è infatti più una metafora, sia pure caratterizzata da un abbreviamento retorico, nella modernità postbaudeleriana; contiene la soppressione del riferimento o idea del poeta, esaltando il valore emozionale-espressivo di essa, dedicata così ad attingere un inconoscibile e inverificabile. Perde con ciò la sua propria metaforicità; l'invenzione è trasposta dal nesso analogico, veloce e tuttavia intenzionale nesso interpretativo della realtà, alle pure illuminazioni (delle quali è problematicissimo qualunque costrutto)⁶⁵. Mentre la poesia è una operazione culturale «sui generis», in un ambiente che ne è trasformato, mentre porge un dato terreno alla sua «attività dinamica nello sviluppo ed integrazione degli atteggiamenti valutativi e delle valutazioni esplicite» (adoperando un'espressione del Morris)⁶⁶.

Le prove in direzione contraria al Novecento che hanno ottenuto un consenso più largo o vivace in Italia, nel periodo di transizione del dopoguerra, sono state rivolte a un trasferimento nel testo dell'attuale ed esterno dibattito delle idee, unitamente a un capace ma discutibile uso della

nozione di «plurilinguismo», con un effetto di combinazione. Non vi è stata però, in tali prove, una superficiale applicazione della teoria marxista del rispecchiamento (che, dove è avvenuta, ha prodotto invece una sola sostituzione di temi nel permanere degli stessi istituti stilistici del Novecento). Si potrebbe dire, secondo i termini già convenzionali in questo saggio adottati, che, nella maggiore evidenza, si è *compiuta con efficacia problematica l'assunzione di una nuova cultura (specialmente marxista) come contenuto, accanto a quello personalistico del decadentismo, invece che come altra mediazione tra sé e l'opera di poesia, altro criterio organizzativo delle emozioni e dei dati, altra autoformazione.*

Non si è riconosciuto chiaramente il punto che può essere specificamente originario della nuova poesia: il ricondurre la «parola» novecentesca nella lingua (aldilà di ogni non benintesa «verginità» di quella parola: con un continuo paragone o riconoscimento); e rigettando altresì la equazione vichiana-crociana fra linguaggio e poesia (metafora), e restituendo una corrispondenza del ritmo strutturale logico con quello «poetico» (nel senso che vale fin qui). Va notato che noi intendiamo questa necessità come ulteriore – e parzialmente indicata già da alcune prove – non affatto come ritorno a un operare che, sottintendendo i conflitti culturali e politici contemporanei, si faccia simbolo della realtà estraniata invece che esserne rappresentazione e giudizio.

Si può aggiungere, riguardo alla critica letteraria, che la indagine o preoccupazione metodologica, ad acquisire l'oggettività nell'avvicinamento a un testo, si trasfigura in parte col tener conto che oggettivamente ci si avvicina a ciò che il testo dice, ovvero ai suoi apprezzamenti⁶⁷. Le prospettive di una critica semantica, o di una critica sociologica che sia affinata per le singolarità di un testo letterario, derivano da tale considerazione. L'oggettività critica secondo lo «stile» è rigorosa, ma presume fin qui un'ipotesi dello stile; a noi pare che si possa procedere invece (conservando qui, per chiarezza, una terminologia che è inadatta ai nuovi concetti) a una esplicazione culturale non come antecedente contenutistico del giudizio di valore, ma elemento metodologico

determinante, che identifica struttura e poesia – mentre è ipotesi nostra che il processo della creatività poetica si rifaccia e di nuovo si configuri come una connessione dell'esperienza esistenziale e dell'intelligenza concreta⁶⁸ –.

È, per tutto ciò, inconsapevolmente idealistica l'obiezione, da noi raccolta più volte, che un discorso quale il nostro verte sulle poetiche invece che sulle opere; esso verte sulla poesia come cultura, e sui problemi, così storiografici come artistici, inerenti a questa proposizione⁶⁹ e progetto (che a me pare ora implicita in tutto il lavoro che abbiamo svolto). *È insieme esclusa la nozione di autenticità già comunemente attribuita nel novecento alla stessa psicologia di una rottura esistenziale tra il soggetto lirico e la vita oggettiva.*

È poi errato dedurne che secondo la nostra prospettiva la cultura semplicemente provenga, alla poesia, da fonte speculativa o altra; è la poesia ad essere tendenzialmente cultura, e la sua genesi che è solo apparentemente irriflessiva, emozionale, a noi pare (sommariamente) che si svolga in un'attività di riflessione sul suo campo⁷⁰; nessuna variante è effettivamente formalistica; e come non c'è cultura (razionale) né ignoranza («autentica») che produca poesia, così una vera poesia è cultura attualmente elevata e consapevole *secondo un suo processo di «autoformazione»⁷¹ che si avvale di tutto ciò che attinge, per una coordinazione sapiente ed esatta.*

Credo che sia abbastanza evidente che tutto ciò che nel novecento si è compiuto (prima di noi e molto meglio che da noi) con una concezione della poesia come letteratura (e della letteratura come paraletteratura, cioè appropriamento dell'«altro» dalla «poesia») risponde a questa prospettiva⁷². E ci riferiamo ai larghi motivi vociani, e agli esordi di Ungaretti e di Montale e ai loro procedimenti per differente verso significativi (l'uno sentimentale-formale con una ricorrente tensione nella realtà, l'altro fortemente corrosivo nella verifica di ogni ottimismo e però sottostante alla sua stessa sfiducia); e ci riferiamo vivamente al realismo narrativo che ha le origini individuabili intorno al '30, sia condotto in Gadda con contaminazioni sublimi, che costruito con la rappresentazione della realtà in

Moravia, attraverso diverse fasi, sia elettivo in Vittorini e poi nutrito di un'esperienza marxista «protestante» (ed in Pavese di una forte volontà innovativa, applicata sulla solitudine ontologica)⁷³.

D'altra parte, esperito il nostro primo rilevamento, con la dichiarazione di un'attività poetica differente *cade la nostra pressione polemica antinovecentista* (antirondiana, antiermetica); già necessitata, nell'ambiente storico-letterario del pieno dopoguerra, dal compito che ci incombeva, in sede di cultura come anche di opera in progresso: un trapianto, non più solo volontario, dello spirito marxista (se si concede la locuzione), e della mentalità filologica e stilistica che lavora oggettivamente – anche quando con presupposti o residui intuizionistici – sul fatto letterario, e una coscienza delle generali origini idealistiche dell'intransigenza borghese, e attenzione all'impostazione neopositivistica (dove «cultura» assume, invece che il valore di *attività spirituale obiettivante*, il valore di complesso degli istituti e dei modelli operativi, o dei rapporti interindividuali ai livelli più elevati dei diversi ambiti di comunicazione), in corso di sviluppo anche in Italia⁷⁴.

Il punto più vivo e dolente di una indagine programmatica si può ora chiarire come preoccupazione di una riviviscenza intimistica (sia, o no, per una subìta sottile o morbida coazione da parte del neocapitalismo): che si riporti alla connessione fra momento esistenziale e momento artistico, la quale è divenuta appunto essa «tradizione» con supporti in tutta la nostra storia letteraria, ed è secondo noi scorretta, e non bene interpretativa del Novecento medesimo. (I fenomeni dell'attuale produzione così qualificabili già ora, non ci sembrano di interesse culturale, perché tardi, intimamente estenuati, anche quando considerabili).

Va detto anzitutto che – salvo il realismo ingenuo – gli uomini non sono tali e quali in tutti i tempi... è un vecchio postulato storicistico (senza il quale l'arte non avrebbe davvero «niente da dire»).

La condizione umana considerata alienazione dal marxismo, nel suo rovesciamento dello storicismo hegeliano dal fare impersonale dello Spirito

a un fare oggettivo e pragmatico dell'uomo, è stata soggettivizzata assolutamente come angosciosa deiezione dell'anima nell'esserci (essere qui e ora) da Kierkegaard ed Husserl fino a Heidegger (a questa speculazione si lega *per affinità culturale* la grande narrativa e la lirica europea del «decadentismo», tra la fine dell'ottocento e la prima metà del novecento). Si deve ad essa riconoscere, come già per la classica contrapposizione ad Hegel (di cui dicemmo pure in un nostro vecchio saggio) una istanza sempre viva, di protesta idealistica contro l'idealismo, che può farsi pungolo critico sussidiario, nei riguardi stessi della rivelazione del mondo oggettivo compiuta dal marxismo: in quanto il smascheramento marxista dell'idealismo poi si involve nella tendenza dogmatica-razionalistica, che costringe in schemi l'esperienza e i suoi dati o la svaluta o esclude⁷⁵.

Nel nostro particolare processo letterario del dopoguerra, noi siamo partiti dalla proposizione gramsciana che un rinnovamento si fa nella cultura prima che nella «poesia»; a prescindere da un'interpretazione più ricca del pensiero di Gramsci, abbiamo inteso questa come una proposta attuale e rivelatrice – aldilà della cultura dello spiritualismo dove Gramsci operò «eroicamente» – del fondo che continuamente presiede ai fenomeni della poesia. L'opposizione di struttura culturale a funzione inventiva assoluta della poesia ci pare, oltre che sempre legittima, essere stata utilissima nello stesso «sentire» del secondo dopoguerra. È vero che ha prodotto ulteriori problemi, ma non si vede come ciò altrimenti non avvenga.

Come è noto, oggi i temi intellettuali più alti sorgono dalla contestazione, possibile usufruimento o tensione reciproca fra il marxismo, con la sua concezione del mondo economico-produttivo come determinante e delle sovrastrutture ideologiche, e il neopositivismo anglosassone: questo è connesso con il paradigma della epistemologia, pone l'analisi del linguaggio a corretto fondamento del sapere, definisce costruzione ancora metafisica e «priva di senso» (sua locuzione abusata)⁷⁶ lo svolgimento dialettico ossia l'essere come divenire storico⁷⁷, ed è pregiudicato o almeno

agnostico, disinteressato scientificamente, per i problemi economico-politici. Con tali componenti, si può riferirsi ai «crociogramsciani» (anche noi siamo stati fra questi) per indicare e insieme ironizzare il nostro fondamentale, umanistico, istituto culturale, divenuto tradizionalistico, riconsolidato e quindi inattivo; e si può parlare di un neo-marxismo; e si matura una critica come semasiologia con il supporto nuovo della semiotica integrato in ciò che è vivo della nostra tradizionale culturale: comportando – ma in modo del tutto nuovo nei confronti anche della stilcritica – i problemi del rapporto tra la interna coerenza significativa di un testo e l'ambiente in cui si produce e in cui opera, e del criterio stesso secondo il quale è verificabile la coerenza⁷⁸.

In questo quadro, se ogni programma artistico effettivamente si collega alla convinzione di *una nuova intimità* (sensibilità, gusto, intelligenza), avviene che tale locuzione non reca comunque più un'accentuazione spiritualistica, tendenzialmente evasiva. L'intimità, o segreto elaborativo degli stati e delle scelte dell'animo, non si concepisce bene che come quella di un soggetto concreto, di un individuo nella realtà, nella concretezza di un paragone reciproco dell'esperienze e dei destini individuali. Ci accade però di sentire pericolosa qualunque sorta di «desengagement», che è classicistico (petrarchistico per la nostra letteratura) e non accetta la fatica utile dentro le contraddizioni intellettuali che è anche (ovvero può essere) effettivo travaglio formale, significativo insieme della reale tensione classista e ideologica che incontriamo in ogni momento di vita nazionale.

Ricapitolando il nostro assunto: l'attribuzione teoretica di una «anticipazione» della conoscenza alla sfera artistica, collocata come intuitiva e come prima dall'idealismo neo-hegeliano e per altro verso dalla letteratura del Novecento, è secondo noi *propria di una significazione introspettiva*, sia la tipica ebbrezza irrazionale e vitalistica sia un'«asemanticità» estetica, angosciosa o misticizzante (dalla quale si deve distinguere l'atteggiamento religioso cosiddetto «agonico» della tradizione

intellettuale contemporanea, come efficace). Nel contrapposto intento pragmatico-rivoluzionario del marxismo, apparendo culturalmente intera ed istituzionale la sola attività parapolitica, si è finito a considerare pubblico il solo atteggiamento estroverso, ed è mancato un luogo concreto e libero della individualità; i sentimenti esistenziali o privati sono rimasti o sono stati ulteriormente, per così dire, privatizzati. Ora a noi pare che si possa oggi già parlare nell'arte di un principio interiore che esplicitamente si caratterizza con la sua relatività culturale agli istituti e ai processi contemporanei. Per l'inerente consapevolezza, responsabilità, ovvero presenza oggettivamente problematica, avviene di fatto una sostanziale o almeno progressiva storicizzazione concreta dei sentimenti e delle percezioni intuitive, nella quale è da riporre il centro di una nuova ideazione artistica.

È tempo di trasformare definitivamente l'ingenuo problema «rapporto dell'artista con la realtà» (aggiunto e volontario, o secondo altri implicito nella poesia come sola interiorità) nel generale problema «rapporto fra istituzione e persona»; e potremo dare determinazione a questo – seguendo come già più sopra il Sartre di «Questions de méthode» 1957 –: è l'istituzione, stabile ed esterna alle vicende individuali, a dare effettivamente significato all'individuo; ma anche l'opposto è vero: siffatti significati sono stati creati storicamente dagli uomini, e coloro che li assumono e ne sono investiti, se li assumono e se ne investono; e il rappresentativo «conflitto Hegel-Kierkegaard [istituzionalismo e storicità-singularità esistenziale] trova soluzione nel fatto che l'uomo non è significato [sottoposto all'esterna istituzione] ma è insieme significato-significante e significante-significato»⁷⁹.

In questi termini, ci si volge nettamente aldilà del precetto marxista volgare, molto osservato però nel dopoguerra, di una coscienziosa attenzione politico-economica collaterale alla letteratura, che l'intellettuale dovrebbe esercitare con l'intervento diretto (e magari frequente, in terra presocialista, e, tanto peggio, silenzioso e invece verniciatore letterario della tragicità della vita, in terra «socialista»). Ora ci pare che il concetto generale

della «semanticità», intima, per così dire, dell'opera⁸⁰, possa dare rilievo massimo – sospesi qui i gravi problemi relativi come anche il nostro eventuale modo di porli – alla funzione libera, mediatamente attiva, e progressista, della letteratura nella società. (O tale concezione risponde a una nostra coscienza divenuta «riformista»? è un interrogativo che pesa su di noi). La problematica della coerenza⁸¹ dovrebbe sostituire: il «considerando del formalismo» e il considerando del contenutismo nelle nostre polemiche; e l'oggettività grezza, provocatoria, che assume magari il tema politico attuale, e che in fondo è neorealistica; e la stessa viva tensione – quella appresa da Lukàcs –, che, per il riguardo ai fatti economico-sociologici e alla loro causalità fondamentale, nobilmente si aggiungeva nell'artista alla «poetica», al singolare ed esistenziale criterio di autenticità... Intanto il neocapitalismo, certo neocapitalismo, operante al più alto grado ideologico e sociologico, si rivela un progresso, avendo assorbito la lezione del marxismo, un progresso qui e ora possibile di democratizzazione in Italia; e la contestazione di esso in termini marxisti, a scoperta tragicamente avvenuta di un'alienazione «socialista» e mentre Kruscev stesso si orienta verso una competizione produttiva, non ci appare più un'alternativa integrale (se non in forme piuttosto sospettabili, tattiche, secondo me); si prospetta una ricongiunzione con gli ideali della borghesia progressista e illuminista nuovamente, nell'ipotesi ottima, o, nell'ipotesi pessima, la prossima fine di quel mondo in cui qualcosa degli ideali ci fu insegnato che si realizza.

Corollario minimo dello scritto: insistendo per una preliminare riduzione del concetto novecentista di poetica sotto il concetto di cultura, dal quale si era diviso per l'indirizzo culturale predominante per più di mezzo secolo (intuizionistico, postromantico), non si vuol certo pregiudicare l'edificazione di una Poetica nel valore classico – aristotelico addirittura nell'estensione dell'avolpiana –, che non si riferisce al processo costitutivo particolare di un'opera in un artista, ma al «posto dell'arte» in una generale concezione antidealistica (antiplatonica addirittura).

Francesco Leonetti

Pier Paolo Pasolini “Marxisants”

Nota e commento al testo a cura di Paolo Desogus

Per i contenuti e per la collocazione all'interno dell'ultimo numero di «Officina», *Marxisants* può essere considerato come uno scritto di frontiera, ovvero come il punto conclusivo del percorso iniziato da Pasolini nel 1955 con i colleghi e compagni della rivista, e allo stesso tempo come il documento che getta le basi della nuova fase critico-letteraria dell'autore. Secondo questa lettura si tratta in altri termini di un testo di snodo, ricco di ricadute poetiche e soprattutto di significative implicazioni con l'attività intellettuale e il marxismo. Non tutto di quanto introdotto in queste pagine sarà poi ripreso negli scritti successivi. Alcune considerazioni troveranno sviluppo e persino esiti sorprendenti, come lo sbocco metodologico verso la semiotica. Altre, come il ricorso a Lukács, saranno invece abbandonate. In ogni caso, il loro rilievo resta di primaria importanza perché getta luce su questa fase di passaggio, e soprattutto perché proprio dalle contraddizioni e dai cortocircuiti che emergono attraverso il confronto tra il prima e il dopo, ovvero tra la fase officinesca e quella successiva alla chiusura rivista, è possibile trarre elementi utili sul percorso letterario dell'autore e sul dialogo intellettuale intrattenuto con i propri sodali della redazione, tra cui Roversi e Scalia, citati in apertura dell'articolo, e Fortini.

È utile a questo proposito segnalare altri due elementi che fanno di questo articolo un testo di frontiera. Va anzitutto osservato che *Marxisants* è l'unico scritto di «Officina», insieme a *La posizione*, a non essere incluso in *Passione e ideologia*: molte delle sue argomentazioni sono legate al sistema di opposizioni implicato da quella raccolta, in stretto dialogo con i versi delle *Ceneri di Gramsci* (“con te e contro te”) e con i contrasti sorti tra l'adesione al marxismo e le preoccupazioni esistenzialiste degli anni giovanili; allo stesso tempo ne rappresentano anche un'evoluzione che si distacca dall'impostazione precedente e che abbozza un primo tentativo di

rinnovamento dell'attività critica verso quella "nuova metodologia" che in *Passione e ideologia* non ha trovato sviluppo, ma che sarà invece oggetto di un più compiuto approfondimento nei testi poi raccolti in *Empirismo eretico*. In secondo luogo, *Marxisants* segna il ritorno di Pasolini a una scrittura esplicitamente politica: si tratta del primo intervento di questo tipo dai tempi della militanza comunista in Friuli. È cioè il primo scritto in prosa, dopo un intero decennio, in cui il rapporto con la società e i soggetti politici non è più subordinato interamente alla meditazione letteraria. Permangono certo elementi riconducibili al momento poetico pasoliniano; inoltre i riferimenti alla metodologia riflettono la persistente problematizzazione del nesso tra lingua e stile, su cui l'autore aveva più volte insistito soprattutto negli anni di «Officina»⁸². Tuttavia, in *Marxisants* le implicazioni politiche sono ora riarticolate in forme e modalità che chiariscono il punto di vista politico di Pasolini, senza che esso si confonda più – come molti critici del resto avevano fatto – con un momento del suo procedimento estetico⁸³. La stessa adesione al marxismo, seppure non siano del tutto scomparsi gli elementi di contrasto espressi nelle *Ceneri*, assume ora una forma definita o comunque meno tormentata rispetto a quanto appare dagli scritti e dalle dichiarazioni degli anni successivi al 1949, cioè dallo scandalo di Ramuscello e dall'espulsione dal Pci⁸⁴.

Il termine da cui è ricavato il titolo, "marxisants", è ripreso da due scritti, rispettivamente di Scalia e Roversi, che, seppure in modo diverso, se ne erano serviti nel numero precedente per indicare la figura non dogmatica di colui che aderisce a Marx con l'intento di rimetterne in moto il pensiero in contrasto con le rigidità ideologiche di partito, da cui i redattori di «Officina» avevano mantenuto una prudente ma non ostile distanza. Pasolini riconosce a entrambi di non farne un uso ingenuo. Al tono velatamente ironico di Roversi e a quello invece più problematico di Scalia aggiunge però una nota di scetticismo con lo scopo di trarre dalla riflessione sui "marxisants" alcune considerazioni sul nuovo contesto sociale. Pasolini mostra in particolare come alla fase storico-politica segnata dal miracolo

economico corrisponda l'emersione di una nuova borghesia, portatrice di aspirazioni egemoniche nuove, che a loro volta richiedono il ripensamento delle categorie critico-letterarie per interpretare e agire sulla realtà. La parola "marxisant", derivante dal verbo francese "marxiser", in questo senso rimanda non tanto o comunque non solo alla necessità di appropriarsi attivamente di Marx lasciando indietro le attitudini dogmatiche. Nella riformulazione pasoliniana il termine è piuttosto riferito alle condizioni di possibilità della sua attualizzazione in un senso che rifiuta il "qualunquismo", termine che nel lessico pasoliniano corrisponde all'opposizione verso l'antipartitismo e il velleitarismo politico.

Rispetto ai suoi due interlocutori Pasolini non sembra in effetti tanto preoccupato dalla necessità di smarcarsi dalle ingerenze politiche. Vi è da parte sua il rifiuto delle posizioni fideistiche e predeterminate, incapaci di riconoscere nel proprio referente sociale le risorse per il rinnovamento dell'azione politica, ma non esprime alcuna richiesta di autonomia, alla quale del resto non crede⁸⁵. A partire da quest'ottica, la "rigenerazione del marxismo" passa, secondo Pasolini, dal riposizionamento del Pci verso le classi sottoproletarie e più umili, cioè quelle che più subiscono senza mediazioni la violenza delle classi dominanti. Nella sua ottica sarebbero loro il soggetto della contraddizione capitalistica rispetto anche alla classe operaia organizzata, maggiormente integrata nel nuovo sistema egemonico emerso con il miracolo economico e generato dalla nuova borghesia del nord, ora più illuminata, più tollerante e, nelle intenzioni, più progressiva, capace dunque di entrare in dialogo con le organizzazioni della classe operaia, ma proprio per questo complice di una sottile opera di integrazione e normalizzazione del loro portato antagonistico.

È in questo passaggio che si intravede il cortocircuito tra la posizione officinesca del passato e quella nuova che si farà strada negli anni seguenti. Il Pci, al quale Pasolini si rivolge esplicitamente, dovrebbe diventare il "partito dei poveri" e dei "sottoproletari", il partito cioè di quella classe sociale a cui evidentemente ancora attribuisce un'estraneità alla storia dei dominanti come fino a quel momento aveva mostrato nei romanzi romani e

più tardi in *Accattone* e parzialmente in *Mamma Roma*. All'altezza del 1959 Pasolini è in effetti ancora convinto di poter ricavare dalle classi sottoproletarie quelle risorse linguistiche e sociali che avevano nutrito la scrittura letteraria di quegli anni⁸⁶.

L'idea di poter proseguire con la poetica degli anni precedenti è presente persino nella quarta di copertina di *Una vita violenta* (anch'esso del 1959), dove Pasolini dichiara di essere al lavoro di un terzo romanzo, di cui ha già il titolo, *Il rio della grana*, con il quale intende chiudere la trilogia iniziata nel 1955 con *Ragazzi di vita*. Il progetto non verrà realizzato e sarà seguito da altri tentativi simili, anch'essi abbandonati, come ad esempio la pubblicazione di un racconto lungo, ricavato da una sceneggiatura intitolata *Puzza di funerale*. Almeno sino al 1962, anno di realizzazione di *Mamma Roma*, resta nondimeno evidente l'idea che nel sottoproletariato siano presenti le risorse su cui, sia il Pci che i letterati, devono concentrare la loro attenzione per potersi rinnovare.

È opportuno a questo proposito soffermarsi su un caso ancora più significativo, ovvero il fallimento di un terzo progetto, quello de *La mortaccia*, con il quale Pasolini si ripropone di riscrivere l'*Inferno* di Dante nell'ambiente romano, affidando a un suo personaggio originario, una giovane prostituta madre dei suoi borgatari, il compito di attraversare gli inferi dell'Italia del miracolo economico iniziando il proprio cammino dalla borgata del Mandrione. *La mortaccia* è forse il testo letterario maggiormente in dialogo con *Marxisants* e soprattutto con lo studio della mutazione della società italiana che, secondo Pasolini, si manifesterebbe al letterato attraverso una ricchezza stratificata e contraddittoria di figure: “in questo mondo complesso e antitetico”, scrive nell'articolo officinesco, “la scala fenomenologica è vastissima”. Proprio per questo, come si legge nelle note su *La mortaccia*, il viaggio negli inferi dell'Italia contemporanea avrebbe dovuto svolgersi attraverso una varietà contraddittoria di personaggi: “dai ministri democristiani a Stalin, dai ladri e dai magnaccia a Moravia, dai napoletani ai milanesi”⁸⁷.

Nel corso degli anni, i ripetuti tentativi di stesura e l'impossibilità di mantenere sul piano linguistico ed espressivo l'antico stile dei romanzi romani, nonostante gli sforzi di approfondirlo e di riconsacrarlo con il ritorno a Dante, hanno mostrato a Pasolini un tipo di mutazione ancora più significativa di quella intravista in *Marxisants*. Tra il 1959 e il 1963, cioè tra l'inizio e l'abbandono del progetto de *La mortaccia*, lo scrittore matura una più completa consapevolezza della capacità del neocapitalismo di assorbimento degli antagonismi. Il suo potere egemonico sarebbe infatti capace di integrare non solo le classi operaie più avanzate, ma anche le masse sottoproletarie che, come già anticipato, in *Marxisants* apparivano ancora come portatrici di un'alterità che Pasolini, a partire da questi anni, cercherà altrove, ovvero nel sacro e nell'eros, così come in quella "grazia" custodita dai sottoproletari delle realtà del terzo mondo ai margini della storia.

È possibile che già nel 1960 Pasolini avesse intuito i limiti di *Marxisant*, arrivando dunque alla decisione di non includerlo in *Passione e ideologia*. È pur vero che l'esordio nel 1961 con *Accattone* mostri come l'attenzione verso il sottoproletario italiano non si fosse affatto esaurita. Tuttavia i diversi fallimenti sono la traccia di un mutamento che ha rimesso in discussione l'analisi politica del 1959.

Seguendo il filo della ricerca intellettuale di Pasolini, appaiono valide e in stretta continuità con il lavoro successivo numerose altre considerazioni, come ad esempio le osservazioni sulla "forma nuova di capitalismo" che si delinea alla fine del decennio e che impone il proprio dominio "con le sue nuove, illuministiche e spietate alienazioni". Anche gli appunti sulla realtà complessa e stratificata del nuovo contesto, così come la necessità di "una riassunzione del sottoproletariato come oggetto di letteratura" non mancano di avere una loro significativa rilevanza nella produzione degli anni seguenti, secondo modi e forme che avrebbe messo a fuoco negli anni seguenti. Si pensi ad esempio all'attenzione riposta verso il terzo mondo che proprio dai primi anni Sessanta inizia ad occupare una posizione decisiva nel suo lavoro e soprattutto nel suo cinema.

Niente affatto secondario, soprattutto per i riflessi che ha avuto anche nel decennio successivo, ovvero nelle meditazioni corsare e luterane dell'ultima parte, è il giudizio sulla nuova borghesia, da Pasolini indagata in stretta relazione al “nuovo tipo di alienazione che incombe sull'intellettuale” e che si afferma contestualmente al miracolo economico. Si tratta di un tema che già all'epoca aveva trovato numerosi interpreti in Italia, non solo in ambito letterario, con il significativo contributo di Fortini, ma persino nel cinema. Si pensi ad esempio ai film di Antonioni e per molti versi anche di Fellini.

È però interessante come Pasolini concentri l'attenzione sullo scarto col passato, in un senso che sembra già prefigurare il nesso gramsciano di “rivoluzione-restaurazione” poi esplicitamente ripreso negli *Scritti corsari*. In *Marxisants* si sofferma in particolare sul consolidamento dell'industria culturale, ora espressione di un ceto sociale capace di esprimere una prospettiva politica apparentemente progressiva: “non si tratta più di una borghesia reazionaria o cattolica: ma di una borghesia *americanisante*”. Seppure non citato, ma chiaramente ben presente nelle discussioni della rivista e nelle sue letture, il riferimento a cui allude Pasolini è quello del Gramsci del *Quaderno 22* intitolato *Americanismo e fordismo*. Si ha conferma di questo rapporto intertestuale nel passo appena successivo, dove aggiunge che questa nuova borghesia non si limita più a esprimere il proprio dominio con la forza: essa “si è rimpadronita del reale” ed è riuscita in tale intento “facendone un'entità assoluta, non minacciata da contraddizione”. Il miracolo economico ha infatti dato vita a un sistema economico-produttivo che, attraverso l'organizzazione scientifica del lavoro e il consumo di massa, si propone di modellare la società secondo principi di razionalizzazione e disciplinamento compatibili con un nuovo tipo di egemonia (direttamente connessa a un “nuovo tipo di uomo”⁸⁸) rispetto alla quale le istanze dei *marxisants* rischiano di essere non meno insufficienti delle posizioni più dogmatiche e fideistiche.

Al lettore più attento di *Marxisants* non deve a questo punto sfuggire una sottile quanto problematica autocritica dell'autore. Come si legge in

uno dei passi più importanti, secondo Pasolini, occorre “da parte del letterato all’opposizione, una più forte, chiara e rigorosa consistenza ideologica”. Con queste parole non intende affatto, come talora è stato detto⁸⁹, tornare sui suoi passi e fare proprio il modello dell’intellettuale-scrittore proposto da Salinari, contestato in precedenza, nei mesi della polemica su *Ragazzi di vita* e sul *Canzoniere*⁹⁰. Né però, come già osservato, desidera accontentarsi dell’autonomia ingenuamente “marxisant” in regola con le consuete pose dell’intellettuale *engagé*. Pasolini è anzi preoccupato che l’attività critica resti prigioniera delle nuove forze egemoniche, espressione di un contenutismo smorto e inefficace, che riduce il potenziale oppositivo della letteratura a una semplice funzione morale, testimoniale e dunque volontaristica. Se infatti da un lato riconosce la necessità di prendere le distanze dalle rigidità della critica di partito, come richiesto da Scalia e Roversi, dall’altro Pasolini ribadisce la necessità di un più stretto coinvolgimento ideologico e appunto *di parte*, senza che però questo comporti la rinuncia alla ricerca stilistica e alla valorizzazione del dato estetico. Tale procedimento chiama in causa il suo passato casarsese, implica cioè il recupero della “’squisitezza’: che tuttavia non sarà più la ’squisitezza’ di venti anni fa, evasiva verso l’interno, difficile, irrazionale o follemente raziocinante, ma una ’squisitezza (per così dire) di relazione’, sociologica, aggiornata”: non dunque l’autonomia dell’estetico di *Poesie a Casarsa*, ma l’allargamento della soggettività dello scrittore alla soggettività altrui, ovvero a quei gruppi sociali titolari di una posizione storico-politica che anche la letteratura deve saper riconoscere.

Si direbbe un modo per ribadire quanto già compariva in *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, dove con il discorso indiretto libero Pasolini aveva fino a quel momento dato forma proprio a questo principio *squisito di relazione* mediante il riconoscimento nel borgatario della sua identità politica. *La mortaccia*, di cui butta giù le prime pagine parallelamente alla stesura di *Marxisants*, costituisce in effetti il tentativo (poi abortito) di questo recupero. Tuttavia l’appunto al dato “sociologico” e “aggiornato” rinvia anche a qualcos’altro, a qualcosa di inedito non ancora evidente. Non

rimanda soltanto al recupero della poetica dei romanzi romani, che proprio il fallimento della *Mortaccia* avrebbe mostrato impossibile, e nemmeno al diretto rinnovamento dei dispositivi di “relazione”, come appunto l’indiretto libero. Come sarà più chiaro nel corso degli anni quel riferimento chiama in causa le premesse del loro impiego e dunque la meditazione teorica che presiede all’atto di scrittura.

È sulla scia di questa traiettoria che, in *Marxisants*, prende forma l’indagine teorica sulla “nuova metodologia”, da Pasolini elaborata nel dialogo con Scalia e, polemicamente, con Fortini. Tutta l’esperienza di «Officina» può essere considerata come il tentativo, più o meno riuscito, di approntare quell’innovazione metodologica capace di coniugare stilistica e dato politico, Contini e Gramsci, così come Spitzer e Lukács. Nell’ultimo numero della rivista Pasolini sente però la necessità di uno scarto in direzione di quell’ “ontologia stilistica” che Scalia aveva menzionato proprio in relazione ai limiti dello spirito “marxisant” con un intento che ora si spinge molto al di là. In una certa misura Pasolini pare approssimarsi a Fortini, che proprio nell’ultimo numero officinesco pubblica quello che è probabilmente il suo più importante contributo alla rivista, *Lukács in Italia*. Pasolini tuttavia non riesce a nascondere le proprie incertezze, che affiorano persino nell’ambiguità sintattica del suo ragionamento più denso e problematico all’interno dell’articolo. Qui Pasolini riconosce la necessità di lasciarsi alle spalle gli anni Cinquanta proponendo di “sostituire l’attuale eclettismo [...] che fonde la storicizzazione crociana con l’interpretazione marxista, la riesumazione spitzeriana di un’epoca attraverso uno stilema, con la ricerca lukacsiana della società attraverso una particolare espressione artistica, ecc.” (*corsivo mio*).

Non è affatto peregrino chiedersi come mai Pasolini non abbia menzionato Gramsci, che del resto era stato il suo nume tutelare marxista negli anni Cinquanta. In questo articolo il rapporto con il marxismo va tuttavia letto all’interno di un complesso dialogo che l’autore sostiene con i suoi interlocutori mediante un gioco di rifrazioni e contrasti non sempre decifrabili. La menzione dell’eclettismo, ad esempio, sembrerebbe una

risposta positiva alle critiche di Fortini contenute nel suo *Lukács in Italia* e presenti nelle discussioni interne alla rivista, in cui in più circostanze l'autore aveva riaffermato l'esigenza di rigore e di un'adesione al marxismo più chiara di quanto era stato fino a quel momento⁹¹. Come però si legge in uno dei passi culminanti del saggio, l'inclusione – seppure offuscata dalla formulazione sintattica – di Lukács nel secondo dei poli oppositivi rispetto a Spitzer lascia intendere che lo stesso contributo del grande pensatore ungherese debba essere superato. Anche Lukács, in altre parole, è stato interpretato nell'ottica dell'eclettismo della rivista e dello stesso Pasolini.

Avvicinando la lente nei nodi che compongono il dialogo sotterraneo con lo scritto fortiniano si può allora individuare un ulteriore elemento di conflitto, strettamente connesso all'interessamento verso Adorno e in particolare verso il testo pubblicato in Italia nel 1959 proprio in polemica con Lukács, *La conciliazione sforzata*, da Pasolini più volte ripreso⁹². La familiarità con i temi del grande pensatore francofortese non è sempre di facile decifrazione. In larga parte riposa non negli espliciti richiami ma nella fitta rete di rimandi, i quali testimoniano l'esigenza di salvaguardare e rinnovare oltre il vecchio eclettismo l'antica contraddizione tra passione e ideologia in direzione di una più matura coscienza dei fenomeni estetici e attraverso una chiave che predilige la dialettica aperta, la contraddizione capace di rivelare nell'atto espressivo le lacerazioni del moderno in contrasto con le aspirazioni di una totalità ricomposta e conciliata come in Lukács⁹³. *Marxisants*, dunque da un lato, si appropria delle critiche formulate da Fortini, accetta il loro contenuto in direzione di una maturazione teorica, ma dall'altro reindirizza il lavoro intellettuale in una traiettoria a lui distante, cioè non verso Lukács ma verso Adorno, dunque verso la disarmonia e la frammentazione del moderno⁹⁴.

Dagli scambi epistolari si evince anche un altro elemento teorico, relativo all'avanzamento metodologico che Pasolini, come sarà più chiaro negli anni seguenti, porterà avanti attraverso la semiologia in una direzione tortuosa, non priva di cadute ma in ogni caso distante dagli sviluppi che la disciplina avrebbe poi preso in Italia con Eco e Segre. Seppure allo stato

germinale, il richiamo alla teoria del segno fa capolino proprio nell'ultimo numero di «Officina» e in particolare nell'articolo di Scalia, intitolato *Letteratura di partito*, che Pasolini in una missiva del 1959 giudica “splendido: la cosa migliore che Scalia abbia scritto per Officina”. Di questo testo il passaggio che attira maggiormente l'attenzione è quello a Roland Barthes, all'epoca ancora legato al marxismo, in ispecie di Brecht, ma certamente prossimo alle riflessioni che poco più tardi compariranno negli *Elementi di semiologia*. Non deve per questo stupire se nella stessa lettera Pasolini chieda a Scalia “se saprà illustrarci meglio o coinformarci sulla critica semiologica, fondamentale per tutto il nostro futuro sviluppo”⁹⁵.

Nonostante le buone premesse, tuttavia, non ci sarà per «Officina» alcuno sviluppo⁹⁶. Con il secondo numero della nuova serie si chiude una fra le esperienze letterarie e critico-letterarie più importanti degli anni Cinquanta. Ciò nonostante, la fase seguente sarà per Pasolini segnata esattamente dalla ricerca di un maggiore approfondimento della teoria del segno, in parte attraverso il confronto con Barthes⁹⁷, ma soprattutto attraverso la continuazione, rinnovata sul piano ideologico e teorico oltre il vecchio eclettismo, dell'esperienza precedente. Resta infatti forte e irriducibile il principio della contraddizione, tra passione e ideologia, tra Contini e Gramsci, ora ripreso dai nuovi innesti adorniani e soprattutto da una coscienza della crisi del moderno del tutto nuova, che sollecita la costante interrogazione delle condizioni di possibilità linguistiche e semiotiche di ogni atto di scrittura, verbale e visiva, e che indica la direzione di lavoro tra ricerca poetica, impegno e critica del proprio tempo lungo quell'itinerario che ha poi portato agli esiti più avanzati della *Divina Mimesis* e *Petrolio*.

Tra le tappe intermedie di questo percorso avviato da *Marxisants* va segnalato il saggio del 1964, *Le nuove questioni linguistiche*, in cui ricompare con gran forza la necessità della messa a punto metodologica nell'ottica gramsciana di appropriazione e integrazione degli strumenti di analisi estranei al perimetro marxista attraverso la messa in questione delle loro premesse ideologiche⁹⁸. Anche lo strutturalismo, nonostante la sua

connessione con il neocapitalismo, va dunque studiato e piegato alla ragione critica marxista⁹⁹. In entrambi i saggi Pasolini ribadisce che non si tratta, come proposto dagli esponenti della neoavanguardia, di trasformare lo scrittore in uno scienziato delle forme linguistiche: “lo scrittore” si legge nell’ultima parte di *Marxisants* con parole che sarebbero state riprese negli anni seguenti “non è uno specialista, un tecnico di stile”. Mai come in questa nuova fase di avanzamento del neocapitalismo egli deve nondimeno dotarsi della “ragione storicizzante”, ovvero di “un pieno e forte razionalismo” che dia coscienza e allo stesso tempo concretezza all’atto di scrittura.

Pier Paolo Pasolini **“Marxisants”**

Marxisants? Il francese e il genere di suffisso applicato alla grande radicale, mi lasciano dubitante davanti a questa definizione, usata sia da Roversi (con perplessità) che da Scalia (ironicamente) nel primo numero della nuova «Officina»¹⁰⁰. E io non politico¹⁰¹, e scarso lettore di sociologia, non mi dovrei sentire in grado di correggerla. Ma il «marxisants» dei miei amici mi sollecita, anzitutto quasi un punto focale nuovo sulla situazione delle prospettive in sviluppo, progresso o regresso, dopo il XX Congresso del PCUS: prospettive non solo politiche, ma ideologiche, letterarie e metodologiche, sotto il segno di una rinnovazione comunista rientrata, e sotto i segni minori dei vari moti innovativi interni o esterni: di dissidenti, di *marxisants* o meglio neomarxisti, [vedi «Passato e Presente»], di ex-comunisti, e anche di lealisti, rimasti nel partito di Togliatti [vedi, passim, in certe superfici interne, il nuovo «Contemporaneo»].

Tuttavia una ricostituzione rigeneratrice e semplificatrice del comunismo, a me, osservatore di passaggio e incompetente, non pare preannunciarsi all’orizzonte ideologico: è possibile, dunque, per uno scrittore, ipotizzare, come dato, un neo-comunismo ancora nella piena

tenebra del farsi, e, di conseguenza, prospettarsi un proprio comportamento e una propria figura nuovi, o comunque le ripercussioni etiche e estetiche nelle sovrastrutture in cui egli opera?

No, no certamente. Però qualche soluzione, qualche caso, può essere previsto, supposto, prefigurato: l'opposizione marxista deve ora lottare contro una forma nuova di capitalismo, un capitalismo sotto certi aspetti illuminato, e quindi più duro: dunque le norme e le istituzioni che presiedono alla sua lotta, dovranno pure richiedere qualche innovazione¹⁰².

Non entro nel merito, non ho strumenti per farlo: resta però il fatto, elementare, che il neo-capitalismo¹⁰³ va assorbendo degli strati di proletari progrediti e riconquistando degli strati di borghesia progressista¹⁰⁴: questo coincidendo con la fenomenologia, ormai individuata, di quell'aumento dei dislivelli, che, del neo-capitalismo, pare essere la caratteristica più cospicua: maggiore ricchezza là dove c'è ricchezza, maggiore miseria là dove c'è miseria.

Le aree depresse italiane, che si spingono fin nel cuore della nazione, con le borgate della periferia della capitale, per esempio, sono già fenomeni in vitro, da laboratorio. Non ho mai visto tanta miseria come recentemente a Napoli, o, come ogni giorno, a Pietralata o a Primavalle, a due passi da San Pietro o dal Parlamento.

A me parrebbe, fruendo della spregiata intuizione, ché dati non ne possiedo, che la situazione sia molto peggiore di quanto si immagini o si ammetta: la nazione è vicina a quel baratro in cui le sue zone depresse sono in parte riaffondate. La conseguenza che con semplicità e, certo, con ingenuità ne traggo, è che sempre più il partito comunista dovrà diventare il «partito dei poveri»: il partito, diciamolo pure, dei sottoproletari.

Questo implica una fondamentale innovazione nel suo organismo: si tratterebbe addirittura di una intera rigenerazione del marxismo, forse, assolutamente inaspettata: «tilt» improvviso d'una macchina che pareva funzionare così bene: ordine dentro l'ordine nemico.

Il fatto che il comunismo, condotto a questo da una necessità storica in parte imprevedibile e imprevista, debba modificarsi a diventare *tout court*

«il partito dei poveri» non significa che, nella sede ideologico-letteraria, si debba prevedere una specie di nuovo populismo, di nuova maniera umanitaria. Anzi: questo momento di depressione del comunismo, in quanto necessaria e parziale rinuncia a imperniare la propria azione sulla «aristocrazia» operaia e su una tradizione di intelligenza ideologica e filosofica, coincide con la riscoperta – cosciente e elaborata – da parte dello scrittore, di una sua condizione «eletta», di una sua sostanziale «aristocraticità».

Con implicati i precedenti non rigidamente e ortodossamente marxisti: gli elementi del classicismo e dell'intellettualismo, raziocinante, se non razionale, come momento assoluto della storia di una grande borghesia liberale.

E qui pregherei i tonti, e i tonti finti, di volermi capire: non intendo parlare di nessun ritorno: ma della restituzione a ragione storicizzante di alcuni dati di fatto che è inutile negare, tacere, o, ormai, drammatizzare¹⁰⁵. Sul superamento di questi dati in una nuova interezza, superaddita, fideisticamente marxista, salubre, filopopolare, lealista rispetto i canoni comunisti, si è esercitato in questi dodici tredici anni l'impegno degli imbecilli¹⁰⁶. Compagni di strada di un partito che si fondava su presupposti stalinisti, su una involuzione: e, per definizione, più immobili dei comunisti conformisti stessi.

Quegli elementi, storicamente appartenenti a una cultura antecedente, decadente, e, nella provincia italiana, ermetica, sono rintracciabili a ogni passo, a ogni stilema di questi letterati e marxisti dilettanti. I critici dell'altro versante, così, hanno avuto buon giuoco a confondere le acque prendendo per buone e indicative simili ridicole inserzioni.

Ora i problemi, il tipo di rinuncia mistica, autolesionista, la fenomenologia stilistica, l'ipocrisia sia pure moralmente giustificata, che l'adesione al comunismo come partito del popolo richiedeva fino alla presente maturazione storica, non possono che, e necessariamente, mutare.

Niente rinuncia, niente misticismo, niente ipocrisia: ciò che è va accettato, storicizzato, e quindi modificato attraverso le vie di un pieno e

forte razionalismo. Si configura così un interregno, una fase di assestamento della società neo-capitalistica da una parte – con le sue nuove, illuministiche e spietate alienazioni – e del marxismo dall'altra, nell'atto di impadronirsi di un nuovo tipo di «dominato», in una specie di tuffo alle origini.

Al letterato in questo periodo transitorio, si presenta, in concreto, cioè nell'atto della sua operazione prima, – quella di inventare, di fare – una immensa quantità di materiale: la scala fenomenologica è vastissima, in questo mondo complesso e antitetico, pieno di casi estremamente particolari e estremamente tipici: distribuiti in una società che, in un momento di particolare calma, efficienza e quasi ottimismo, è, al contrario, alle soglie della sua più grande crisi. Tipi di accettazione di tale società come assoluta assimilazione al essa, tale da escludere, sia pure a vari livelli sociali e culturali, ogni critica, ogni oggettivazione, ogni storicizzazione, con uno sviluppo della personalità a contraddizioni esistenziali (vitalismo nelle classi basse, conformismo in quelle borghesi). E insieme, tipi di non accettazione di tale società, con uno sviluppo della personalità (diciamo del personaggio) secondo un processo storico, a contraddizioni dialettiche... E ancora tipi in cui il progresso interiore di individui storici, pur restando esistenziale, caotico, involutivo, è tuttavia corretto dall'oggettivo esistere di un progresso dialettico, evolutivo, assorbito, anche se schematicamente, dalle ideologie operanti... Credo che mai un mondo così complesso e ricco si sia presentato davanti all'attenzione di uno scrittore in quanto scrittore¹⁰⁷.

In campo ideologico: è chiaro che non si può sfuggire a delle prefigurazioni, a dei precorrimenti del pensiero che sta maturando lentamente dalle cose, dalle necessità, dalla prassi. Sul piano più alto urge (e questa è la necessità più fortemente sentita da tutti coloro che redigono questa rivista, anzi, la ragione per cui questa rivista è nata) gettare i fondamenti di una nuova metodologia critica: a sostituire l'attuale eclettismo sia pure niente affatto qualunquistico, che fonde la storicizzazione crociana con l'interpretazione marxista, la riesumazione

spitzeriana di un'epoca attraverso uno stilema, con la ricerca lukasciana della società attraverso una particolare espressione artistica, ecc¹⁰⁸.

Può darsi non si arrivi ad altro che a una definizione piena e cosciente di tale eclettismo naturale, fino a farne un mezzo conoscitivo di una realtà a sua volta complessa e stratificata: strumento di transizione per un periodo storico di transizione.

Ma restano, sempre in campo di riflessione ideologica, delle operazioni secondarie, che andranno bene compiute: in primo luogo, direi, il ripensamento dei modi di una riassunzione del sottoproletariato come oggetto di letteratura per strade diverse che non siano il vecchio populismo e il documentarismo, comunque populistico; dell'ultimo dopoguerra. In secondo luogo la definizione dei termini di una lotta, anche pratica, contro il nuovo tipo di alienazione che incombe sull'intellettuale (cfr. le citate pagine di Roversi nel primo numero)¹⁰⁹. È un dato di fatto: noi scriviamo per la borghesia; il colloquio avviene con essa: colloquio angoscioso perché essa non risponde: agisce, rifiuta, impone. E, nel caso che importa, non si tratta più di una borghesia reazionaria o cattolica: ma di una borghesia *americanisante* – qui sì il suffisso funziona –: spietata nel giudizio, quasi protestante o puritana, padrona, severa, confortata nel suo conformismo dall'efficienza del suo lavoro e della sua produzione, del mondo che si sta creando intorno.

A una simile borghesia, è chiaro, il marxismo dà ormai più noia che ansia. Mentre il marxismo si rigenera – e auguriamoci che questo avvenga, dall'interno, ad opera di un forte, libero spirito... *marxisant* – essa si è rimpadronita del reale: facendone un'entità assoluta, non minacciata da contraddizione (che non sia un male manicheo, un nulla esistenziale, per il momento scongiurato), e quindi metastorica.

È naturale che essa richieda al letterato una forma di «squisitezza»: che tuttavia non sarà più la «squisitezza» di venti anni fa, evasiva verso l'interno, difficile, irrazionale o follemente raziocinante¹¹⁰, ma una «squisitezza (per così dire) di relazione», sociologica, aggiornata (si veda, esempio tipico, il successo dell'astrattismo); e d'altra parte, insieme a tale

funzione «artistica», da proteggere, da incoraggiare, questa borghesia neo-capitalistica, richiederà con sempre maggiore insistenza al letterato con funzione sacerdotale, a concrezione della metastoricità del reale, una figura di guida «spirituale»: che non sarà più quella, magari, di un cattolico estetizzante, ma, mettiamo, quella di un intelligente, spregiudicato e durissimo puritano.

Questa sprovincializzazione, che a me sembra di vedere in atto, certo, specie nelle zone industriali del Nord (mentre, appunto, in quelle depresse, nel Sud, tutto par riaffondare nella più triste, sporca e brulicante cattolica provincia italiana), richiede, da parte del letterato all'opposizione, una più forte, chiara e rigorosa consistenza ideologica: fede, populismo, impegno sono dati superati¹¹¹. Ci sono nella condotta morale e mentale, oltre, naturalmente che nell'opera quotidiana creativa, degli obiettivi immediati più difficili: implicanti un maggiore rispetto per l'avversario, per la sua tradizione così violentemente e in fondo coraggiosamente innovata. Bisognerà convincerlo che lo scrittore non è uno specialista, un tecnico di stile, non è un deputato al sacerdozio, una guida di comportamento etico come concrezione storica del flusso vitale a un modulo: ma che è qualcosa che è in lui stesso, nell'uomo pratico e produttore, il meglio di lui, e quindi, in definitiva, lui, nell'atto di pensare, lui, uomo: ivi compreso il più povero della terra più povera, sul punto di essere eliminato, da lui, dal mondo, di non esistere più.

Pier Paolo Pasolini

Alberto Moravia

Aforismi linguistici

Nota e commento al testo a cura di Michela Rossi Sebastiano

Negli *Aforismi linguistici* Moravia imposta un discorso unitario e coerente, teso a isolare i significati storici, culturali e sociali connessi all'impiego del dialetto in ambito letterario, con riferimento specifico alle tendenze espressive della fine degli anni Cinquanta. Nel primo aforisma emerge l'orizzonte di aspettative linguistiche che l'autore proietta sulla letteratura italiana contemporanea, fondato sull'esistenza di "una lingua letteraria semplice, chiara, diretta, espressiva e moderna". Secondo Moravia il fatto che l'Italia non abbia vissuto esperienze culturalmente pregnanti quali l'illuminismo e la rivoluzione, e sia anzi passata attraverso il fascismo e l'involuzione reazionaria e dittatoriale del regime, ha bloccato l'evoluzione sociale e l'accesso alle coordinate della modernità. All'interno del quadro tracciato da Moravia la letteratura ("la moda odierna dei dialetti") è coinvolta nell'involuzione sociale; per questa ragione l'impiego del dialetto risponde a un'operazione interamente estetizzante, anti-comunicativa e anti-realista.

Secondo Moravia, inoltre, lo stato di "esaurimento" e "impotenza" che affligge la società italiana non può essere risolto dai soli scrittori, "per quanto geniali". Il superamento può avvenire unicamente attraverso un processo di trasformazione integrale (serve cioè che l'Italia si impegni a "risolvere per conto suo i massimi problemi dell'umanità"). A ben vedere, però, un progetto di tali dimensioni è impraticabile in un contesto sociale caratterizzato da rigidità culturali radicate e insuperabili. Nel repertorio linguistico italiano descritto da Moravia convivono infatti tre lingue, corrispondenti a tre classi sociali e morali isolate nei propri limiti e difetti: "il popolo parla in dialetto secondo la morale naturale; la classe dirigente, in gergo di classe secondo i suoi interessi; gli intellettuali, in italiano neutro

secondo la cultura”. Morale naturale, interessi e cultura costituiscono perciò gli assi diastratici della differenziazione linguistica italiana, indipendenti tra loro poiché incarnati da compartimenti sociali stagni. Se un intellettuale sceglie di usare il dialetto, anche il dialetto del proprio luogo d’origine, ottiene una lingua che è “riflesso estetizzante, intellettuale e sperimentale”, sul modello di Manzoni, allontanandosi dall’impiego serio, diretto e ingenuo, privo di “diaframmi ironici o intellettualistici” esemplificato da autori quali Goldoni, Porta e Belli (che a detta di Moravia non rientrano nella tradizione cui attinge il campo letterario della fine degli anni Cinquanta). Complessivamente, quindi, lo sguardo sul presente è pessimista: Moravia sostiene che “continuando l’involuzione della società italiana, i dialetti moriranno ammazzati dalla radio, dal cinema, dalla televisione e dai fumetti”, e su quest’onda omologante e massificante nascerà un italiano che “avrà la funzione dei dialetti cioè di esprimere soltanto i fatti bruti della vita, senza però l’autenticità e schiettezza dei dialetti”.

Il giudizio sulla produzione letteraria degli anni Cinquanta, espresso con il tono caustico ed epigrammatico degli aforismi, è sostanzialmente negativo. L’*impasse* più significativa risiede per Moravia nel processo di massificazione cui è sottoposta la società e, insieme, sul classismo che sopravvive ai processi omologanti e reificanti perpetrati dal neocapitalismo. Ne deriva un sistema linguistico basato sull’incomunicabilità e sul potere – uno degli aforismi recita: “Rapporti tra popolo e classe dirigente. Io ti deruberò, ti ammazzerò in dialetto. Ed io ti farò arrestare, processare e mandare in galera in lingua” – e un campo letterario che subisce l’impoverimento sociale generando forme espressive incapaci di attivare la funzione conoscitiva dell’espressione artistica, ovvero di connettersi in modo diretto e costruttivo con la realtà contemporanea.

Alberto Moravia
Aforismi linguistici

I tre maggiori scrittori italiani in dialetto, Goldoni, Porta e Belli fanno la loro apparizione, in maniera significativa, tra la fine del settecento e il principio dell'ottocento, ossia nel momento in cui l'antica coltura umanistica e classica d'Italia crolla per decrepitezza come l'ançien régime, lasciando in mano agli scrittori italiani uno strumento espressivo inservibile. Quanto dire che invece di svilupparsi e farsi più accessibile e universale, come la lingua letteraria francese e quella inglese, sotto la spinta dell'illuminismo rivoluzionario, la lingua letteraria italiana si rivela del tutto insufficiente e inadatta ad esprimere la nuova realtà del secolo. Ossia la società italiana che quella lingua aveva parlato e scritto per secoli, si dimostra incapace di creare una cultura, un pensiero, una letteratura moderna.

Il dialetto di quei tre grandi scrittori non sta, dunque, a testimoniare una ripresa di vitalità bensì la decadenza della società italiana. Se infatti la società italiana avesse fatto l'esperienza dell'illuminismo e della rivoluzione, il ricorso al dialetto non sarebbe stato necessario e l'Italia avrebbe avuto ciò che ancora oggi, dopo quasi un secolo di vita nazionale unitaria, stenta ad avere: una lingua letteraria semplice, chiara, diretta, espressiva e moderna. Il ricorso al dialetto è, insomma, una prova dell'impotenza e dell'esaurimento della società italiana e della provincializzazione repentina dell'Italia all'indomani della rivoluzione francese. Analogamente: la moda odierna dei dialetti dimostra altrettanta impotenza ed esaurimento nella società italiana dell'ultimo dopoguerra. Cioè gli scrittori ricorrono ai dialetti perché, mi si consenta il bisticcio, la lingua che è sempre cultura non ha dietro di sé abbastanza cultura per essere lingua¹¹².

L'involuzione della società italiana si vede anche nelle soluzioni del Manzoni. Il quale scrive in lingua le parti storiche del suo libro e fa parlare i personaggi in vernacolo fiorentino. Una simile frattura, oggi inconcepibile, fa la spia al carattere individuale, isolato dell'esperimento manzoniano. La società alla quale apparteneva il Manzoni pensava infatti e dunque anche parlava e agiva in dialetto milanese oppure in francese oppure in italiano gergale, di classe; ossia pensava, parlava e agiva fuori e al di sotto di una cultura nazionale. Questo spiega anche perché il Manzoni non abbia creato una tradizione, una scuola, e perché, dopo di lui, la letteratura italiana sia ricaduta nel provincialismo meschino e nella retorica reazionaria. In realtà il solo modo che abbia una lingua di svilupparsi e diventare moderna (tutti i tempi hanno la loro modernità) è di essere adoperata da una società impegnata a risolvere per conto suo i massimi problemi dell'umanità. Mancando questa società, non possono certo bastare gli scrittori da soli, per quanto geniali.

In Italia il popolo parla in dialetto secondo la morale naturale; la classe dirigente, in gergo di classe secondo i suoi interessi; gli intellettuali, in italiano neutro secondo la cultura. Ma la morale naturale del popolo non ha niente a che fare con gli interessi della classe dirigente; e gli interessi della classe dirigente e la morale naturale del popolo non hanno niente a che fare con la cultura degli intellettuali. Ne seguono una morale naturale vegetativa, degli interessi pirateschi e una cultura anemica¹¹³.

Un toscano che scriva in toscano è oggi meno comunicativo e universale di un romano che scriva in romanesco. Questo è colpa dei toscani che non s'interessano che dei loro piccoli affari; ma non è merito dei

romani che si limitano ad essere corrotti. Tuttavia la corruzione è più moderna e universale del «particolare».

Il romanziere si domanda: scriverò in dialetto? scriverò in lingua? Egli sa che il dialetto non gli consentirà di uscire dal senso comune; e che la lingua gli impedirà di avere simpatia per i propri personaggi. Perché il dialetto è il linguaggio dell'indulgenza e del buon senso e la lingua quella della cultura e del giudizio morale. E in Italia col primo si rischia di diventare complici della decadenza nazionale; con la seconda si è costretti al moralismo, alla denuncia, alla caricatura, alla polemica e alla satira, tutte cose poco poetiche. È vero però che i due maggiori romanzieri dell'Italia moderna Verga e Svevo sono riusciti il primo ad innalzare il dialetto fino alla cultura e al giudizio morale e il secondo a creare in lingua dei personaggi simpatici. Ma il dialetto di Verga non è veramente dialetto e la lingua di Svevo non è veramente lingua¹¹⁴.

Indovina a quanto ammonta il mio patrimonio. Dieci miliardi. Bravo, come hai fatto ad indovinarlo? Dalla quantità e dal carattere delle frasi fatte e dei luoghi comuni di cui ti servi per parlare.

Certuni pretendono parlare il linguaggio universale cristiano sul minuscolo piedistallo di un'effettiva realtà culturale ed etica che basterebbe appena ad un gergo furbesco.

La moda odierna dei dialetti nella letteratura italiana fa pensare piuttosto al Manzoni che al Goldoni, al Porta e al Belli.

Questi ultimi scrivevano in dialetto direttamente, seriamente, ingenuamente, senza diaframmi ironici o intellettualistici. Il dialetto in cui scrivevano era quello della loro città d'origine. Ma il Manzoni che era milanese andò a risciacquare i panni in Arno come oggi alcuni nostri scrittori che non sono romani vanno a sporcarli nelle acque limacciose del Tevere. Le ragioni che stanno dietro quest'adozione di dialetti non nativi sono di ordine politico, culturale ed estetico. Cioè così nel Manzoni come negli scrittori moderni il ricorso al dialetto non è un fatto naturale bensì riflesso, estetizzante, intellettuale e sperimentale¹¹⁵.

Di questo passo, continuando l'involuzione della società italiana, i dialetti moriranno ammazzati dalla radio, dal cinema, dalla televisione e dai fumetti. Nel frattempo però la lingua italiana avrà, tra le lingue del mondo, la funzione dei dialetti cioè di esprimere soltanto i fatti bruti della vita, senza però l'autenticità e schiettezza dei dialetti.

Molti scrittori italiani pensano nei dialetti dei loro luoghi, parlano nel gergo di esigue società familiari o professionali e scrivono in lingua secondo i libri che hanno letto. In queste condizioni non è da stupirsi che gran parte della letteratura italiana, dall'Unità in poi, sia reazionaria.

Il piccolo borghese ha paura del popolo e trema di fronte ai potenti. Per questo il linguaggio del piccolo borghese in Italia è intessuto di luoghi

comuni e per giunta detti tra le virgolette di una prudente ironia. Non si sa mai.

La necessità ha scolpito i dialetti del popolo; la paura e l'ignavia hanno reso smozzicata e meccanica la parlata della borghesia; la boria, la noia e l'ignoranza hanno impoverito e ridotto a gergo la lingua dei potenti.

Rapporti tra popolo e classe dirigente. Io ti deruberò, ti ammazzerò in dialetto. Ed io ti farò arrestare, processare e mandare in galera in lingua.

Alberto Moravia

Discorso critico

Franco Fortini Lukács in Italia

Nota e commento al testo a cura di Alessandro Vuozzo

La genesi del saggio di Fortini sulla fortuna di Lukács in Italia va inquadrata nel contesto della pianificazione redazionale per la seconda serie di «Officina» che ebbe luogo tra la fine del 1958 e l'inizio dell'anno successivo. Lettere e relazioni interne di questo periodo documentano la decisione da parte dei sei collaboratori di destinare la nuova sezione centrale della rivista alla discussione e alla verifica dei metodi attuali della critica letteraria, ovvero all'esposizione "non solo informativa ma trattatistica [...] dei presupposti originali e ideologici dei diversi metodi"¹¹⁶. La critica marxista essendo stata affidata a Fortini, in quelle stesse settimane, e comunque non oltre il gennaio 1959, l'autore dovette iniziare a lavorare al proprio contributo lukacsiano, come testimonia la richiesta inoltrata a Cesare Cases di una bibliografia dei più recenti scritti critici apparsi in Italia sul pensatore ungherese¹¹⁷.

Secondo il piano editoriale concordato alla vigilia della pubblicazione della nuova serie, il pezzo di Fortini avrebbe dialogato con analoghi interventi di Romanò e Scalia, dedicati rispettivamente a Spitzer e Auerbach (e con identico titolo redazionale)¹¹⁸, previsti per i numeri successivi, oltre che con quello di Leonetti su *Il metodo del tardo idealismo* – il solo insieme al saggio su Lukács a venire effettivamente stampato sulla rivista (N. s., n. 1, marzo-aprile 1959, pp. 20-29).

La redazione del *Lukács in Italia* si concluse entro il maggio 1959 non senza subire i contraccolpi delle tensioni prodottesi all'interno del gruppo officinesco in relazione soprattutto alla scelta di impostare la seconda serie nella prospettiva di un più diretto impegno sul fronte extra-letterario, di attiva polemica politico-culturale. A tal riguardo appaiono significative,

anche perché legate alla vicenda editoriale del *Lukács*, le affermazioni contenute in una lettera di Fortini alla redazione, in cui vengono sintetizzati i punti di dissenso dell'intellettuale fiorentino dalla linea "militante" della nuova «Officina»:

Puntando, come ormai si sta facendo da due numeri, quasi esclusivamente sull'aspetto ideologico, è inevitabile che si scada al livello del *verbiage*, o della piccola rissa, e si sia così assolutamente al di fuori di un reale impegno letterario e critico quanto di un reale e serio sforzo di "pensiero". In queste condizioni «Officina» è assolutamente schiava della moda dilettantesca della ideologizzazione e si degrada al livello tradizionale della non-serietà da "letterati", nel senso peggiore della parola. [...] In queste condizioni, vi chiedo di togliere il mio nome dall'elenco dei redattori e di far precedere, o seguire, il mio scritto su Lukács dalla nota seguente: "Come appare da questo saggio, le opinioni di Fortini divergono sensibilmente da quelle espresse da altri redattori, su problemi di non poco rilievo. Per questo Fortini ci chiede di volerlo considerare, a partire da questo numero, piuttosto che un redattore di «Officina», un collaboratore ed amico"¹¹⁹.

Il gruppo dei "bolognesi" (Leonetti, Roversi e Scalia), confermando per telegramma la ricezione del saggio su Lukács, lo aveva in effetti definito "discutibile"¹²⁰, avvalorando implicitamente la diagnosi formulata dal suo autore circa le divergenze di orientamento dagli altri collaboratori. Sebbene l'articolo venisse comunque accettato, sulle bozze di stampa, per probabile iniziativa di Leonetti, furono inflitti al testo tagli e modifiche, immediatamente denunciati da Fortini come veri e propri interventi censori:

Nel testo del mio saggio su Lukács sono stati apportati alcuni tagli, assai rilevanti, corrispondenti ad almeno tre cartelle e mezzo, indicati sulle bozze e che accetto in buona parte. Ma sono state apportate anche delle correzioni e dei tagli, minori, in apparenza, che modificano il senso e lo alterano in una direzione ben precisa e che, se non avessi richiesto l'originale, avrei in parte non rilevati, perché non indicati sulle bozze, non annunciati, non concordati. [...] Una vera e propria censura che, non tollerata a suo tempo nemmeno in un quotidiano politico tanto meno sono disposto a sopportare oggi in una rivista letteraria sulla quale compare il mio nome come redattore¹²¹.

Per tentare di ricomporre la frattura tra Fortini e il resto della redazione in vista della pubblicazione del fascicolo, già messa in dubbio dallo scandalo suscitato da un epigramma di Pasolini sul Papa, venne infine ristabilito il testo originale del saggio, che apparve nel secondo (e ultimo)

numero della nuova serie del maggio-giugno 1959 (ma finito di stampare a luglio)¹²².

Lukács in Italia verrà rifiuto, con minime varianti, nella prima edizione di *Verifica dei poteri* (1965).¹²³ Appena quattro anni più tardi, in occasione della ristampa del volume, Fortini deciderà tuttavia di espungere il saggio lukacsiano, conservandone soltanto i due paragrafi finali: “era un curioso elemento alle cronache intellettuali degli Anni Cinquanta – spiegava l’autore in una nota – ma negli anni a noi più vicini la conoscenza, la misconoscenza e la critica del filosofo ungherese hanno avuto sviluppi tali da rendere necessario un aggiornamento, da un punto di vista probabilmente diverso”.¹²⁴ Il testo venne infine reintrodotta per volere dell’autore nell’edizione *ne varietur* della raccolta (Einaudi, 1989)¹²⁵.

Fin dalle prime righe del suo scritto Fortini traccia il perimetro del proprio intervento chiarendone ai lettori l’obiettivo specifico: non tanto fornire una rassegna critico-bibliografica dei contributi pubblicati in Italia intorno all’opera di Lukács, quanto analizzare gli «atteggiamenti caratteristici» assunti da «alcuni settori della cultura italiana», in special modo quelli di area comunista, nei confronti del pensatore ungherese. A tale operazione viene associato da subito un esplicito intento polemico verso la pretesa, intravista dall’autore dietro l’impostazione redazionale dei nuovi fascicoli di «Officina», di ridurre la discussione su Lukács a un esame teorico della sua metodologia critica senza esprimersi sulla «concezione del mondo» marxista che vi starebbe alla base, di eludere cioè la responsabilità di un posizionamento *pratico* rispetto alla prospettiva socialista di cui la sua opera sarebbe espressione, dove vediamo delinearsi *in nuce* le ragioni del dissenso di Fortini dalla postura culturalista-militante recentemente assunta dalla rivista.¹²⁶

Vengono in tal modo a impostarsi due livelli di sviluppo paralleli del saggio: uno più ampio di riflessione sui paradigmi interpretativi adottati dall’intellettualità italiana nei confronti di Lukács, intesi dallo studioso quali risultanti di determinate trasformazioni e mutamenti di equilibrio in

corso all'interno dell'assetto politico post-bellico; un altro maggiormente ripiegato su una valutazione dei presupposti e delle finalità del fare critico e artistico nel contesto contemporaneo, con particolare riferimento a un'attività pubblicistica come quella di «Officina» costretta a «operare solo entro gli strettissimi confini delimitati dall'industria culturale e dalla gestione neocapitalistica della produzione intellettuale».

La densità del testo fortiniano si piega difficilmente a una presentazione sintetica, tanti e tanto vari sono gli spunti critici che vi si intrecciano. Basti qui segnalare che nella discussione centrale dell'opera di Lukács e della sua ricezione, italiana e non solo (l'intero terzo paragrafo è dedicato al confronto con un articolo polemico di Adorno), si innestano considerazioni più generali intorno al problema che potremmo definire della 'mediazione intellettuale', ovvero del nesso scrittura-mondo, istituzione letteraria e società. Tema quest'ultimo che troverà più tardi uno sviluppo organico nell'orchestrazione saggistica di *Verifica dei poteri*, raccolta di cui, come ha osservato Mozzachiodi, *Lukács in Italia* risulterebbe per questo motivo «una delle architravi teoriche»¹²⁷.

Franco Fortini

Lukács in Italia

«...scrivo anche queste righe nello stato d'animo di una attesa piena di tensione... Io personalmente – e qui parlo soprattutto di me, del mio lavoro – sono convinto che...»
(G. LUKÁCS, *La mia via al marxismo*, postscriptum, 1957)

I. Come l'opera di Lukács è stata conosciuta in Italia. – II. Alcuni scritti critici su Lukács. – III. Adorno su Lukács e il privilegio del lettore. – IV. Qualche conclusione.

I

Non si vuol qui rivedere criticamente quanto è stato scritto in Italia su Lukács ma soltanto considerare certi atteggiamenti caratteristici che alcuni settori della cultura italiana hanno assunto nei confronti del pensatore ungherese. E questo non tanto per contribuire a chiarire uno degli aspetti più ricchi e contraddittori della nostra cultura letteraria, quanto per evitare che nel lavoro di questa rivista si faccia riferimento ad una metodologia critica, di critica letteraria, *marxista*, quasi che essa rappresentasse una scuola o una tendenza o un raggruppamento, a quel modo che vi si parla di stilcritica o di eredità crociana¹²⁸. Dovrebbe risultare, da una lettura del Lukács edito in Italia, che le sue domande non sono invero diverse da quelle della *tradizione* marxista, anzi, che il loro valore e la loro importanza vengono dal fatto di non esser pronunciate da una figura di studioso, per quanto essenziale alla cultura del nostro secolo, ma di confondersi piuttosto e quasi del tutto con le domande che a ciascuno di noi pongono la storia contemporanea e la coscienza sociale.

Bisogna anche dire che l'ordine in cui sono comparse le traduzioni italiane di L. [1]

[1] Rammentiamo che sul finire del 1949 compare *“Goethe e il suo tempo”*, raccolta di saggi del periodo 1930-40 pubblicati nel 1947; il volume dei *“Saggi sul realismo”* è uscito presso Einaudi nel maggio del 1950, e comprende scritti del periodo 1934-39, con l'eccezione di quello su Dostojevski, che è del '43 e di quello su *“Tolstòj e la letteratura occidentale”* che è del '44; nel 1953, sempre da Einaudi, esce *“Il marxismo e la critica letteraria”*, raccolta di studi del periodo 1936-40; *“La letteratura sovietica”*, (Editori Riuniti, 1955) contiene saggi scritti nel dopoguerra, fra il 1949 e il 1951, oltre ad un anteriore saggio su Gorki; nel marzo del 1956 Feltrinelli pubblica la raccolta di saggi su *“Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna”*, che vanno da uno scritto giovanile (1909) fino alla prefazione all'edizione italiana, dettata nell'agosto del 1955; nello stesso mese Einaudi pubblica la *“Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi”*, redatta undici anni prima, nell'ultimo anno di guerra. Nel gennaio 1957 esce la traduzione di una importante conferenza tenuta da L. il 28 giugno 1956 all'Accademia Politica del Partito Operaio Ungherese (*«La lotta fra progresso e reazione nella cultura d'oggi»*); nel settembre 1957, Einaudi stampa *«Il significato attuale del realismo critico»*, con una “premessa” dell'aprile, e Feltrinelli i *“Contributi alla storia dell'estetica”* (raccolti in volume nel 1954) con una premessa datata “Budapest, maggio 1957”. I *“Prolegomeni ad una estetica marxista”* (Editori Riuniti, ottobre 1957) recano anch'essi una prefazione datata, assai significativamente, “Bucarest, dicembre 1956”. Fra gli scritti di L. comparsi su pubblicazioni periodiche italiane vanno ricordati per la loro importanza (oltre a quello che è probabilmente il primo suo scritto tradotto in italiano e cioè il saggio sulla Luxemburg, apparso nei nn.

14, 15 e 16 della “Rassegna comunista”, organo del Partito Comunista d’Italia, nel 1921), il saggio “*Cosa è del marxismo ortodosso?*” (che è del 1959), tradotto da *Storia e coscienza di classe* e pubblicato in «Ragionamenti» a. II, N. 10-12, maggio ottobre 1957) e quello, autobiografico, che si intitola “*La mia via al marxismo*” («Nuovi Argomenti», n. 33, luglio-agosto 1958) e comprensivo di alcune pagine scritte nel 1953 e di un “Postscriptum” edito in Giappone e scritto nel 1957. Le pagine del 1953 si aprono con una tesi che tutta la vita di L. si è incaricata di dimostrare: “Il rapporto con Marx è la vera pietra di paragone per ogni intellettuale che prenda sul serio il chiarimento della propria concezione del mondo...”. Ma a questa parte emersa dell’opera di L. corrisponde una ben più vasta parte ancora celata al lettore italiano. Anzitutto tutta l’importantissima opera di L. giovane, scritta fra i venti e i quarant’anni e cioè fino al 1924, e da lui, almeno fino ad ieri, rifiutata (cfr. Th. Müntzer, “Il giovane L.”, in *Ragionamenti*, a. II, n. 9), opera che per non pochi autori (Adorno, Goldmann) è di importanza superiore a quella successiva. Essa comprende una *Storia dell’evoluzione del dramma moderno* (1909), una *Metodologia della storia letteraria* (1910), il volume di saggi *L’anima e le forme* (Berlino, 1910), con scritti sulla saggistica, sulla poesia romantica, su Kierkegaard e sulla tragedia, la *Teoria del Romanzo*, opera scritta durante la prima guerra mondiale e pubblicata solo nel 1920, dove si studia l’epopea e il romanzo (e la Divina Commedia, come transizione fra le due forme epiche. V. Goldmann: *Recherches dialectiques*, Gallimard, 1959, pag. 254); e quell’opera che valse a L. le critiche dell’Internazionale Comunista e che è tuttavia considerata come il più importante scritto teorico marxista comparso dopo quelli di Lenin: “Storia e coscienza di classe”, pubblicato nel 1923. Reca saggi scritti fra il marzo del 1919 e la fine del 1922 sul “marxismo ortodosso”, su Rosa Luxemburg, su la coscienza di classe, il lungo studio in tre parti sulla “reificazione”, sul “cambiamento di funzione del materialismo storico”, “legalità e illegalità”, “osservazioni critiche” su di un’opera della Luxemburg, e “appunti metodologici per la questione organizzativa”. (Vedi, su quest’opera, lo scritto di D. Cantinori [sic] in *Studi di storia*, Einaudi, 1959). Per quanto riguarda l’opera ancora inedita in italiano, del Lukács della maturità e della vecchiaia, si ricordino – oltre ai volumi sui “*Realisti tedeschi del sec. XX*”, su “*Esistenzialismo o marxismo*”, su “*Letteratura e democrazia*” ecc. – tre vaste opere di grande importanza: “*Il giovane Hegel*”, “*La distruzione della ragione*” e “*Sul romanzo storico*”, di prossima pubblicazione in italiano¹²⁹.

ha contribuito a creare equivoci: prima di tutto mancava a molti di noi lo sfondo culturale-storico per situarne l’autore. La Germania di Weimar e la Vienna della sua formazione giovanile erano notevolmente estranee alla preparazione media dei nostri cultori di critica letteraria; e non era ancora avvenuto quello spostamento di prospettive che ci permette oggi di vedere appunto nella Vienna del giovane Lukács, più che nella Parigi di allora, il luogo dove si sono elaborate le correnti decisive della cultura contemporanea. Le maggiori opere filosofiche e storiche di L. essendo

ancora inedite in italiano, si è voluto riconoscere in lui, soprattutto, il critico letterario; e finalmente, per quella specie di fretta liquidatoria che è ricorrente, nel nostro paese, di fronte all'insorgere di talune personalità della cultura straniera, si è creduto che i saggi su Balzac o su Dostojevskij dovessero avere come loro oggetto principale proprio Balzac o Dostojevskij o che la "Breve storia della letteratura tedesca" fosse davvero una breve storia della letteratura tedesca.

Ricordiamo che nei primi anni del dopoguerra le esigenze di rinnovamento conclusero, per quanto riguarda i problemi della creazione letteraria e della critica, ad una generica rivendicazione di nuovi contenuti e alla figura dello scrittore e del critico politicamente impegnato. Quelle esigenze presero rapidamente due direzioni divergenti, che tuttora sopravvivono. Da una parte, in polemica con la tradizione crociana e con la letteratura del decennio precedente, ermetico-spiritualistica, ci si volgeva al recupero delle esperienze intellettuali, letterarie e artistiche che il fascismo aveva sottratte almeno in parte alla cultura italiana, e che possiamo riunire sotto il nome generico di avanguardia (surrealismo francese, espressionismo tedesco, romanzo americano, lirica spagnola), naturalmente insieme alle loro premesse filosofiche o ideologiche. Tutto quel che veniva considerato strumento di rottura nei confronti della tradizione italiana era posto in rapporto, più che col marxismo come organico pensiero economico e filosofico, con l'esigenza genericamente innovatrice che la Resistenza e gli eventi dell'immediato dopoguerra avevano incarnato nei partiti politici marxisti. Per trasferire un termine del linguaggio politico in quello delle tendenze della letteratura e della critica, si trattava di un atteggiamento "frontista", dunque necessariamente eclettico, che si richiamava ad altri "fronti" politici e culturali: quello pacifista ed eversivo del primo dopoguerra in Germania e in Francia, quello della guerra di Spagna e quello internazionale della resistenza al nazismo e al fascismo.

Da un'altra parte invece, accogliendo tesi che il comunismo sovietico e internazionale aveva già canonizzate, si guardò con crescente diffidenza alla identificazione di avanguardia e di pensiero democratico e ci si propose

sia di recuperare una tradizione progressiva e democratica propriamente italiana sia di introdurre nel nostro paese temi e moduli del “realismo socialista” sovietico.

La coesistenza prima, e poi il conflitto, fra queste due tendenze, con le loro evidenti implicazioni politiche, precede la comparsa dell’opera di Gramsci: quando, fra il 1948 e il 1950 se ne leggono i primi volumi (fino a “Letteratura e vita nazionale” incluso)¹³⁰, il divorzio fra le due tendenze è già consumato, come anche la distinzione fra intellettuali e scrittori genericamente frontisti o “progressivi” e intellettuali e scrittori marxisti. La tensione della guerra fredda e le tesi di Zdanov comandano una particolare interpretazione del “nazional-popolare” gramsciano; ma conformemente alle due tendenze simultanee della politica culturale comunista di quel periodo, mentre si lavora nella direzione di una saldatura fra tradizione democratico-laica e marxismo, lungo la linea meridionalistica dell’hegelismo nazionale [2]

[2] La formula è certo tratta dalla polemica, ma qui la si riprende proprio perché si sta parlando di tendenze, dunque di formule.

(De Sanctis, Spaventa, Labriola, Croce - Gramsci) presentata come “eredità aperta” della rivoluzione italiana, si tende ad opporre, nei congressi e nella pubblicistica corrente, un fronte internazionale di “realismo socialista” alla vecchia o nuova avanguardia, corrotta e corruttrice, delle “jene dattilografe”¹³¹.

In questo clima – e non si parla qui del pensiero di pochi specialisti, che d’altronde subivano anch’essi, più o meno volontariamente e coscientemente, la pressione delle tendenze del momento – compaiono le prime traduzioni di opere di Lukács.

Nel n. 33/34 del *Politecnico* (fine 1946) si era già potuta leggere una riduzione di alcune pagine – su Kleist e Fontane – della “Breve storia della letteratura tedesca”, pubblicate a puntate su *Internationale Literatur*; e nell’ultimo numero della rivista, il 39, che è di un anno più tardo (dicembre 1947), una parte, à suivre, ma che non ebbe seguito, da “La distruzione

della ragione". È interessante notare che quelle pagine recano una premessa dove si afferma che Giorgio Lukács "è oggi il maggior teorico marxista vivente", ci si richiama a quell'opera ("Storia e coscienza di classe") che L. aveva già rinnegata e alla "magistrale monografia su Hegel" ("Il giovane Hegel" tutt'oggi inedita in Italia) per concludere con una sfumatura critica che autorizza a scorgere nella nota la mano di Vittorini: che quella sua critica «intransigente all'irrazionalismo» è «piuttosto "quaderno dal fronte" che "quaderno dal carcere"». Si direbbe di poter qui cogliere in germe quella opposizione fra Gramsci e Lukács che fu poi fino ad oggi così largamente sviluppata.¹³² Ma questi, come qualche altro contributo, comparso su «Studi Filosofici» (A. Banfi aveva scarsa stima per L.; sia detto di passaggio), furono, si può dire, inavvertiti. Né molto maggiore attenzione venne data al volume "Goethe e il suo tempo" (Mondadori), comparso quasi due anni più tardi, nell'ottobre del 1949; soprattutto dopo la sprezzante recensione di Croce. [3]

[3] Questa recensione al libro del "Signor Lukács" (condotta sulla edizione di Berna, del 1947 e comparsa prima della edizione italiana, nel n. 14 dei «Quaderni della Critica», luglio 1949), se può esser considerata una delle numerose sfuriate senili del Croce, contiene tuttavia una conclusione interessante: «E con meccanica industria i neoscolari italiani di Marx ed Engels e Lafargue nelle cose e nella critica dell'arte e della poesia, che si sono annunziati oggi in Italia, si accingono a gettarsi pesantemente sulla storia della poesia e dell'arte e a farne governo a lor modo. Pure, se non ci facessero troppo aspettare la pienezza dello spettacolo promesso ma non ancora attuato, darebbero a noi diletto e forse a se stessi procurerebbero un salutare rapido disebriamento». Croce scriveva queste parole a cinque anni dalla liberazione di Roma: lo spettacolo era invero destinato a farsi attendere.

La venuta di L. in Italia, la comparsa di quei suoi scritti su alcune riviste e la traduzione del suo libro su Goethe debbono anche esser posti in relazione al fatto che in quegli anni, come scrive Meszàros, l'attività del filosofo ungherese aveva assunto un carattere quasi ufficiale, «identificandosi con la politica culturale del partito».¹³³ Ma la svolta del 1947-48 e l'affermarsi dello zdanovismo culturale, con l'apertura di una violenta polemica contro L., culminata nell'autocritica di quest'ultimo, arrestarono la diffusione del suo pensiero nell'ambito marxista italiano e

francese; tanto è vero che l'unico suo libro tradotto in Italia da una casa editrice dichiaratamente comunista è stato, fino al 1957, quella raccolta di saggi sulla letteratura sovietica (Editori Riuniti, 1955) uscita a Berlino Est nel 1953, che L., per sua stessa dichiarazione, aveva scritta come un *pensum* politico.¹³⁴

La prima opera di L. che attirò abbastanza l'attenzione degli studiosi fu dunque «Saggi sul realismo» (1950) e, tre anni più tardi, gli scritti raccolti sotto il titolo di «Il marxismo e la critica letteraria» (1953).

I «Saggi sul realismo» vennero posti in rapporto con le uniche espressioni di riflessione estetica marxista italiana, e cioè con il pensiero di Gramsci e con quello del Della Volpe («I presupposti critici di un'estetica materialistica», in *Studi filosofici*, 1947, n. 2). Ricordiamo, fra le recensioni, uno scritto assai caloroso di G. Carocci su «Belfagor», sett. 1950); ma si ebbe allora l'impressione che l'interesse per L. fosse vivo soprattutto nell'ambiente milanese, intorno alla rivista «Il pensiero critico» di Remo Cantoni: una riunione di studio discusse una mia relazione sul libro, che A. Guiducci recensì sulla rivista. La Guiducci sarebbe poi tornata sull'argomento con vari scritti su diverse riviste, fino al suo saggio «Estetica e marxismo: G. Lukács», (in «Passato e presente», n. 3, 1958), che è, fino ad oggi l'espressione più compiuta, in Italia, della «liquidazione» dell'estetica lukasciana dal punto di vista di un metodologismo a coloritura neopositivistica, ispirato alla letteratura critica anglosassone. Di questi scritti non si parlerà qui diffusamente. Infatti la polemica fra Cases da una parte, e la Guiducci dall'altra, originata dal saggio ora ricordato, è abbastanza nota perché sia il caso di insistervi¹³⁵. La discussione sull'estetica di L. si è trasformata in discussione generale sul marxismo e sul neopositivismo e chi scrive non ha la capacità né l'intenzione di intervenire in merito, anche se dice di poter condividere buona parte delle tesi di Cases, ma considerandosi tutt'altro che persuaso della validità degli argomenti a favore del materialismo *dialettico*. Deve però notare che dalla polemica risulta confermato in pieno come sia impossibile discutere della metodologia critica lukasciana senza coinvolgere, come si diceva, l'intero

edificio del pensiero marxista; al punto che non v'è più, oggi, esercizio critico degno di questo nome, o tentativo metodologico, che non contenga in sé, esplicitamente o implicitamente, l'accettazione o il rifiuto della "concezione del mondo" marxista, nel senso che L. ha conferito a questa espressione. Non fa anche dubbio che, nella pubblicistica corrente, le posizioni di L. figurano per i più come curiosità storiche. È diventata abitudine corrente associarne il nome all'aggettivo "metafisico" e in questa liquidazione concordano scrittori comunisti e cattolici, postidealisti e neopositivisti, letterati e filosofi, lirici e filologi. Resta da rilevare tuttavia una coincidenza: il discredito in cui sembra caduto il pensiero di L. – e al quale, siamo facili profeti – non rimedierà certamente la pubblicazione di due delle sue maggiori opere filosofiche – è parallela al discredito vulgato del pensiero marxista e alla debolezza presente e apparente del movimento operaio italiano. È facile a dirsi, ma bisogno pur dirlo: dalla crisi del 1956, le conversioni al riformismo teorico (quello pratico era in opera da sempre) si sono diffuse con la velocità del lampo, determinando un prodigioso mutamento nel tono e nel linguaggio di una larga parte della pubblicistica, e in particolare di quella letteraria. Siccome la situazione sembra senza prospettive (politiche), è naturale che la grandissima maggioranza degli scrittori e dei critici italiani, di fatto, l'accetti. La classica opposizione di "realismo" (politico) e utopismo, si ripropone: e le scelte sono, come sempre, scelte pericolose fra le voci ingannevoli della "necessità storica" e quelle, altrettanto ingannevoli, della "coscienza sociale".

II

Si è già accennato ai motivi propriamente politici che hanno ostacolato l'inserzione del pensiero di L. nella cultura marxista italiana; ma c'erano dei motivi ideologici ben più profondi. L'opera di L. venne a contatto della pubblicistica marxista precisamente nella fase in cui le dirigenze politiche e culturali cominciavano a prender coscienza della

“ideologia dei monopoli” (come la chiameranno) e cioè della introduzione massiccia di una problematica e di un “materiale” di cultura che era l’ultima risposta diretta del neocapitalismo al marxismo. Quindi L. appariva tanto l’avversario di quella “tendenza” neorealistica che era prevalente nella sinistra comunista in Italia e fuori d’Italia, quanto, per le origini hegeliane del suo marxismo, come un pensatore relativamente inefficace nei confronti delle importazioni neopositivistiche. Quand’anche non vi fossero stati precisi motivi politici, – quali l’energica presa di posizione di alcuni dirigenti culturali sovietici, come Fadeiev, contro L.¹³⁶ – appare oggi chiaro che il pensiero di L. non poteva riuscire accettabile né allo stalinismo nazional-popolare, con le sue formule di “romanticismo rivoluzionario” e simili, né all’ala “riformista” della sinistra italiana né tanto meno ad alcune minoranze “estremiste” che molto naturalmente si specchiavano volentieri nella avanguardia letteraria e artistica di ascendenza surrealista o espressionista.

In questo senso è interessante rilevare due scritti, dello stesso anno, di C. Salinari (“Rinascita”, n. 11, 1953, pg. 620 sgg.) e di V. Gerratana (“Società, dic. 1953, pag. 546 sgg.). Nel secondo di questi si formula per la prima volta quella distinzione fra realismo come metodo e realismo come tendenza, che è stato ripreso recentemente (“Problemi del realismo in Italia”, nel Contemporaneo, n. 11, febb-marzo 1959). G. contesta a L. la pretesa di far del realismo soprattutto un metodo e quindi di proporre delle norme, dei canoni immutabili; e trova “formalista” e pericolosa l’idea che il passaggio ad una diversa tendenza culturale, che non raggiunga nella singola opera d’arte il livello estetico precedente, possa essere considerato un regresso. La ragionevole obiezione che una “tendenza” si compone di numerosi elementi non necessariamente artistici che possono essere “progressivi” anche se artisticamente l’opera è nulla, non sfiora il G., dato che qui si tratta di difendere simultaneamente la letteratura e l’arte sovietica e la tendenza letteraria e artistica che in quel momento stava a cuore ai dirigenti comunisti italiani. L. avrebbe poi torto, secondo G., di considerare equivalenti estetismo e naturalismo, soggettivismo e oggettivismo letterari,

mentre bisognerebbe salvare almeno in parte il naturalismo come denuncia e smascheramento delle brutture sociali: “concentrare il fuoco contro il naturalismo... è portare acqua al mulino del formalismo”. Ma la critica più rilevante consiste nel rimproverare a L. il carattere idealistico della sua dialettica di fenomeno ed essenza: «il fenomeno diventa apparenza e nasconde l'essenza quando è avulso dal processo oggettivo di cui è momento e ridotto a semplice processo soggettivo assunto a criterio della natura della realtà. In altri termini, “l'arte... riflette... alcuni aspetti essenziali della realtà in un dato momento storico e non perché coglie il reale nella sua totalità”. (Anche questo storicismo al minuto, per così dire – che è un altro modo di confermare le proprie simpatie per il naturalismo – lo ritroviamo nella citata discussione del 1959. Lo scritto di Salinari poi, più caloroso nei confronti di L. critico, mentre è d'accordo con Gerratana nel denunciare idealistica la formulazione lukacciana del rapporto fenomeno-essenza, accusa L. ancor più gravemente di mancare di “analisi precisa e concreta della involuzione del capitalismo nelle varie nazioni e delle sue conseguenze ideologiche, culturali e di costume” e cita contro di lui la critica di Engels a Paul Ernst che voleva definire il piccolo borghese di Ibsen sulla base del concetto generale di piccolo borghese invece di analizzare la situazione concreta della borghesia norvegese. In sostanza, conclude Salinari, meglio tenerci a De Sanctis e Gramsci.

Queste tesi non sono mutate sostanzialmente, sei anni più tardi, e l'accusa di scarsa concretezza, di scarsa attenzione al particolare, continua a risuonare contro L. da parte marxista, e la ritroviamo nella relazione introduttiva di Salinari al Congresso citato e nell'intervento di Gerratana. Se la distinzione metodo-tendenza è passata da G. a S., questo ha rinviato a quello la citazione della lettera di Engels. Si debbono tuttavia notare alcune novità. Anzitutto, in S., si contesta apertamente il carattere triadico di una dialettica materialista, ci si richiama a quello diadico, kantiano e crociano, eliminando così la categoria hegeliana e lucacsciana del “particolare”; e, in G., si qualifica, assai stranamente, di “sociologica” quella critica che non mette in rilievo le caratteristiche specifiche della determinata società

capitalistica cui si riferisce l'opera d'arte bensì solo quelle generiche dello svolgimento del capitalismo.

L'intervento di L. Colletti difende invece su questo punto la posizione di L.¹³⁷ Lo "storicismo" delle situazioni storiche locali e particolari ha ben poco a che fare con lo storicismo materialistico di Marx; l'opera critica di L. non si intende se non si tien conto che egli lavora su di una formazione economico-sociale – lo sviluppo e il declino del capitalismo – che è, secondo l'espressione di Engels, un "lungo periodo".

Periodi lunghi o periodi brevi, storicismo all'ingrosso o al minuto, è mia impressione che queste distinzioni rimangano al di qua del pensiero di L. Non c'è lettore di L. che non sia rimasto colpito dalla schematicità dei riferimenti che L. stabilisce fra evoluzione economico-sociale e opere letterarie. Non credo che basti scorgere in questo la prevalenza di una mentalità di tipo "speculativo". C'è invece da sottolineare, contrariamente alle apparenze, un rifiuto costante a considerare un'opera d'arte come un "documento" o come un "rispecchiamento passivo"; se L. sembra non curarsi delle mediazioni che portano dalle strutture economico-sociali all'opera letteraria e limitarsi ad indicazioni elementari (riservando i riferimenti più propriamente "sociologici" e minuti a quelle opere che egli non considera compiute e grandi opere d'arte), ciò è perché egli tiene sempre ben fermo il carattere di "conoscenza" dell'opera d'arte e dunque la sua dignità assoluta di microcosmo, di originale interpretazione del reale. A differenza della stilcritica, siccome non gli interessa ricostruire, attraverso il testo, l'individuo e nemmeno la "mens" (Spitzer); siccome nemmeno gli importa mettere in parallelo la nozione di "reale" dell'artista e quella della cultura coeva o nostra (Auerbach), egli resta "all'interno dell'opera" solo quel tanto che gli basta per identificare i maggiori elementi conflittuali e tradurli in termini filosofico-storici. In questo senso è giustificato il sentimento di frustrazione del critico letterario di fronte all'opera critica di L.: non di rado si ha l'impressione che l'universo artistico sia per lui appena un pretesto per la sua allegoria storico-filosofica e che il nostro lamento sia propriamente simile a quello del goethiano Wagner:

*Mir wird bei meinem kritischen Bestreben
Doch oft um Kopf und Busen bang.
Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben,
Durch die man zu den Quellen steigt!*

al quale Faust, rimasto solo, risponde con versi famosi nei quali c'è forse, più di quanto non si creda, una chiave – almeno psicologica – per intendere L.:

*Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet
Der immerfort an schalem Zeuge klebt...[4]*

[4] “Spesso nelle mie fatiche critiche / la testa e il petto mi si affannano. / Quanto è mai arduo conquistare i mezzi / con cui si risale alle fonti!”. “Come soltanto la mente che s'apprende a scialbe cose / non sgombra mai ogni speranza!”¹³⁸.

E tuttavia, nonostante le resistenze e le critiche, in modo quasi inavvertito, fra il '54 e il '56, l'influenza di L. in Italia non fece che crescere, favorita, oggi è chiaro, dall'atmosfera del “disgelo”.

Era una influenza molto spesso inconfessata, ma evidentissima: qualcuno – lo stesso Salinari – parlò di imminente passaggio al “realismo”, nella letteratura e nelle arti. E veramente si ebbe l'impressione, in quel periodo, che, liquidato definitivamente il neorealismo letterario deteriore, superati o in via di superamento i tenaci residui programmati di tipo naturalistico o avanguardistico, assunto un atteggiamento più consapevole nei confronti della letteratura sovietica, la nozione di “grande realismo” propria di L. consentisse non solo un ripensamento delle vicende letterarie e critiche italiane del trentennio precedente, per un definitivo distacco dalle radici culturali del nostro decadentismo, ma permettesse di volgersi alla letteratura della borghesia ottocentesca con altri occhi, di sostituire allo schema decadentistico un altro genere di lettura. Fu quella una grande occasione sprecata, per la cultura marxista italiana; (e non l'unica). Non solo si tornava a comprendere la grandezza di un Tolstoj o di un Balzac, ma si scopriva la possibilità di intendere diversamente, ad esempio, un

Baudelaire o un Manzoni. L. ci suggeriva una prospettiva dell'ottocento europeo quale in Italia, dopo la sintesi desanctisiana e le geniali intuizioni gramsciane, non si era più veduta. Autori e periodi che la cultura dell'idealismo e dell'ermetismo aveva tenuti oscurati o celati tornavano visibili: pensiamo a Heine e a Keller, a Puskin e a Kleist. Non solo: ma l'insegnamento di L. ci riportava alle fonti del pensiero classico tedesco, ci costringeva a riprendere o a leggere per la prima volta Goethe o Schiller o Lessing. Per la prima volta si chiariva il senso di certe grandi opere assopite, come il "Meister"; mutava la prospettiva di lettura di un Hoelderlin; e di là si poteva tentare di intendere nuovamente Swift, Cervantes, Shakespeare.

Quello che alcuni fra noi avevano oscuramente intuito negli anni di formazione estetizzante o ermetica e che non avevano trovato nel Dante, nello Shakespeare o nell'Ariosto del Croce; quel senso della ricchezza e complessità dell'esperienza umana e della sua alienazione alla storia che ci aveva percossi tanto nella biografia personale quanto dalle pagine di Marx; quella possibilità di "diventare adulti", inverando e conservando trasformata la giovanile individualità "esistenziale", tutto questo, pur nell'estrema lentezza della evoluzione storica (e nella involuzione delle condizioni politiche del nostro paese), si veniva diffondendo anche attraverso l'insegnamento di L. E parve prender corpo nel "recupero" di Mann. Sarebbe difficile, oggi, documentare come, in tutto un settore della nostra cultura di "sinistra", i libri di L. abbiano fatto precipitare queste esigenze. Ma le si ritrovano nelle polemiche letterarie di quegli anni (come ad esempio sul "Metello" di Pratolini), in quelle cinematografiche (ad esempio, su "Senso" di Visconti)¹³⁹, in non pochi scritti comparsi su "Società" (pensiamo in particolare, come rivelatori di uno stato d'animo, a quelli di Pizzetti e di Chiarini, per non parlar di Cases), su "Officina" (pensiamo soprattutto allo scritto di F. Leonetti "Il decadentismo come problema contemporaneo", n. 6, aprile 1956) e su "Ragionamenti". In quest'ultima pubblicazione il tema Lukács torna poi con una insistenza particolare, fin dal primo numero. [5]

[5] F. Fortini (n. 1. Su Spitzer e L.); A. Guiducci (su G. Della Volpe e L., nn. 1 e 2; su la «Breve storia», il «Mann» e la «Lett. Sovietica», n. 5-6); Thomas Münzer (su «Storia e coscienza di classe», n. 9); oltre allo scritto di Amodio e alla già citata traduzione di 'Che cos'è il marxismo ortodosso'.

Nel n. 5-6 vi si legge uno studio di L. Amodio, (Der alte Lukács) che mi sembra il più acuto fra quanti hanno preceduto il recente saggio dell'Adorno. Vi è posto con chiarezza il rapporto stalinismo-L., e vi sono sintetizzate tutte le più serie critiche sulla mancanza di relazione tra sfondo e figure, "da frontone ateniese", nella critica lukasciana: la carenza di una considerazione del momento della "riproduzione" tecnico-artistica; la scarsità di rapporti dialettici fra totalità e momento dell'espressione; il carattere estetizzante e poco articolato della polemica contro la divisione del lavoro, l'incapacità a ridurre a proprio momento la decadenza, l'avanguardia, il "progresso" borghese; la occulta tendenza a considerare l'ascesa capitalistica... Con molta precisione, Amodio ha visto, aiutato da uno scritto di Goldman del 1950 (e vedilo ora nel recente volume di Gallimard)¹⁴⁰, il permanere, nel L. marxista e leninista, dell'elemento utopico; anzi, potremmo aggiungere, questo elemento (con tutte le sue consonanze ascetico-aristocratiche e sacrificali), già posto in evidenza – a quanto Goldman ci dice – da una lontana polemica fra L. e Ernst Bloch, il filosofo del *Prinzip Hoffnung*, è uno dei più forti sostegni della attuale polemica che accusa L. di residui metafisici. C. Cases, in quel suo saggio di biografia di L. («Lo scojattolo e l'elefante», Il Contemporaneo, 21 aprile 1956) che è, a giudizio di L. medesimo, una intelligente interpretazione delle conversioni e delle autocritiche del maestro ungherese, cerca di dimostrare che, passando dal giovanile pessimismo (durante il quale opponeva l'"integrità" dell'epos greco all'epoca cristiano-borghese della "compiuta peccaminosità"), al catastrofismo "luciferesco" del neofita marxista di *Storia e coscienza di classe*, per giungere alla fase più recente del suo pensiero, (nella quale il decadentismo appare sì, ancora, come il male radicale ma che dei suoi raggi imporpora l'occidente, "augurio di più sereno dì", grazie alla reale prospettiva socialista) L. progredirebbe in linea

retta verso *l'obiettività*. Mentre Amodio – e questo d'accordo, allora, con chi scrive – accentuava in quelle sue pagine la segreta permanenza della “visione tragica”, che con le sue opere giovanili aveva fatto di L. uno dei precursori dell'esistenzialismo heideggeriano. Dopo aver giustamente rammentato che «la grandezza di L. dipende da quella fenomenologia di forme artistiche che la sua dialettica sa dedurre dalla realtà storica, primi fra tutti “i generi”», A. conclude:

«La reificazione si scioglie *attualmente* solo nell'*anticipazione* artistica; il principio dell'*Humanität* è lo sguardo di Dio di fronte al quale si svolge la tragedia del vecchio L.; è l'infinito per il quale il contenuto, intatto, si capovolge di senso..., ma solo nell'arte la realtà si può presentare ed essere identica e capovolta; l'atto formale *contemporaneità* dell'utopia».

Questa conclusione è assai prossima ad Adorno; e infatti ritroveremo questa concezione, dell'arte come dereificante, proprio nel recente scritto di Adorno su L. Non credo che si abbia diritto di esaltare, e liquidare a un tempo, in questo modo, il pensiero di L., facendolo ricadere interamente in un universo allegorico; ma d'altra parte bisogna pur dire che l'olimpicità di L., soprattutto nelle recenti pagine autobiografiche e nelle prefazioni alle ultime opere tradotte in italiano (una delle debolezze di L. è stata sempre quella sua *imitatio* di Goethe), con la sua immutata fiducia nel “socialismo”, in un socialismo sul quale – fra il Ventesimo e le fucilate di Budapest – egli si guarda bene dal dare particolari (“*right or wrong, my party*”, ci ripeteva ancora nel maggio del 1956; e mai come allora il suo “partito” pareva somigliare a una chiesa invisibile), si rivela come l'ultima maschera di una tensione “esistenziale”. Noi non abbiamo il diritto di dire “socialismo” come dice L., che nei paesi del socialismo vive, bene o male, da venticinque anni; a noi incombe formular di nuovo il come e il dove del socialismo; per questo il momento “ascetico” o “tragico” di L. ci tocca tanto e per questo, pronti a subir ogni accusa di metafisica, non siamo disposti a barattarlo né con le angosce “integrate” dell'ultima avanguardia né con la neoilluministica “pazienza” dell'attuale riformismo letterario italiano.

Notiamo, a questo punto, e di passaggio, che la ricorrente polemica di Galvano Della Volpe contro Lukács ci sembra più legittima quando contesta l'hegelismo di L., cioè l'accettazione, da parte di quest'ultimo, di categorie logiche hegeliane (singolare, particolare, universale), piuttosto che fondata nella sua accusa di intuizionismo estetico. Infatti dalla lettura delle opere a noi note di L., e in particolare dei recenti *Prolegomeni ad una estetica*, ci sembra poter escludere che la locuzione "intuire sensibilmente" impiegata da L. nella sua "Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels" (in "Il marxismo e la critica letteraria") possa essere, senza malvolenza, intesa nel senso consueto al pensiero idealistico-crociano. Anche C. Cases, a pag. 50 del suo "Marxismo e neopositivismo", dopo aver rammentato, con L., che l'antinomia razionale-irrazionale, della quale troppo spesso e superficialmente continuiamo a servirci «è propria della problematica filosofica della decadenza», scrive: «Hegel e i suoi continuatori non hanno mai inteso quell'*Anschauung* che è indubbiamente la porta d'accesso all'arte come una "intuizione" crociana polemicamente contrapposta all'intelletto».

Ma, indipendente da questa questione storico-interpretativa, va rilevato come al rifiuto delle categorie hegeliane assunte da L. corrisponda, in G. d. V. l'assunzione della nozione di "coerenza semantica"¹⁴¹. Ora, in attesa di una maggiore precisazione di questa nozione o strumento critico, (e, su questo punto il pensiero di G.d.V. non può essere assolutamente confuso con quello degli antilukacsciani di complemento) bisogna rilevare che, nelle pratiche e frettolose applicazioni della nostra pubblicistica, le indagini sulla "coerenza semantica" rischiano di cadere continuamente nel ben noto pregiudizio della Stilcritica, cioè di leggere i "segni" al loro livello più semplice (lessico, sintassi, "figure") facendo appello invece per la "verifica" dei macro-segni (personaggi, situazioni, "concezioni del mondo", conflitti ideologici) ad un al-di-fuori dell'opera, cioè proprio a quegli universi ideologici di fronte ai quali non può esistere nessuna precostituita neutralità. Invece, nel discorso di L., il confronto fra "rispecchiamento artistico" e "rispecchiamento storico-scientifico", proprio perché

presuppone l'unità obiettiva del reale storico, porta a definire "grande" opera quella che nel proprio microcosmo ha tanto costretto della *Totalität* da essere, in larga misura, autosufficiente. Insomma l'autosufficienza semantica può esser tale solo a patto di rimuovere o mettere fra parentesi i caratteri ideologici (nel senso marxista) della espressione e della comunicazione, e condannando come metafisica quella di "totalità" unificandoli nella nozione di "segno"; mentre l'autosufficienza (relativa) dell'opera, nel senso di L., viene dall'essere quest'ultima la rappresentazione-interpretazione tendenzialmente totale delle relazioni storico-sociali nella tipicità artistica e dunque secondo un taglio che si affonda lungo tutte le mediazioni che vanno dalle strutture economico-sociali alle sovrastrutture ideologiche "portate" dai linguaggi.

Nel gennaio 1954, P. Citati pubblicava un importante nota sull'opera di L. fino a quel momento tradotta nel nostro paese («Tre libri di L.», in Lo Spett, italiano) che riassume l'atteggiamento allora favorevole, con riserva, di tutto un settore non dichiaratamente marxista della critica letteraria italiana. Precisati i punti di somiglianza fra il pensiero gramsciano e quello di L. (tradizione dialettica, polemica antipositivista, rilevanza del nesso strutture-sovrastrutture), C. vedeva lo sforzo maggiore di questo ultimo come diretto a salvare il rapporto struttura-sovrastruttura dal conformismo sovietico, mediante la nota tesi del "trionfo del realismo" e delle "ineguaglianze di sviluppo". Tuttavia tutto lo scritto del C. è costruito secondo un moto di adesione e di rifiuto: in un primo momento, L. è veduto come il precettore di un "romanzo da scrivere", come teorico di una poetica la cui verifica sia esclusivamente storico-politica; poi si afferma che questa poetica è in realtà una estetica, che il realismo non è uno stile ma lo stile, la poesia; e si tende, pericolosamente, ad avvicinarlo a Croce, anticipando così quelle che saranno le più recenti e neoempiristiche ragioni polemiche antilukacsciane e non rilevando come la categoria del tipico o particolare, interposta fra il singolare e l'universale, consenta a L. una storicizzazione delle forme artistiche negata alla Poesia assoluta ed eterna di B. Croce; sfugge quindi a Citati che, in L., la coincidenza tendenziale non è tanto fra

critica letteraria ed estetica, quanto fra critica letteraria e storia, fra giudizio estetico e giudizio storico. Rileva – ed è questo un motivo che sarà costantemente ripreso dai critici di L. – che il «massiccio gusto ottocentesco» di L., educatosi fra Tolstoj e Balzac farebbe sì che il critico o il lettore di «Shakespeare o di Petrarca, di Racine o di Proust non troveranno in quest'estetica che degli strumenti spuntati o degli ostacoli all'intendimento dei testi poetici» e che «nata in difesa della dialettica, questa cultura si è capovolta per strada in una precettistica, in un classicismo immobile». Ma poi, eccolo riprendersi ed intuire l'importanza dei punti di vista lukacsciani, posti «al di fuori» dell'opera letteraria (ma vedi quanto abbiamo scritto sopra, su questo punto, a proposito di Della Volpe), in confronto alla tipica tendenza contemporanea (della stilcritica, aggiungiamo noi; e non solo di essa) a rimanere entro il «cerchio completo perfetto, dalle poetiche alla biografia e allo stile». [6]

[6] Negli ultimi anni però Citati sembra aver rovesciato questo suo punto di vista; come risulta da una sua liquidazione del «Realismo critico», libro – egli ha scritto – buono tutt'al più per i sovietici.

Ma il più rilevante contributo del C. ci sembra contenuto negli ultimi due capoversi del suo scritto: primo, quando sottolinea l'importanza della verifica fra arte e realtà rappresentata; secondo, quando indica alcuni esempi di monotonia schematizzatrice in L. (le sue formule a molti usi); terzo, quando – in significativa contraddizione con la prima parte del suo scritto – vede in L. l'elaborazione di alcuni strumenti estetici di un sostanziale antistoricismo assolutamente inadatti a spiegare i fenomeni dell'arte contemporanea. In una forma vivace e quasi impulsiva si trovano qui i temi maggiori della polemica antilukacsciana futura: si accetta il 'motivo' della verifica, ma in nome di un pluralismo o eclettismo dei punti di vista (empirismo critico) piuttosto che in nome di una accettazione del 'rispecchiamento'; si accenna ad una integrazione sociologica delle 'semplificazioni' lukacsciane, per una via che sarà, in sostanza, quella di un Goldmann; e, soprattutto, si difende l'arte del decadentismo e dell'avanguardia in nome di una comprensione appassionata, senza vedere

che alla sfida provocatoria di L. bisogna rispondere sul terreno politico, e cioè delle 'prospettive' socialiste, invece che consolarsi denunciando l'incomprensione di L. per Proust o Kafka. Altro tratto caratteristico dello scritto di C. è l'intelligente indicazione delle parti più geniali degli scritti di L. (in particolare dei saggi «Narrare o descrivere?» e «La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici») senza tuttavia trarne adeguate conseguenze o sviluppi.

Un esempio singolare di coincidenza fra critica di parte comunista e critica di origini idealistiche si trova invece in uno scritto di P. L. Contessi («Il mulino», n. 32, giugno 1954). Mentre il Contessi vede in L. la tendenza ad una 'mediazione culturale e politica' fra mondo comunista e mondo occidentale, riferendosi a scritti di A. Banfi (in 'Realismo' n. 18, 1954) e di L. Caretti («Itinerari», n. 5-6, 1953), assume tuttavia le riserve sulla ortodossia marxista del L. espresse dal Banfi, dal Della Volpe e dal Gerratana, solidarizzando con il Salinari che gli preferiva Gramsci.

Sempre sul 'Mulino' (n. 79, maggio 1958, pag. 354) è comparsa una esposizione molto precisa, a firma Renato Barilli, dei 'Prolegomeni'. La critica alla letteratura dell'avanguardia è attribuita, dal Barilli, al rifiuto da parte di L. di alcune «fondamentali componenti della civiltà moderna» (bergsonismo, pragmatismo, gestaltismo, psicanalisi etc.) delle quali l'avanguardia sarebbe il *pendant* letterario. Ci sembra che, certo, nella misura in cui l'orizzonte della cultura scientifica lukacsiana — pur essendo formata proprio in quella parte d'Europa, e nel tempo, in cui quella cultura andava vivacemente sviluppandosi — è limitato dai *tabù* dell'era stalinista, le vengono a mancare le necessarie possibilità di integrazione o di aggiornamento del gusto; ma non ha molto senso rimproverare ad un filosofo quello che è il centro stesso della sua riflessione, quando, nella «Distruzione della ragione» sappiamo che L. ha, appunto, discusso proprio di quelle componenti della civiltà moderna. Per conto nostro pensiamo che per comprendere Proust e Kafka, Joyce o Musil non sia necessario esser bergsoniani o seguaci della *Gestalttheorie* o della psicanalisi. Gli intenti di L. sono valutativi, non classificatori; egli non vuol *capire* questo o

quell'autore per esercitare la latitudine del suo gusto e giudizio; ma solo identificare in certi autori alcuni valori cui ha deciso di attribuire una importanza prevalente.

G. Barberi Squarotti si è occupato più volte di Lukàcs. In uno dei suoi scritti più esaurienti (in «Questioni»: Arte e società), si direbbe che B. S. abbia accettata, di L., l'immagine più vulgata, quella del propagandista ideologico. Disposto ad accettare la transizione fra realismo borghese del primo ottocento e naturalismo, B. S. rifiuta però quella fra quest'ultimo e decadentismo e avanguardia, senza rendersi conto che alla radice di quei mutamenti, stanno per L., modi e rapporti di produzione, quindi, nel caso considerato, l'evoluzione del capitalismo in imperialismo e che dunque son molto più importanti gli elementi costanti che non quelli variabili, spesso riducibili a 'contrastì, innovazioni, lotte di tendenza stilistico-formali', come appunto dice L. C'è anche, in B. S., un rifiuto degli 'schemi generali' di L. in nome della neofilologia, del 'concreto' ecc. che lo porta ad una dicotomia fra regno del giudizio storico e regno dei 'valori' che ci auguriamo, egli possa saldare, quando avverta in essa il riflesso tipico di una condizione ideologica di classe; dicotomia che non è tanto 'esistenzialista' quanto piuttosto scientifico-positivistica da un lato (onde giudizio storico come giudizio filologico-stilistico-sociologico) e cristiano-spiritualista dall'altro (onde giudizio di 'valore' come ineffabile etico-estetico). Anzi proprio l'esercizio di questa seconda componente, manifestando a B. S. tutta la *Misere* della presente situazione 'culturale', gli dovrà far valutare il significato etico-politico dell'atteggiamento di quanti spediscono L. a raggiungere Hegel nel cimitero dei 'cani morti'. Abbiamo anzi motivo di credere che questo ripensamento, B. S. l'abbia già compiuto.¹⁴² Un punto sul quale B. S. ha invece ragione è quando nella nozione di 'prospettiva socialista' di L. critica il significato contingentemente politico di 'trasformazioni socialiste dell'economia' o di 'regimi politici socialisti'. È certo assurdo ridurre così quella nozione e non vedervi la 'visione del mondo' di una generalissima prospettiva etico-sociale dell'umanità opposta o storicamente succeduta ad altre; ché in questo senso, le più volte, L. parla

di socialismo. Ma certamente nel libro sul 'Realismo critico' ed in altri scritti più recenti, L. mantiene una intenzionale ambiguità, una astuzia verbale che gli serve, pericolosamente, da alibi a un tempo politico e filosofico; uno sgradevole residuo di 'linguaggio esopico'.

III

Uno dei punti del pensiero di L. che più frequentemente troviamo sottoposto a critica è quello che accusa la letteratura d'avanguardia di unilateralità e — che è lo stesso — di mancanza di prospettiva. Questa tesi è frequentemente ripetuta nel saggio sul 'Realismo critico' e ne ricorderemo qui una formulazione sintetica:

«L'avanguardia... deforma la deformazione al di là della sua fenomenalità nella realtà oggettiva, fa sparire come irrilevanti, come ontologicamente senza importanza, tutte le controforze e controtendenze realmente attive in essa... Non si domanda quindi se tutto questo (le emozioni suscitate dalla esperienza della società capitalistica) si trovi realmente nella realtà; si domanda solo: è questa tutta la realtà?» [«Realismo Critico»), pag. 87].

Ora, tutte le difese della letteratura dell'avanguardia e del decadentismo che sono state scritte in Italia e che si trovano, più che riassunte, fortemente inquadrare nello scritto di T. W. Adorno [7]

[7] Trad. di E. ZOLLA, in «Tempo Presente», 1959¹⁴³.

o negano (a) che per determinate opere o autori da L. inseriti nella nozione sommaria di decadentismo o di avanguardia valga l'accusa di far sparire tutte le controforze e le controtendenze realmente esistenti, dimostrando ad esempio in taluni autori maggiori (Proust o Musil) la raffigurazione — affidata più a situazioni che a personaggi, più a strumenti stilistici che a riconoscibili 'prospettive' — delle antitesi; ovvero affermano (b) che la rappresentazione letteraria è di per sé, in quanto tale, la

'controforza' apparentemente assente dalla raffigurazione del negativo (ed è quanto sostenuto, ad esempio, da Adorno, a pag. 182, prima metà della 2^a colonna dell'art. cit.); o (c) negano che per la compiutezza artistica di un'opera sia necessaria quella interna dialettica; o finalmente (d) — e questi ultimi sono, evidentemente, gli apologeti del negativo banalizzato — affermano proprio che 'quella realtà è tutta la realtà'.

Non si pretende sottoporre, come pur meriterebbe, lo scritto dell'Adorno ad un esame approfondito, ma non si possono non segnalare, insieme ad una sgradevole ineleganza stilistica e morale, alcuni travisamenti evidenti. Nonostante che un Goldmann faccia esplicitamente riferimento all'opera giovanile di L., non è vero e non si può affermare che la fama europea di L. sia oggi prevalentemente legata a quelle opere; e come si fa a chiamare 'verdetto sovietico' un tipo di giudizio sull'arte moderna che ha tutta una serie di ascendenze storiche che lo fan risalire, volendo, fino a Goethe? Come si fa ad attribuire a L. il diniego che la solitudine *sia* socialmente mediata e *abbia* un contenuto storico 'essenziale', quando proprio L. vede nelle dottrine della solitudine le espressioni ideologiche di una società data? E, analogamente, quando A. scrive che 'anche il preteso solipsismo che, secondo L. è una ricaduta nella immediatezza illusoria del soggetto, nell'arte non significa, come nelle cattive gnoseologie, la negazione dell'oggetto, bensì contiene l'intenzione profonda di conciliarsi con esso', come non replicare che L. combatte contro le poetiche del decadentismo come forma avanzata della ideologia antisocialista e non già contro le intuizioni profonde del solipsismo rappresentato, cioè poetico, e che se la prende con la cattiva gnoseologia in quanto deviatrice da possibili risultati estetici? E queste sono appena un campione delle contestazioni che dovrebbero essere mosse ad una palese deformazione polemica del pensiero di L.

Ma più interessante è invece richiamarsi al passo dello scritto di A., che implica l'atteggiamento sopra indicato *sub b*:

«Come immagine l'arte viene accolta dal soggetto, invece di pietrificarsi davanti ad esso come cosa, secondo l'ordine del mondo

alienato. Grazie alla contraddizione fra questo oggetto conciliato nell'immagine, cioè spontaneamente accolto dal soggetto e l'esteriorità oggettiva inconciliata, l'opera d'arte critica la realtà. Soltanto grazie a questo divario, non in virtù della sua negazione, l'opera d'arte diventa insieme opera d'arte e giusta coscienza».

A questa tesi, nella quale risuona, non senza lucida venerazione dell'orrore, il sogno dell'arte come antiphysis, antistoria, antivita, come contestazione di un reale organicamente degradato e 'segno che ti salva', è da obiettare, nel caso in questione, che essa attribuisce la capacità di criticare la realtà e perciò stesso di essere 'giusta coscienza', al carattere formale della cosiddetta opera d'arte, cioè al suo essere forma artistica, non ad un suo particolare grado di 'eccellenza' in quella formalità. Ora sebbene ogni forma artistica critichi *la* realtà, l'«oggetto» che essa concilia con l'immagine (e quindi 'l'esteriorità oggettiva inconciliata') sono diversi da opera a opera, perché diversi sono il livello, la complessità ecc. della realtà 'conciliata nell'immagine'. In altri termini, l'opera d'arte non critica *la* realtà bensì *una* realtà, che essa evoca, concilia in sé formalmente e, a un tempo, contesta. Di qui una storica gerarchia di 'realtà' e di 'opere'. In quella proposizione, Adorno, forse senza volerlo, conferma il formalismo e panestetismo del gusto contemporaneo; l'illusione ottica del museo immaginario gli impedisce di vedere che la scelta, l'«antologia», di L. non è dovuta a meri limiti di gusto ma è una scelta di valori, cioè di precedenze. Contro il naturalismo o sociologismo che tutto classifica e preserva, L. ancora una volta pone le sue perentorie domande: che cosa è *importante* per gli uomini, oggi? Quale realtà ha diritto ad una priorità per esser conciliata nella forma e contestata nell'esteriorità? Non convengono in questo, agli occhi del critico, se non del poeta, l'etica, l'estetica e la politica?

Ma ancora più interessante è la posizione che avevamo indicata nella formulazione *sub c*. La troviamo espressa in altra parte del citato articolo di Adorno (pag. 183, 2^a col.):

«Il senso sostanziale di un'opera d'arte può consistere nella rappresentazione esatta e mutamente polemica dell'insensatezza crescente

(in questo caso della *'società imprigionata totalmente dall'industria culturale'*), e può andar perduto quando venga ipostatizzato, positivamente affermato, sia pure indirettamente attraverso una *'prospettiva'*... ».

Premesso che A. ha espresso qui una possibilità, laddove gli zelatori della letteratura dell'avanguardia contemporanea avrebbe preferito una risoluta affermazione, dobbiamo chiederci che cosa implichi la nozione di *'rappresentazione ... mutamente polemica'*. Credo si possa dire, come cosa relativamente ovvia e al di là dei termini concreti limitati della questione, che ogni espressione — nel nostro caso ogni espressione letteraria — si situi, in ogni sua parte e nel suo insieme, in relazione ad un contesto storico-sociale, variamente articolato, sia per la sua origine che per la sua destinazione: è quello che siamo soliti chiamare il suo *habitat* culturale o ideologico o linguistico. Indubbiamente l'opera fa appello, per consonanza o per opposizione, con muto consenso o muta polemica, ad uno o più sistemi ideologici, ad una o più concezioni del mondo, nell'atto stesso in cui essa ne è, o ne reca, una. Si può dire così che l'opera istituisce due ordini diversi di rapporti e di tensioni: l'uno verso l'esterno, che è quello della sua servitù e della sua libertà storica e l'altro verso l'interno, quello delle proprie componenti. Ordini che si trasmutano l'uno nell'altro, è certo, ma che talvolta, e quanto, sono distinguibili.

Ora la rappresentazione *'mutamente polemica'*, che cos'è se non una rappresentazione che affida la propria ragione appunto al proprio silenzio, al non detto, vale a dire alla integrazione o interpretazione data dal lettore? La preterizione — come l'ironia o il sarcasmo — invoca qualcosa di essenziale, che viene taciuto. Anzi, si può dire che la novità formale corrisponde spesso a questo bisogno di astrazione, al bisogno di far risplendere lo scandalo delle assenze. Ma quando i contesti culturali si trasformano o si smagliano; quando si altera la misura del consenso-dissenso; o quando i principi da confermare o da combattere sono spenti o modificati nella coscienza dei destinatari, si sa che allora le possibilità di vita di un testo saranno affidate o al lungo arduo percorso di una filologia e di una ricostruzione storica o — ed è quel che ora ci interessa — a quella

sorta di interpretazione autentica che è fornita dalle interne tensioni, dalle contraddizioni rappresentate.

Mi sembra che in questo ordine di considerazioni si possa cominciare ad intendere la ragione profonda della esigenza lukacsciana delle 'controforze' della 'prospettiva'. Lukács è, non dimentichiamolo, un intellettuale di formazione borghese che sceglie il campo del socialismo nella persuasione che esso sia la negazione della negazione e la garanzia di una riconciliazione dell'uomo con se stesso; e che subisce, dal momento della sua conversione marxista, la progressiva contraddizione fra universalismo comunista e creazione del socialismo in un solo paese; che vive giorno per giorno la morte reale o apparente delle postulazioni umanistiche nel conflitto fra bestialità del nazismo e fascismo e implacabile durezza dello stalinismo. La sua opera appare oggi come il massimo sforzo compiuto per portare in salvo attraverso la sua e nostra età una eredità essenziale al socialismo, quella 'filosofia classica tedesca' della quale il proletariato internazionale è, secondo Marx, l'erede; uno sforzo che valeva bene le messe e le autocritiche, il *pensum* della 'Letteratura sovietica' e la prigione della NKVD, lo stile 'esopico', gli attacchi di Revai e la penombra in cui oggi L. vive i suoi ultimi anni. Egli si è situato in una società il cui tessuto culturale è obiettivamente diverso da quello dell'imperialismo, anche se antagonisticamente complementare; non solo, ma in vista di un mutamento ancor più profondo.

La tendenziale unilateralità delle letterature contemporanee — quella avanguardistico-decadente, per così chiamarla, e quella 'senza conflitti' dello stalinismo — non possono allora non apparirgli, nella polemica come nell'apologia, che come 'mutamente' complici delle forze che vorrebbero contrastare. La classicità (contrariamente ad uno dei luoghi comuni della critica a L.) gli appare l'esatto opposto del classicismo; questo fidando in un consenso cultural-sociale, di gusto e d'ideologia, quello sollevandosi sopra il gusto e l'ideologia nella raffigurazione dei conflitti. Il 'capolavoro' per L. — ed accettiamo pure quel tanto di filisteo che vi può essere nel suo gusto; non questi sono i limiti che ora importano — è doppiamente autosufficiente:

per l'autonomia — relativa — dell'opera d'arte, e perché reca in sé tutti gli elementi sovrastrutturali, o ideologici, per la propria interpretazione. Infatti la sua 'verifica' non è fornita dal determinato contesto culturale da cui sorge e in cui opera ma semmai dallo schema storico della intera evoluzione sociale che esso 'capolavoro' interpreta. In questo senso ho potuto scrivere anni fa, ma sbagliando, che L. sembra cercare nell'opera d'arte appena la conferma di verità già scoperte dell'indagine marxista. Sbagliando: perché oggi vedo che non si tratta affatto di un parallelismo istituito, che so, fra ricostruzione storica della società di Luigi Filippo e romanzi di Balzac bensì fra questi e l'interpretazione storica di un'intera fase di evoluzione dell'uomo moderno, di cui la Francia di Luigi Filippo è appena un momento. Né si tratta di una mera differenza quantitativa: la 'semplificazione' lukacsciana si fonda proprio sulla contestazione di ogni sociologismo. Detto altrimenti, L. (che pure si è occupato dei 'minori'; che pure si guarderebbe bene dal contestare l'utilità delle minute ricostruzioni ed indagini storiografiche; che è anzi, e soprattutto, uno storico) ha troppo vivo il senso della 'città in fiamme' per non esigere da sé e da noi la scelta di quello che possiamo salvare. E in sostanza ci dice, con la parola 'eredità' la stessa cosa che con la parola 'prospettiva', ci chiede un 'dove' e un 'dove' che non sono soltanto cronologici ma etici: *«una realtà... non può esser conosciuta né vissuta nella sua unità e pienezza senza vivere e riconoscere nell'essere (in ogni singolo momento del divenire, che si dà necessariamente la forma dell'essere) la sua origine e la sua mèta»* [«Realismo Critico», p. 62].

Se così è, appare chiarissimo il discrimine, non solo fra la nozione di 'realismo' di un Auerbach e quella di un L., ma anche fra tutta la sociologia della cultura e il marxismo lukacsciano.¹⁴⁴ E a questo punto conviene osservare che la reale o potenziale diffusione di talune opere e di talune tendenze della avanguardia occidentale nel mondo comunista (pensiamo al successo di Beckett in Polonia) non contraddice ma conferma quanto si è detto a proposito del 'prospettivismo' lukacsciano: nella misura in cui, ad esempio, la realtà stalinista o la tensione atomica vengono interpretate

dall'ideologia, manifesta o latente, in termini analoghi a quelli che sono stati o sono della cultura borghese occidentale, il '*privilegio del lettore*', questa capacità di integrare la unilateralità di determinati testi, entra in funzione. Nella misura in cui si diffondono nel mondo sovietico i fenomeni tipici della cultura industriale contemporanea, la 'rappresentazione esatta e mutamente polemica della insensatezza crescente' avrà un suo ragionevole successo. Ma così è possibile valutare il significato 'umanistico' e 'aristocratico' (e possiamo aggiungere, se si vuole, apocalittico e tragico) delle tesi di L.: grandezza è tendenza alla totalità, la prospettiva della *Integrität des Menschen*, come disalienazione ecc. e come coscienza della integrazione sociale, non è vista come integrazione delle *funzioni*, al modo tipicamente tecnologico e neopositivistico, ma come integrazione di *individui*. Insomma la categoria della decadenza ha indubbiamente in L. un preciso significato storico; ed è legittimo e doveroso approfondirlo, spogliarlo di ogni connotazione moralistica, e, soprattutto mediante una critica della nozione di personaggio, valutare tutte le grandi opere del decadentismo nelle quali la conflittualità è rappresentata, senza dare eccessiva importanza alla nozione-salvagente di «realismo critico»; ma al tempo stesso sarà necessario, in un certo senso, ripercorrere a ritroso, per comprenderlo e trarne tutti gli insegnamenti possibili, l'itinerario spirituale di Lukács e chiedersi se per caso il suo risultato non sia stato invero, pur nelle sue conversioni, quello da Goethe auspicato come la più profonda felicità della personalità: di 'condurre a maturazione, al vertice della vita, le tendenze dell'inizio' («Thomas Mann», p. 114), che in lui erano la coscienza violenta della opposizione di 'vita' e di 'non vita'. Se cioè la totalità e la parzialità, l'alienazione e la integrità, il realismo e l'antirealismo non siano tuttora componenti obiettive della nostra esistenza e non ci venga richiesto, anzitutto, di non mediarle facilmente, di non mascherarle, di non disporle nella ottimistica 'geometria piana' del riformismo.

IV

Il paradosso contenuto nelle posizioni di L. e nella critica ad esse, ad opera di Adorno, ad esempio, e di non pochi studiosi italiani, consiste nel fatto che, se confrontiamo quelle posizioni alla presente situazione politica, culturale e letteraria italiana — ma molto probabilmente il confronto vale anche per altre letterature e non solo dell' Europa occidentale e capitalistica — esse si trovano a proporre obiettivamente un atteggiamento morale e mentale che può apparire l'inverso esatto di quello che sembravano proporre dieci anni fa. Al lettore italiano degli ultimi anni dello stalinismo, L. appariva come un pensatore marxista che trasferiva non senza rigidità e durezza i principi della lotta di classe e del materialismo storico e dialettico nel campo dell'estetica; il suo insegnamento risultava tutto volto a combattere le dottrine che separavano la letteratura e l'arte dalla vita sociale e dal pensiero storico e scientifico, tanto che almeno per i critici di formazione idealistica o spiritualistica i suoi saggi parvero nient'altro che prove di faziosa insensibilità ai valori della poesia e Croce inorridì leggendo che nelle vicende del primo *Faust* si rispecchiava una fase del conflitto fra residui feudali e ideologia borghese. Oggi invece la situazione sembra capovolta: da ogni parte, si tratti di neofilologi o di neopositivisti, di neomarxisti o di marxisti ufficiali, la discussione contro Lukács e in particolare contro la sua nozione di decadentismo e di avanguardia è condotta rimproverandogli un canone astratto, monumentale e 'antistorico' e la pretesa di una letteratura (e di una critica) relativamente separata dalle vicende della società contemporanea e dalla presente circolazione culturale. Se è vero quanto siamo venuti dicendo, L. — soprattutto con i suoi scritti più recenti — seguita, certo, a proporre, con la necessità d'una prospettiva, la prospettiva socialista, ma, nella misura almeno in cui questa prospettiva non è più vincolata alle semplificazioni staliniane bensì legata alle complesse trasformazioni istituzionali e sociali in corso nei paesi del blocco sovietico, e mentre è dunque nuovamente difficile distinguere fra incarnazioni storiche del socialismo ed esigenze socialiste tutt'altro che adempiute, e soprattutto nella misura in cui il senso, la possibilità e la

direzione di una prospettiva socialista sembrano gravemente oscurati nel nostro occidente e più in Italia, in quella misura le proposte di L. possono sembrare, anzi essere, appelli ad un distacco dalla contingenza, dalla partecipazione, dalla 'lotta culturale': in breve, dalla 'tendenza'. In una situazione come quella attuale, la formula di opere d'arte di ricca complessità, il più possibile autosufficienti, contenenti in sé medesime gli elementi conflittuali della storia presente e delle sue prospettive e dunque, nel loro 'realismo', inadatte tanto all'uno quanto all'altro tipo di 'denuncia'(quello di tipo avanguardistico, che esige un lettore sostanzialmente complice della realtà denunciata e quello di tipo naturalistico-rivoluzionario, che esige un lettore sostanzialmente partecipe degli ideali anticipati); e la formula di una critica anch'essa largamente autosufficiente, fatta da critici-scrittori o da critici-filosofi, che sia l'anticipo vivente di un superamento delle specializzazioni passive, ideologicamente schiave di strutture sottratte alla critica; in una situazione come la presente dico, queste due formule non solo contraddicono il costume corrente ma sembrano sospendere e quasi mettere fra parentesi le forme attuali del contenzioso ideologico e culturale. Il loro radicalismo può persino apparire ascetico oltre che aristocratico, metafisico oltre che astorico. Eppure l'interrogativo che sospende su di noi è irrisolvibile. È tuttora valida una prospettiva socialista del mondo contemporaneo? Se sì, che significato può avere una azione culturale che non faccia riferimento alle forze reali che operano o possono operare per quella prospettiva? È o no, in sede di cultura cioè di verità, ogni riformismo una contraddizione in termini? Non è una finzione opportunistica scrivere opere letterarie o critiche che, se per il loro riconoscimento del momento relazionale, comunicativo, 'razionale' e 'civile' paiono rappresentare una antitesi di progresso nei confronti della letteratura d'evasione e della critica degustativa o intuizionistico-stilistica, possono operare solo entro gli strettissimi confini delimitati dall'industria culturale e dalla gestione neocapitalistica della produzione intellettuale? Questo non significa che si debba dimettere l'azione per un rinnovamento della nostra letteratura e della nostra critica; ma significa prendere distanza

sulla situazione. Per far riferimento, ad esempio, alla tematica della presente pubblicazione, affermare che il rinnovamento stilistico si dà con un rinnovamento di contenuti e, subito dopo, che rinnovamento di contenuti non può esser altro che un risultato di rinnovamento della cultura, può portare ai due disgiunti e simultanei errori di un formalismo dei 'contenuti' ossia di una stilizzazione di un mero gusto o moda (arcadia e romanticismo italiano ne sono gli esempi storici) e di un 'rinnovamento culturale' affidato esclusivamente alle formulazioni ideologiche nel caso peggiore o, in quello migliore, a risultati e contributi particolari che non rinnovano la cultura se non confermando il sistema. Non si vuol dire che questo genere di attività sia sterile o inutile: si vuol dire che tende a considerare sostanzialmente inalterabili, almeno fin dove può giungere il nostro sguardo, gli attuali rapporti sociali e le fondamentali basi ideologiche su cui essi riposano, e dunque obiettivamente a confermarli, limitandosi ad una 'opposizione costituzionale'¹⁴⁵. Una azione di rinnovamento che si compiaccia di essere rivoluzionaria quando è obiettivamente riformista, che pretenda opporre al cosiddetto 'misticismo' e 'intuizionismo' novecentesco avanguardistico appena il 'minimo vitale' di nutrimenti ideologici senza inquadrarli in quelli che L. chiama 'i grandi problemi del progresso umano' evidentemente non ha nessuna lezione da ricevere dal filosofo ungherese e, aggiungerei, dal marxismo.

Ci sembra dunque che il vero significato 'utile'— nel senso in cui si parla di 'spazio utile'— del metodo di L. si possa trarre solo se si traducono nelle nostre esigenze presenti i termini di 'realismo' e di 'tipico', le sue periodizzazioni, le sue nozioni di 'progresso' e di 'decadenza'. O, in altri termini: integrato e corretto tutto quel che di schematico e, come abbiamo detto, di allegorico c'è nella sua storia della letteratura nella civiltà borghese; recuperati tutti i valori capitali della cosiddetta letteratura decadente che recano in sé quella medesima conflittualità e tendenziale totalità che egli esalta nei capolavori del realismo; estesa ed integrata la sua nozione di personaggio; indicata la possibilità di un impiego di taluni nessi metodologici su espressioni letterarie, come la lirica, che L. sembra

trascurare; contestato ove occorra l'orizzonte 'scientifico' medesimo di L. a quel modo che giustamente si contesta la nozione che di 'scienza' ebbe il marxismo dell'età stalinista; quel che ci sembra rimanere integro e prezioso è proprio quel che più sembrano negargli i suoi critici: la proposta imperterrita di misurarci con le massime dimensioni della storia umana e con le massime possibilità dell'uomo, di rinunciare alla apparenza per preservare la sostanza che può tramutare noi, il nostro lavoro, e la società che fa tutt'uno con esso e con noi.

Testi e note

Francesco Leonetti

Un atto di rinuncia

Nota e commento ai testi a cura di Luca Mozzachiodi e Sabatino Peluso

Le tre poesie che Leonetti riunisce sotto al titolo generale *Un atto di rinuncia* possono essere lette come l'“esame di coscienza” del poeta e redattore di «Officina» nel momento che precede la chiusura della rivista. Sul filo di una narrazione in versi, che si snoda attraverso la presentazione di alcuni momenti della propria autobiografia e la riflessione sulle principali questioni teoriche care alla rivista, Leonetti testimonia la criticità della situazione culturale italiana e l'impasse che determina la fine di «Officina».

Un atto di rinuncia è la prima delle tre poesie che Leonetti pubblica nella sezione *Testi e note* di «Officina», n.s., n. 2, maggio-giugno 1959, pp. 102-103, e dunque degli ultimi testi poetici in assoluto comparsi su rivista. La poesia è presente anche in F. Leonetti, *Cantica*, Mondadori, Milano 1959, pp. 55-56. Tema della poesia è la rinuncia di Leonetti alla fede cattolica; secondo l'ispirazione propria di molti versi apparsi su «Officina» e poi confluiti nel volume mondadoriano (su questo punto, si veda la nota introduttiva di Luca Stefanelli a *La nuda primavera*, «Officina», I, n. 1, maggio 1955), l'occasione lirica e biografica si converte in invettiva civile contro il clericalismo italiano, che Leonetti giudica dominante negli anni Cinquanta. Per quanto riguarda gli elementi biografici, dominanti soprattutto nella sequenza iniziale e incentrati sull'iniziazione sacramentale al cattolicesimo si veda F. Leonetti, *La voce del corvo. Una vita (1940-2001)*, Deriveapprodi, Roma 1959.

Stilisticamente la poesia, che si articola in 31 versi complessivi, è costruita su un'alternanza di endecasillabi e settenari, con frequenti inversioni, iperbati e strutture chiastiche; vi predomina su tutte l'influenza

dantesca, fin dal primo verso, memore di Dante, *Inferno*, I, 1, ma è forte, a livello sintattico, anche il modello campanelliano e l'influenza di stilemi settecenteschi.

Dante è una delle grandi passioni di Leonetti fin dalla giovinezza, quando lo leggeva, in servizio militare, assieme a Mario Ramous (si veda F. Leonetti, *La voce del corvo*, cit. p. 24), fino alle più tarde riflessioni, che sono anche autoriflessioni, a partire dal lavoro di Maria Corti: «i prelievi, anche se quasi testuali, dalla filosofia e dalla scienza entrano diversificati in un testo di poesia, col pensiero proprio dell'autore sperimentalista» (F. Leonetti, *La voce del corvo*, cit., p. 39). Campanella è invece stato oggetto della tesi di laurea in filosofia, discussa con Giuseppe Saitta (F. Leonetti, *La voce del corvo*, cit., p. 32).

Il tema del rifiuto di Dio, e della sua negazione nella sua forma di morale sociale dominante, non è solo al centro degli interessi intellettuali di Leonetti, ma il poeta lo riproietta anche sulla propria relazione coniugale: «Era poi certo, anche, il precetto che bisogna infischarsi di tutti gli altri, e che *Dio è morto* [...]: in questo s'era d'accordo, come illuminista convinta [...]]», F. Leonetti, *La voce del corvo*, cit., p. 29.

Francesco Leonetti

Un atto di rinuncia

Riconoscendo, a mezzo della vita¹⁴⁶
e perduta e compiuta, che nascendo
di un magistrato ed una madre semplice
fui battezzato, più tardi soldato
con un arzilla schiaffo in quella fede
aggregato; e in un'alba di Cassino
ancora, e nelle nozze, ebbi quel pane¹⁴⁷;
io mi sconfesso¹⁴⁸,
dimetto il segno in cui fui unto, scelgo¹⁴⁹
d'essere cittadino, sconsacrato¹⁵⁰.
Qui tutto quanto
a Cristo si riunisce, noi tradisce,
e non vi è chiesa ma capace ufficio

con ciò che è santo
a tacitare sempre adoperato¹⁵¹.
Che il prete stia
o cupo o lieto a sua remota regola,
e dall'esempio di eletto soffrire
sua gravità derivi...¹⁵²
il volgere memoria a quel che usava
l'età che tutta timida si attiene,
ora una divisione è diventata
nel nostro cuore¹⁵³;
e la coscienza, nel piacere e l'opera,
par che in Italia
abbisogni di comma e di dettato¹⁵⁴:
quando pastori¹⁵⁵, ai quali s'inginocchia
il ministro civile,
gestiscono convinti
che sia governo loro e non in noi
ciò che ci rende umani¹⁵⁶.

L'ira

Si tratta della seconda poesia contenuta all'interno di una selezione dal titolo generale *Un atto di rinuncia*, pubblicata nella sezione *Testi e note*, «Officina», n.s., n. 2, maggio-giugno 1959, p. 103. *L'ira* verrà successivamente raccolta, con lo stesso titolo e una lieve variante (v. 2: «me ne infurio» che diventa «me n'infurio»), in F. Leonetti, *La cantica*, Milano, Mondadori, 1959, p. 52. Questa lirica riprende e amplia attraverso una riscrittura completa la poesia *Congedo*, anch'essa presente nella raccolta *La cantica*, cit., p. 27¹⁵⁷.

L'origine della riscrittura, con il conseguente cambio di titolo, e della pubblicazione di questa poesia su «Officina», è probabilmente da rintracciare nelle dispute sorte all'interno della redazione che portarono poi alla chiusura della rivista, in seguito alla pubblicazione di questo numero. Partendo da una meditazione di taglio autobiografico, con l'inserimento di alcuni richiami alla biografia di Leonetti (si veda F. Leonetti, *La voce del corvo*, cit.), la composizione presenta una metariflessione dell'io poetico sullo scrivere versi, in cui acquista forte valenza metaforica l'immagine del

«fiore | sul tavolo, stremato» (vv. 11-12) con la quale Leonetti rappresenta la poesia, ma dalla quale dipendono comunque le sue uniche possibilità di riscatto esistenziale.

Venendo alla struttura del testo, *L'ira* è composto da 18 versi, distribuiti in due strofe di eguale grandezza. Stilisticamente, la poesia si sviluppa attraverso l'uso di endecasillabi e settenari, ma va segnalata la forte cesura ai vv. 4-5. Ricorrente è l'uso di enjambements (vedi vv. 3-4; 6-7; 7-8; 11-12; 14.15; 16-17; 17-18) e, sul piano retorico, di iperbati, inversioni e anastrofi. Sul versante lessicale, rispetto alle altre poesie della selezione *L'ira* presenta un linguaggio prettamente quotidiano e informale, ma si segnala l'utilizzo di alcuni termini di matrice aulica e ricercati, come i dantismi «guise», «tristo» e «aspro», e «valere».

A sera stanco, e disilluso ancora;
io faticato ho il giorno¹⁵⁸, me ne infurio,
contro gli esperti delle guise in cui
a valere si torna¹⁵⁹:
chi travisa,
chi copre e non svergogna, chi si serve
del vecchio sentimento, o di ripulsa
leva voce se è stabile la fogna...¹⁶⁰
E rompo, tristo, alle parole inutili¹⁶¹.

Aspro piuttosto per tumulto dentro
che fa il ricordo...¹⁶² Un fiore
sul tavolo, stremato;
e il mio furore, amore,
e non ho tregua, spazio, ho affogato
tutta la giovinezza¹⁶³.
Eppure è in questo, se mi acquieto, in questo
mai avere finito, che è possibile
trovare un senso, riposare ed essere¹⁶⁴.

La liquidazione

Si tratta della terza poesia pubblicata all'interno della selezione dal titolo generale *Un atto di rinuncia*, inclusa nella sezione *Testi e note*, «Officina», n.s. I, n. 2, maggio-giugno 1959, pp. 102-107. La poesia verrà poi ripresa, con notevoli varianti e tagli, e con l'aggiunta di una nota [vedi allegato], con il titolo *Polemica del 1960 (con Pasolini, Roversi)* nella raccolta *Percorso logico del '960-1975*, "Collezione di poesia 116", Einaudi, Torino 1976, pp. 7-9¹⁶⁵.

Il testo fa riferimento soprattutto ai dibattiti all'interno della sinistra intellettuale, sul rapporto tra marxismo, neocapitalismo e neoempirismo, in particolare alle riviste «Ragionamenti» e «Passato e Presente», e al dibattito sul libro di Giulio Preti, *Praxis ed empirismo*, Einaudi, Torino 1957. Da notare come l'autore espunga, nella versione einaudiana, il riferimento a Preti, come quello a Fortini e a «Ragionamenti», di fatto postdatando la polemica.

Dal punto di vista stilistico la poesia si avvicina alle strutture formali dei poemetti di «Officina», abbandonando gli aulicismi e gli stilemi della poesia sei-settecentesca, praticati invece nelle altre composizioni presenti nella selezione. All'interno dei 131 versi che scandiscono questa lunga sequenza, la presenza di numerosi versi tradizionali (endecasillabi, settenari) unita all'uso di rime frequenti, anche se libere, contribuisce a contrastare l'andamento prosastico della sintassi e del lessico. Il poemetto, composto in forma di lettera, si rivolge agli altri redattori della rivista e rende conto del difficile scenario culturale nel quale «Officina» si trovava a dover elaborare una posizione ideologica a fronte delle innovazioni culturali portate dal neocapitalismo. Si vedano le discussioni nei verbali in G. C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 431-52.

La liquidazione fa riferimento al passaggio di Leonetti dalla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio alla Biblioteca Malatestiana di Cesena; cfr. F. Leonetti, *La voce del corvo*, cit., p. 32. La stesura del poemetto è occasione per una rimediazione sul proprio impegno intellettuale iniziato negli anni giovanili con una formazione umanistica e

proseguito poi attraverso il marxismo critico che la rivista intendeva promuovere.

« *J'ai lu tous les livres* »¹⁶⁶
questo l'inquieto sentimento
dal quale il Novecento
trascorre al verbo della magia¹⁶⁷,
ribellione bella e innocente:
derrière qualche vizio, e col cannone
complicità, e colloquio col Dio...¹⁶⁸
«*Quanto ho studiato! e dal digiun pur moro*»¹⁶⁹
così, al formalismo barocco
Campanella reagì, a una fossa tradotto
dopo gli strappi alla corda
del formalismo di un Pio¹⁷⁰.
Ma non tale, per ora
(come vi spiego qui)
il caso nostro, o compagni¹⁷¹. Per me
la situazione è così:
ho dimesso l'intero Archiginnasio,
seicentomila volumi umanistici,
per dire in un romanzo il decennio tradito
e studiare in un gabinetto scientifico¹⁷²;
ma la legge che assorbe
il trattamento di quiescenza, quando
l'ufficiale servizio
non giunga alla pensione, mi ha privato
della liquidazione,
la società così poco civile
con previdenza sociale provvede
al quattordicesimo lustro
della mia vita, se vale,
tollerabile, artistica, marginale...¹⁷³
Forse è per questo, o Wittgenstein,
Carnap, Morris, e lucido Preti, ed altri¹⁷⁴
accatastati sul mio selvaggio tavolo,
che senza quiescenza, pigro e disperato,
v'odio con tutto il cuore?
è gravemente ingiusto, o profondi
filosofi dei rapporti¹⁷⁵,
ch'io tardi vi scopri, invecchiato
e a rinfrescarmi forse incapace.
Qualche cosa nella mia camera
della cultura antica è adunato;

ed anche i libri sapessi davvero
dello scaffale che m' incornicia
il letto dove giaccio senza fare
né l'amore né l'amore intellettuale...
tutt'altro ci incombe da studiare.
E tacerne, con qualche plagio
dal nuovo, non vale,
anche se io sono immortale
(provvisto di durata).
Sempre si deve farsi,
rifarsi responsabili, chi vuole
che operino le parole¹⁷⁶.
(Ma la speranza intera è perduta,
ma ciò che avanza ogni giorno si cambia
in un inerme ricordo...) ¹⁷⁷
Dopo una giovinezza
priva della scaltrezza,
disciplinata e originale,
abbiamo fatto per anni, con incredibili affanni,
nemici, che ci espungono perfino
dal semplice bollettino... ¹⁷⁸
camminando con un pugnale nel cuore
per la città nemica, o Fortini... ¹⁷⁹
abbiamo fatto una piccola officina,
che forse è la prima,
per uscire dal limbo eletto del Novecento,
della coscienza infelice;
affermando che il vero è un processo,
e l'intimità e il reale
insieme si compiono,
e l'arte novecentesca
si ridusse a un'estetica usanza
della sfiducia e della memoria d'infanzia¹⁸⁰.
Ma la mente non è storia
invece è funzione,
la storia equivale la religione
mentre non è mito il mestiere potente
e il puro rigore scientifico
dell'*équipe* nucleare
— che a messa si reca, e in quanto riflessa
e senza importanza
è questa parte del cuore¹⁸¹.
Avviene certo che si comprova
nei fatti la concezione più nuova:
senza autòmi né esplosioni
una colonia diviene,
con indigeni santi,

senza moderna coscienza,
la nostra regione
anche in nome di Croce e di Gramsci...
e predispone le rampe dei lanci¹⁸².
Forse si deve, a far bene
e a far gli altri contenti,
cantare con arte dei nostri libiti,
essendo aggiornati nei discorsi critici...
Ma non così io la intendo, o compagni;
come voi, spero, e come voi, come voi;
stiamo svegli tutti noi;
e per ciò che mi è proprio
voglio un'espressione pura e corposa
(il contrario di questa mia prova)
mentre discutiamo insieme lo scibile...¹⁸³
Il positivismo presente
credo che si accompagna, un poco assente,
senza preconconcette posizioni,
impregiudicato dinanzi ai fenomeni,
col capitalismo più scaltro:
e veramente è così?
o dobbiamo più colti rinascere?
e il progresso in Italia, adesso, è chi
combatte con il nuovo il capitale
vecchio, alleato al dio e all'ufficiale?
E come trarne, pensando, vantaggio?
e come farne, nell'arte, un'interna
sapienza che la tensione non taccia?¹⁸⁴
Oh, veramente avrò pace
nella mia celebre *garçonnière*¹⁸⁵
dove, o gentili signore borghesi, vi dedico
il mio capitale italiano,
dimenticando ogni male più umano...¹⁸⁶
Oppure: oh marxisti
di vecchio stampo, invincibili, grazie,
Spitzer non è soltanto un critico reazionario,
è un nemico equipaggiato
da critico stilistico, già letterario¹⁸⁷:
la vita è molto facile, grazie,
usando ancora l'ipotesi
che la rivoluzione dovrà venire,
dopo il tempo della competizione,
e prima che io debba morire¹⁸⁸.

Franco Fortini

Nuovi consigli

Nota e commento ai testi a cura di Luca Daino

Queste sei poesie firmate da Franco Fortini, riunite sotto il titolo comune *Nuovi consigli*, appaiono sull'ultimo numero di «Officina» (il secondo della nuova serie, maggio-giugno 1959) quando erano ormai insolubili i contrasti interni alla redazione, *in primis* tra lo stesso Fortini e i fondatori della rivista, Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi.

La compagine in questione ha un carattere composito, nonostante l'unità a cui sembrano alludere sia il titolo complessivo, sia la sequenza numerata nella quale sono collocati i singoli testi: la compattezza di questo gruppo di poesie non è garantita da una qualche convergenza di tono o di temi e ancor meno da una riconoscibile coesione stilistica. Del resto, eterogenea e a tratti caotica, quasi che non si fosse ancora guadagnata un'identità ben definita, era la produzione poetica del Fortini di allora, il quale tuttavia, alla fine degli anni Cinquanta, era già ultraquarantenne. Tutto ciò aveva trovato testimonianza pochi mesi prima (gennaio del 1959) nella pubblicazione del volume riassuntivo *Poesia ed errore*¹⁸⁹. Il Fortini poeta stava ancora cercando la propria strada, la propria voce: per questo sondava molteplici possibilità in direzioni anche assai diverse fra loro.

La sfaccettata identità di queste poesie è confermata dai loro differenti destini editoriali¹⁹⁰: il primo pezzo (*A un critico di poco più giovane*) non è stato inserito in alcun volume successivo all'uscita su «Officina», rimanendo così escluso dalla produzione fortiniana ufficiale¹⁹¹. Il secondo, il quarto e il quinto testo (*Ringraziamenti di Santo Stefano*; *Un'altra attesa*; *Distici per materia plastiche*) sarebbero confluiti nella prima sezione di *Una volta per sempre*¹⁹². Il terzo (*Alla stazione di Minsk*) è stato destinato

alla quarta sezione della medesima raccolta. Il sesto (*Per Roland Barthes*) avrebbe trovato sede nella seconda edizione di *L'ospite ingrato*¹⁹³. Resta il fatto che Fortini ha scelto proprio queste sei poesie per accostarle in una pubblicazione su una sede autorevole: il che è un motivo sufficiente per raccogliere la sfida di comprendere quali rapporti sia possibile stabilire fra di esse e che cosa comunichino singolarmente e nel loro insieme.

È il caso di soffermarsi anzitutto sul titolo che le accomuna: *Nuovi consigli*. Si tratta di una titolazione dal sapore assai fortiniano. Sappiamo bene che Fortini era generoso di esortazioni, e di rimbrotti, rivolti ai colleghi e agli amici. Il che si registra anche nella sua produzione poetica: ai tempi di questa pubblicazione avevamo già *Consigli al morto* in *Foglio di via*¹⁹⁴; *Primo consiglio* e *Secondo consiglio*, risalenti agli anni Trenta-Quaranta, ma apparse soltanto in *Versi primi e distanti*¹⁹⁵; in seguito, in *Questo muro*, avremmo avuto *Consigli*¹⁹⁶. Altrettanto numerosi sono i “consigli” del Fortini saggista: sono proprio quest’ultimi i più vicini cronologicamente ai nostri testi e forse a giustificare l’uso dell’aggettivo “nuovi”. Mi riferisco al dittico di articoli intitolati *Consigli*¹⁹⁷ e *Consigli a pochi*¹⁹⁸, che intrattengono con le nostre poesie un legame stringente e labile allo stesso tempo: stringente perché il tema, in modo più o meno esplicito, è in tutti il legame indissolubile fra la scrittura letteraria e il mondo sociale, nonché le concrete condizioni di vita degli scrittori e dell’intera collettività; labile perché tali questioni sono così radicate in Fortini da potersi rintracciare quasi in ogni rigo della sua produzione saggistica e poetica.

Ho detto che quello proposto da Fortini su «Officina» è un drappello poetico all’insegna dell’eterogeneità; tuttavia non mancano le cospicue connessioni fra alcune delle sei poesie che lo compongono. Configurando la compagine, Fortini sembra aver voluto creare una struttura a chiasmo impostata su tre elementi ripetuti: a-b-c-c-b-a. Troviamo in prima e in sesta e ultima posizione *A un critico di poco più giovane* e *Per Roland Barthes*, testi polemici di carattere personale rivolti a due destinatari, più precisamente a due amici-nemici: potremmo definirli epigrammi, sia pure dotati di un respiro particolarmente vasto. In seconda e in quinta posizione

abbiamo versi di ferma condanna dello status quo, caratterizzati da una violenta matrice espressionista: *Ringraziamenti di Santo Stefano* e *Distici per materie plastiche*. In terza e quarta posizione ci sono due liriche vere e proprie, *Alla stazione di Minsk* e *Un'altra attesa*, riconducibili al *modus operandi* che si stava imponendo come tipicamente fortiniano, e che prevede un io (un intellettuale borghese) che riflette, in bilico tra sconforto e speranza, sulle proprie sorti e su quelle collettive.

Si direbbe che con questa struttura, dal forte carattere simmetrico, Fortini abbia cercato di arginare la varietà dei testi proposti, senza rinunciare a fornire una rappresentazione attendibile delle differenti tipologie poetiche alle quali si stava dedicando in quegli anni. In effetti, di lì a non molto, nel 1966, sarebbero usciti a stampa gli epigrammi della prima edizione di *L'ospite ingrato*; e in *Una volta per sempre* (1963) sarebbe stato inserito un buon numero di poesie riconducibili al variegato universo visionario-espressionista (fra cui il poemetto *La poesia delle rose*); inoltre, nella medesima raccolta si sarebbe imposta come tipologia lirica prevalente quella che prende le mosse dal vissuto concreto dell'io restituendolo in maniera piana e realistica – cosa che gli astratti furori esistenziali, religiosi, ideologici e iperletterari di *Poesia ed errore* non permettevano ancora.

La ricerca ad ampio raggio, in parte ancora disorientata, del Fortini poeta è distinguibile altrettanto limpidamente sul piano espressivo. Nei sei pezzi usciti su «Officina», Fortini da un lato esibisce nuove soluzioni formali, anzitutto, come accennato, in direzione espressionistica e brechtiana (ne sono esempi lampanti *Ringraziamento di Santo Stefano* e *Distici per materie plastiche*): opzioni che di lì a poco avrebbe abbandonato, o meglio le avrebbe rese meno frequenti e le avrebbe moderate. Dall'altro lato, Fortini continua a ricorrere al repertorio stilistico della tradizione alta: basti pensare all'ardua sintassi e al tono vagamente alfieriano di *A un critico di poco più giovane* o all'idillio lezioso e a certe preziosità lessicali di *Alla stazione di Minsk* (“L'irta, la nera Europa / la sua ombra sublime”); ma si pensi anche ai *repêchages* metrici della canzone e della canzonetta che avvengono in entrambe le poesie appena citate. Non

siamo ancora di fronte al gelido riacquisto classicista della piena maturità fortiniana: non è ancora il sobrio e consapevole scavo archeologico che avrebbe caratterizzato i testi degli anni Sessanta e Settanta confluiti in *Questo muro*, ma anche i testi più ricchi di futuro presenti in *Una volta per sempre*, tra i quali va annoverato uno dei nostri *Nuovi consigli*, ossia *Un'altra attesa*, con i suoi endecasillabi sciolti che restituiscono in modo serio e dolente, ma senza cedimenti a tentazioni iperletterarie, un qualunque interno urbano.

I testi pubblicati sull'ultimo numero di «Officina» costituiscono insomma una trascurata ma preziosa occasione di leggere in trasparenza la congiuntura attraversata dal Fortini poeta alla fine degli anni Cinquanta, cioè in un momento decisivo della sua carriera, quello in cui ha lentamente e faticosamente maturato la svolta che avrebbe dato il *la* alla sua più compiuta stagione poetica. È sintomatico il fatto che poesie dotate di una così schietta forza centrifuga rappresentino l'ultimo testo pubblicato dalla rivista bolognese: quelle e questa sono accomunate dal generoso sforzo di individuare una linea di condotta coerente, un'identità stilistico-letteraria solida e riconoscibile; ma le accomuna anche il parziale fallimento di tale tentativo. Fortini, come poeta, avrebbe tuttavia avuto altre opportunità e sarebbe infine riuscito a qualificare la propria posizione nel campo letterario italiano. Non altrettanto poté fare «Officina», destinata – nonostante le intenzioni in particolare di Leonetti e Pasolini – a non risorgere un'altra volta.

Franco Fortini
Nuovi consigli

I

*(A critico di poco più giovane)*¹⁹⁹

Ma non andrà molto tempo che il tempo
dei pochi anni, fra noi,²⁰⁰ dove infinita
aria e ira incantò
nemiche e amiche anime atterrite²⁰¹
come questo foglio, come questi segni,
si farà sottile²⁰².

Senza più ansia il mare ora alla riva
sciacqua docile, deride
di ruggine le nostre armi, gli informi
residui delle guerre immense²⁰³
dove si volle sparire o rivivere,
assassini puerili...²⁰⁴ Voi, più certi
o più prudenti, voi, altri, voi adulti
quasi miei figli, datemi pazienza²⁰⁵:
e in cambio il calco vi darò del vuoto
che anche voi porta²⁰⁶, e ostinata la pura
mano che stringerà la vostra, quando
scendano nel tempo, come questa colpa,
anche i vostri mali²⁰⁷.

II

*(Ringraziamenti di Santo Stefano)*²⁰⁸

Principi, potenti cuoi,
principi, unghie di marmo,
signori di tutti noi,
voi di invisibili armi²⁰⁹,
voi che ci avete creati
ciechi e quieti come le merci
sigillate nei mercati,
come i visceri lerci
dei macelli, che vanno
nei vostri splendidi autoclavi²¹⁰,

sazi nei doponatali
vi ringraziano gli schiavi²¹¹.

III

*(Alla stazione di Minsk)*²¹²

Perché così felice
quella giovane pura donna bruna
e tanto a lungo
mi sorrideva²¹³?

I fiori della veste di cotone
battevano nel vento
che la portava via²¹⁴.

Voleva che non la dimenticassi
mai più, che per sempre vedessi
in lei l'idea di lei
e i suoi boschi che vincono ogni pace²¹⁵?

L'irta, la nera Europa
la sua ombra sublime
allunga fino a me:
e mi fa orrore.
Tutti i miei anni entro quell'ombra dormono
come abbiamo dormito soldati sfiniti
nelle notti
delle sue guerre.²¹⁶

O da sempre conosciuta
libertà spino di marzo
dunque non m'hai lasciato.²¹⁷

IV

*(Un'altra attesa)*²¹⁸

Ogni cosa, puoi dirlo, è assai più buia

di quanto avevi immaginato, in questa
casa dove ti han detto di aspettare
che tornino gli amici tumultuosi²¹⁹.
Vai da una stanza all'altra e dunque aspetti.
I muri sono stanchi, oscuri gli angoli.
Torneranno gli amici appassionati²²⁰.
Non è dolore, non è ira o noia
ma un rancore nel fondo della testa
che ora sembra noia ora dolore²²¹.
Fuori dei vetri vedi ancora i tetti,
dentro, dove tu sei, non vedi più.
Se non, contro il soffitto, dai cortili
qualche filo di lume o dalla bruma
il chiaro della città verso cena²²².
Puoi, quando vuoi, accendere la luce,
leggere un libro, fumare, pensare
ad altro, intanto che il tuo tempo passa²²³.

V

*(Distici per materie plastiche)*²²⁴

Neri scimmiettati astuti e vispi, poveri
piccoli servi portano via i cadaveri

nei sacchi, delle collisioni²²⁵; gnomi
piccoli servi leccano i molli addomi

di adulti seduti, caldi²²⁶; nuove
edizioni sgottano liquame, siero

di inesistenza²²⁷. Siamo già strati, storia
di resine, stampi, documentata aria²²⁸.

Afona ora la furia di uccidere chi
ci distrusse, è inclusa. Nulla è più qui²²⁹.

VI

*(Per Roland Barthes)*²³⁰

Viene l'amico, da Londra, una volta o due l'anno.
Siede, è la sua poltrona²³¹.
Insieme invecchiamo, insieme conosciamo,
l'uno per l'altro dramatis personae²³².

Così entrano i morti, i rimorsi così,
in Shakespeare, sotto le tende²³³.
Ma tu questo ogni volta rammenti, ombra: di
rifiutare la benda²³⁴.

¹ La “sazietà concettuale e terminologica” e l’inflazione ideologica della nozione di “partiticità” di cui scrive Scalia in queste prime righe vanno lette alla luce dell’atteggiamento genericamente polemico nei confronti dello schematismo di partito assunto da «Officina» e dai suoi redattori rispetto a una rivista come «Il Contemporaneo» (1954-1964), la sede “autorevole” qui menzionata dall’autore, che rappresentava ancora a quest’altezza una sorta di voce ufficiale del – pure agonizzante – comunismo italiano in ambito culturale e i cui fondatori, Carlo Salinari ed Antonello Trombadori, assunsero infatti al ruolo di veri e propri “custodi dell’ortodossia marxista in campo letterario, o quanto meno della sua versione italiana” (S. de Nobile, *Introduzione*, in *Lettere e carri armati. Quattro scrittori, «Il Contemporaneo, il 1956*, Edizioni ETS, Pisa 2013, pp. 5-8). Nell’articolo cui Scalia fa riferimento qui, che costituisce un resoconto sommario del dibattito svoltosi a Roma presso l’Istituto Gramsci dal 3 al 5 gennaio 1969 (*Problemi del realismo in Italia*, in «Il Contemporaneo», febbraio-marzo 1959, pp. 3-15), Salinari invocava la necessità di affrontare per l’appunto il problema del realismo inteso quale “definizione dell’essenza stessa dell’arte e cioè della concezione materialistica fondata sul principio che l’arte è una delle forme del rispecchiamento dialettico del mondo esterno nella coscienza dell’uomo” (*Ibidem*, p. 3) attraverso una reinterpretazione materialistica della teoria del “rispecchiamento” del Lukács dei *Prolegomeni a un’estetica marxista* (1^a ed. it. a c. di F. Colombo e M. Montinari, Riuniti, Roma 1957), alla quale lo stesso Scalia si riferirà – nel senso tuttavia di nuovo polemico del “rifiuto” – poco più avanti.

² La rivista «Mondo operaio» (conosciuta anche con la grafia «Mondoperaio» dal 1970), fondata nel 1948 su iniziativa di Pietro Nenni e portata avanti dalla direzione e la codirezione alternate di Rodolfo Morandi, Francesco De Martino, Antonio Giolitti, Gaetano Arfè e Raniero Panzieri per tutta la prima fase della sua attività (1948-1972), si proponeva di reagire alla sconfitta elettorale del Fronte popolare occorsa nell’aprile dello stesso anno proponendosi come rivista espressamente militante e configurandosi di fatto come l’organo ufficiale del Psi; Scalia stesso vi era intervenuto nello stesso periodo in cui redigeva l’articolo presente (G. Scalia, *Critica sulla narrativa*, in «Mondo operaio», XII, n. 12, dicembre 1959, pp. 45-48). Sotto la direzione di De Martino e la codirezione di Panzieri a partire dal 1958, «Mondoperaio» si fece portavoce di due revisionismi che, se risultavano contrapposti relativamente alle prospettive del movimento operaio in Italia (rispettivamente avvicinandosi al e allontanandosi dal centrosinistra), si rivelavano invece contigui per quanto riguarda la condanna dello stalinismo e la critica al Pci, l’insofferenza nei confronti dei quali non è nascosta anche da Scalia stesso nelle pagine qui poste alla nostra attenzione. Nel periodo della sua direzione, De Martino affidò a Carlo Muscetta, qui menzionato dall’autore, la responsabilità della direzione del «Supplemento scientifico-letterario» della rivista, uscito fra il marzo e il dicembre del 1958; nelle pagine di quel supplemento si legge, di sua mano, proprio un intervento sulla recente pubblicazione del volume trotskiano menzionato subito dopo nell’articolo (cfr. *Mondo operaio: 1956-1965*, 2 voll., antologia a c. di G. Arfe, introd. di P. Nenni, Landi, S. Giovanni Valdarno 1966-1967).

³ Nell’edizione italiana di *Letteratura arte libertà*, uscita per l’editore milanese Schwarz nel 1958, alla prefazione di Livio Maitan (pp. XIII-XXXVI) segue un breve saggio introduttivo di Tristan Sauvage (*Arte e libertà*, pp. XXXIX-XLI), *nom de plume* di Arturo Schwarz, all’epoca titolare dell’omonima casa editrice. La denominazione di Maitan quale “defensor trotskista” si riferisce alla sostanziale discontinuità delle interpretazioni del testo trotskiano proposte dai due contributi introduttivi al volume: se da un lato Maitan valorizza l’aspetto di “illuminata direzione della cultura” espressa dal Trotsky di *Letteratura e rivoluzione* del 1923 – del quale *Letteratura arte libertà* accoglie significativamente cinque di otto capitoli –, dall’altro Sauvage-Schwarz insiste più risolutamente sulla questione dell’affermazione della libertà dell’arte, difesa da Trotsky nel manifesto

Per un'arte rivoluzionaria indipendente, pubblicato nel 1938 in collaborazione con André Breton e con la firma di Diego Rivera, allora e per breve periodo trotskista (A. Breton, L. Trotsky, *Per un'arte rivoluzionaria indipendente* [Città del Messico, 25 luglio 1938], in L. Trotsky, *Letteratura arte libertà*, cit., pp. 109-116). Nel saggio di Calvino cui Scalia si richiama qui e di cui dimostra di condividere la tesi fondamentale (I. Calvino, *Etica ed estetica di Trotsky*, in «Passato e Presente», n. 7, gennaio-febbraio 1959, pp. 970-974), l'autore si esprime in favore di una sintesi tra le due posizioni dei curatori – pure leggermente sbilanciata verso quelle di Maitan, che a suo avviso colgono più da vicino nel segno del pensiero del “Trotsky vero”, non fosse altro per le maggiori implicazioni e responsabilità dello stesso all'altezza del '23 rispetto al '38 –, mettendo in luce come il marxismo “particolarmente aperto” di Trotsky consenta in sostanza di compendiare, in una stessa prospettiva metodologica, storicismo e valutazione della rilevanza dello stile individuale e della persona dell'artista, quindi sovra-determinazione dell'arte e sua libertà (o “licenza”), autorizzando contestualmente il superamento dello “stalinismo e zdanovismo residui” cui invita implicitamente lo stesso Scalia in questo e in altri passi dell'articolo presente.

⁴ Al momento della redazione dell'articolo era di recentissima uscita il saggio di Scalia su *Metodologia e sociologia della letteratura in Gramsci* (contenuto nel volume *La città futura. Saggi sulla figura e il pensiero di Antonio Gramsci*, a c. di A. Caracciolo e G. Scalia, Feltrinelli, Milano 1959, pp. 299-327; poi ristampato con lo stesso titolo in *Critica, letteratura, ideologia 1958-1963*, Marsilio, Venezia 1968, pp. 13-53), che insisteva proprio sull'interesse per i problemi di “metodo culturale” manifestato da Gramsci negli appunti di metodologia, critica ed estetica letteraria raccolti nel suo *Letteratura e vita nazionale* (Einaudi, Torino 1950), del quale Scalia sembra qui raccogliere in particolare il piglio polemico nei confronti di una concezione burocratico-partitica dell'arte e di una immediata identificazione tra arte e *engagement* politico.

⁵ Il richiamo alle “strutture significative”, altrimenti definite da Goldmann “strutture mentali” o “visioni del mondo”, subentra qui in soccorso della tesi di Scalia contro l'esistenza di una letteratura di partito formulata espressamente nel paragrafo qui commentato: la “struttura” – concetto più metodico-operativo e sociologico che ontologico o ideologico – è infatti dotata per Goldmann di un attributo dinamico, evolutivo e “socio-significativo” che la differenzia dalla *Weltanschauung* e dall'ideologia nel tradizionale senso storicistico-idealistico, nella misura in cui essa risulta dal rapporto dinamico, dialettico e non sostanzialistico fra significante e significato, quindi tra opera d'arte e quadro sociale (L. Goldmann, *Recherches dialectiques*, Gallimard, Paris 1959, pp. 107-112; per un approfondimento della lettura che lo stesso Scalia dà di questo passo e di quella che chiama acutamente la “sociologia semantica” goldmanniana in genere, si veda G. Scalia, *Per un'estetica marxista d'opposizione. A proposito di Lucien Goldmann*, in *Critica, letteratura, ideologia*, cit., pp. 127- 157).

⁶ In questo secondo senso della “pragmaticità” dell'opera artistica va inteso il riferimento alla responsabilità “semantica” dell'arte messa in luce poche righe prima, con la quale Scalia intende per l'appunto “la responsabilità di quella che chiamiamo organizzazione semantica e comunicativa della società”, quindi la produzione di una determinata semiosi fatta di “idee, simboli sociali, rappresentazioni collettive insieme artistiche e extrartistiche”. All'aggettivo, che ricorre significativamente anche qualche riga più avanti (si veda nota 10) e in posizione enfatica in conclusione, Scalia sembra attribuire un valore dinamico utile a connotare in senso pragmatico-comunicativo la funzione dell'arte nella società e a contrastare così le cristallizzazioni ideologiche, frutto a suo avviso di quello che più avanti definirà un certo “allegorismo” che tradisce una mancata lettura autenticamente marxista e materialistica del quadro storico-sociale (si veda a questo proposito

la nota successiva). Lo stesso aggettivo va letto alla luce delle note di critica e metodologia letteraria gramsciane sulle quali Scalia stesso si era soffermato in un recente e già menzionato articolo, ragionando in particolare intorno al “rapporto tra organizzazione della cultura e della vita sociale (organizzazione ‘politica’ come *mezzo* e non come *fine*) e le funzioni, i compiti e il ‘luogo’ socio-culturale e comunicativo della letteratura” che costituisce a suo dire il “dato centrale” del volume di Gramsci (G. Scalia, *Metodologia e sociologia in Gramsci*, cit., p. 15).

⁷ Per comprendere questo passaggio è opportuno fare breve cenno al dibattito interno all’intellettualità di sinistra sull’*engagement* dell’intellettuale in corso tra gli anni 1945-1955, rimasto spaccato – fino al fatidico 1956 che segnò di fatto la crisi del modello dell’intellettuale “critico” e indipendente che fino ad allora si era contrapposto all’intellettuale “organico” del Pci (cfr. G.F. Ferretti, *L’autocritica dell’intellettuale*, Marsilio, Venezia 1970) e l’avvio di quel lento processo di smantellamento della problematica dell’intellettuale *engagé* consumatosi definitivamente nel decennio subito successivo (cfr. L. Mozzachiodi, *Preparare il Sessantotto. Saggisti e scrittori nelle riviste della Nuova Sinistra (1956-1967)*, Pacini, Pisa 2024) – tra due diverse proposte di organizzazione e istituzionalizzazione della cultura; una propriamente politica, caratterizzata da un dogmatismo partitico ortodosso e dall’identificazione dell’intellettuale in una sorta di “professionista” o “legislatore” rivoluzionario, e una culturale, da realizzarsi invece attraverso un lavoro intellettuale operante in autonomia dai partiti e attraverso il rifiuto tanto di una concezione liberale quanto di una concezione staliniana della cultura e dei rapporti tra cultura e politica. La posizione di Scalia in merito – già piuttosto chiara nell’articolo presente – è ben compendiata in un contributo più esteso, uscito qualche anno dopo e raccolto in una sorta di auto-antologia saggistica curata dallo stesso (G. Scalia, *La forza-lavoro dell’intellettuale*, in *De anarchia. Attorno al ’68: poesia, follia, rivoluzione*, Savelli, Roma 1978, pp. 14-29), nel quale si chiarifica come la prima proposta (quella politica) sia in sostanza il frutto di una mancata analisi propriamente marxista della situazione dell’intellettuale e del suo ruolo nei rapporti di produzione di classe nella società capitalistica, che all’epoca viveva una fase di “totalizzazione” (*Ibidem*, p. 15) tale da comportare una “identificazione dei contrari” (fra tutti, l’estrema specializzazione nella divisione del lavoro e contestualmente la riduzione a forza-lavoro di tutti i produttori sociali) e quindi un rovesciamento delle contraddizioni *all’interno* di tutta la società, che si configurava così – totalmente – quale “società del capitale” (*Ibidem*, p. 25).

⁸ Il riferimento ad Antonio Labriola (1843-1904) si inserisce in quella rosa di rimandi filosofici – che vanno da Gramsci a Giulio Preti (vedi nota 11) – mobilitati da Scalia a rinsaldo di una concezione di marxismo quale “filosofia della prassi”, la cui prima formulazione letterale si deve proprio al Labriola dei *Saggi sulla concezione materialistica della storia*, redatti fra il 1895 e il 1898. Per il filosofo, infatti, il marxismo è una teoria “critica” e non un’ideologia – una “teoria dell’uomo che lavora” e che “conosce operando” (A. Labriola, *La concezione materialistica della storia* [1938], a c. di E. Garin, Laterza, Bari 1965, p. 233) – nella misura in cui suo compito non è tanto di offrire verità eterne e immutabili, quanto di confrontarsi dinamicamente con la totalità delle contraddizioni sociali e con la concreta prassi che informa e costituisce di fase in fase la storia umana. In quanto filosofia della prassi – dove per “prassi” si intende il luogo di una perfetta convergenza tra pensiero e azione, filosofia e scienza, “rappresentazione della realtà e insieme prospettiva sulla realtà”, con le parole di poco seguenti di Scalia –, il materialismo storico è tale da investire infatti la “totalità” dell’uomo storico e sociale: una totalità “circostanziale” in quanto non formale o idealisticamente postulata, ma appunto pragmatica e concretamente costruibile attraverso l’educazione delle masse e la lotta di classe.

⁹ Si tratta della già menzionata differenza tra la “partiticità” come spirito di partito nelle creazioni intellettuali da un lato (“il carattere di partito *nella* creazione intellettuale” cui ci si richiama in queste righe) e la “partiticità” come espressione di una struttura organizzativo-ideologica, nelle sue forme istituzionali e nella sua “linea” politica dall’altro (qui corrispondente invece al “carattere di partito *della* creazione intellettuale”).

¹⁰ Stando al Sartre di *L’essere e il nulla*, che usciva nella prima traduzione italiana proprio nel 1958, la “situazione” è il coefficiente di accessibilità o inaccessibilità di un fine determinato dalle scelte degli uomini e non dalla posizione in cui la vita li ha situati (“Il coefficiente di avversità delle cose non può essere argomento contro la nostra libertà; perché è per mezzo nostro, cioè mediante la posizione preliminare di un fine, che nasce questo coefficiente di avversità”. J.-P. Sartre, *L’être et le néant. Essai d’ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943, trad. it. di G. Del Bo, *L’essere e il nulla*, Mondadori, Milano 1958, p. 583). La “situazione” in Sartre fa dunque riferimento alla presenza di un contesto oggettivo che però non limita la libertà dell’individuo, nella misura in cui egli è sempre e totalmente responsabile della possibilità di agire in base alla situazione in atto. Nel discorso di Scalia, la mobilitazione del concetto sartriano è funzionale all’esplicazione della natura “oggettiva” e “semantica” della responsabilità dell’arte: la responsabilità dell’arte non coincide cioè con l’*engagement* ideologico-politico e non si risolve quindi nell’emanazione di un principio etico-ideologico immanente all’arte stessa e dato a priori dai processi storico-culturali, ma si sviluppa attraverso una pretiana “praxis culturale” (si veda in proposito la nota successiva) cui contribuiscono, sartrianamente, le scelte degli individui in campo. Per questo la responsabilità dell’arte è anche detta, nello stesso passo, “semantica”: perché, lungi dall’aver attribuito un contenuto pedissequamente ideologico, essa si può svolgere e misurare solo tenendo conto comunicativamente di tutti i variabili elementi della semiosi sociale.

¹¹ Cfr. G. Preti, *Praxis ed empirismo*, Einaudi, Torino 1957. Nel capitolo cui Scalia fa riferimento qui – il primo, *Praxis culturale* (pp. 11-31) – Preti propone il superamento del materialismo dialettico, allora assunto a filosofia-dottrina “ufficiale” dei partiti comunisti, valorizzando piuttosto la natura pragmatica della filosofia marxista in particolare attraverso il richiamo al primo Marx (quello di *Ideologia tedesca* e di *La sacra famiglia*). Tale pragmatismo, la cui formulazione si ispira in parte a un pure aggiornato e rivisto pragmatismo deweyano (cfr. A. Peruzzi, *Cinquant’anni portati come? L’inizio di “Praxis ed empirismo”*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia [Nuova Serie]», XVII, 2011, pp. 179-209), oltre che all’imprescindibile modello gramsciano, comporta che alla filosofia sia affidato il compito non interpretare il mondo – un mondo dato ipostaticamente come “sostanza”, con il quale gli uomini entrerebbero *in rapporto* – ma di modificarlo, dando così rilievo alla natura pragmatica e variabile del mondo stesso quale risultato della concreta attività umana. Stanti queste premesse, il riferimento di Scalia alla praxis pretiana in questo passo risulta funzionale all’integrazione e in qualche modo al consolidamento (in direzione più esplicitamente marxista) del concetto di “situazione” sartriana mobilitato poco prima in riferimento alla responsabilità “semantica” (appunto, pragmatica e variabile a seconda delle semiosi sociali) dell’arte.

¹² Scalia ribadisce ed esplicita qui l’imprescindibilità di un’analisi marxista del quadro sociale già richiamato, più implicitamente, in diversi punti dell’articolo (si vedano le note 5 e 6): solo il ricorso a un’analisi materiale e pragmatica – secondo la “concezione della praxis com’è in Marx e soprattutto nel primo Marx”, scrive l’autore riferendosi al Marx di *Ideologia tedesca* e *La sacra famiglia* già eletto a riferimento da Giulio Preti (si veda in proposito la nota precedente) – dei rapporti di produzione e di classe in relazione ai prodotti artistico-culturali può permettere di evadere il rischio metafisico e astorico annidato nelle ideologie partitiche e di impedire quindi un’immediata (e in

fondo controproducente ai fini della stessa lotta di classe) identificazione tra “arte e praxis politica [...] rigeneratrice tout court”.

¹³ Sebbene il testo chiave della teoria della *langue* di Ferdinand De Saussure appaia in traduzione italiana solo nel 1967 (F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Librairie Payot & Cie, Lausanne 1916, trad. it. di T. De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1967), nel cuore del decennio che assiste cioè alla ricezione e alla diffusione della linguistica strutturale europea e statunitense da parte di filologi, filosofi e critici letterari italiani (fra tutti, Contini, Segre, Corti, Raimondi, Avalle, De Mauro, Lepschy e Rosiello), le teorie linguistiche de saussuriane – un primo commento alle quali appare già nel 1919 per mano di Benvenuto Terracini, che recensisce prontamente la prima edizione francese del *Cours* – cominciano a circolare già negli anni Trenta e incontrano una pur guardinga curiosità proprio negli anni Cinquanta (per approfondimenti a riguardo si veda M. Mancini, *Appunti sulla protostoria dello strutturalismo in Italia*, in I. M. Mirto, *Le relazioni irresistibili. Scritti in onore di Nunzio La Fauci per il suo sessantesimo compleanno*, ETS, Pisa 2014, pp. 11-54). Tutta l’ultima parte dell’articolo manifesta la cauta (e marxianamente “corretta” contro qualsivoglia “pericolo formalista”) fascinazione di Scalia per le proposte dello strutturalismo – traggiate indirettamente anche dal Barthes di *Le mythe aujourd’hui* citato poco dopo (si veda la nota successiva) –, il ricorso alle quali consente all’autore di difendere la parziale “libertà dell’arte” (“libera nelle possibilità del suo esprimersi e comunicarsi concreto, oggettivo”) attraverso una via né idealistica né metafisica e in ultima istanza di superare il “determinismo volontaristico e demiurgico” di un materialismo dialettico da lui (e a quest’altezza da molti) percepito come insufficiente a rispondere alle mutate esigenze politiche e culturali del tempo.

¹⁴ Nel volume di Barthes qui citato, che Scalia doveva aver letto nell’edizione originale francese (R. Barthes, *Le mythe aujourd’hui*, Seuil, Paris 1957, trad. it. di L. Lonzi, *Miti d’oggi*, Lerici, Cosenza 1962; poi Einaudi, Torino 1974), il filosofo mette a punto – facendo propri i fondamenti dello strutturalismo linguistico di de Saussure e Hjelmslev – una disciplina semiologica, estensiva della linguistica ma lambente le scienze sociali, interessata ad analizzare le rappresentazioni collettive (i “miti”) piccolo-borghesi di massa e a svelarne, attraverso un processo di demistificazione, la natura fondamentalmente ideologica.

¹⁵ È una citazione da Padre Antonio Bresciani della Compagnia di Gesù, *La repubblica romana e Lionello*, in *Opere*, vol. VIII, Parte prima, Ufficio della civiltà cattolica, P. di G. Marietti, Roma-Torino 1866, p. 239.

¹⁶ Di “silenzio interiore” come esclusiva dimensione conoscitiva (ontologica) della poesia, Carlo Bo scrive nel suo *Mallarmé*, Rosa e Ballo Editori, Milano 1945.

¹⁷ Il termine brescianesimo, come è noto, venne coniato da Antonio Gramsci a partire dal cognome dello scrittore Antonio Bresciani (1798-1862), gesuita, acceso avversario del liberalismo risorgimentale e del romanticismo, autore, fra l’altro, di romanzi storici, uno dei quali (*L’ebreo di Verona*) ristampato nel 1851, fu oggetto di una feroce stroncatura di Francesco De Sanctis. Per un’utile sintesi del concetto gramsciano, cfr. Giuseppe Petronio, *Gramsci le sue idee nel nostro tempo*, Editrice l’Unità, Roma 1987: “Nel suo saggio (in rivista, 1855; poi nei *Saggi critici*, Morano, Napoli 1930) De Sanctis, mentre metteva in evidenza le tesi illiberali del libro, mostrava come la povertà artistica del Bresciani fosse tutt’uno con le sue carenze di uomo: debolezza intellettuale, mancanza di fede, ‘gesuitismo’, fiacchezza morale, i difetti storici del ‘vecchio letterato italiano’. Gramsci riprende da De Sanctis la categoria (psicologica, morale e letteraria tutt’assieme) del

'brescianesimo', e l'adopera largamente, almeno a due fini. Essa infatti gli serve, nel suo proposito di scrivere una storia degli intellettuali italiani, a identificare i caratteri assunti dall'intellettuale reazionario nell'età del risorgimento e del romanticismo: individualismo, illiberalismo, opposizione al nazional-popolare, sagrestanesimo, aristocraticismo innato, paternalismo gesuitico. Pertanto Gramsci intitola ai 'Nipotini di padre Bresciani' un'ampia sezione delle sue note letterarie, raccogliendo sotto quel denominatore comune 'una parte cospicua della letteratura narrativa italiana', ma anche degli scritti di storia, di filosofia, di politica; e stroncando con allegra geniale ferocia il fior fiore degli intellettuali in voga (da Croce e Gentile a Papini, da Ungaretti a Panzini, da Corradini a Bellonci), accusati, in gradi e modi diversi, di 'vigliaccheria morale e civile', di 'bassezza morale', di buffoneria, conformismo ecc. Il valore di questa operazione è chiarito da Gramsci in un passo che va ancora rimeditato e ripreso: 'Si tratta di una ricerca di storia della cultura, non di critica artistica in senso stretto: si vuole dimostrare che sono gli autori esaminati che introducono un contenuto morale estrinseco, cioè fanno della propaganda e non dell'arte, e che la concezione del mondo implicita nelle loro opere è angusta e meschina, non nazionale-popolare, ma di casta chiusa'" (Petronio riprende qui, dai *Quaderni del carcere*, il *Quaderno I*, XVI).

¹⁸ Monaldo Leopardi, *Dialoghetti sulle materie correnti nell'anno 1831 - Dialogo terzo*. È verosimile, ma non documentabile, che Roversi abbia letto l'opera di Monaldo nel volume *Viaggio di Pulcinella. Dialoghetti sulle materie correnti nell'anno 1831*, a c. di A. Moravia, Ed. Atlantica (Tip. De Il Giornale Del Commercio), Roma 1945.

¹⁹ Il riferimento probabilmente è al volume di G. Salvemini, *Clericali e laici: cattolicesimo e democrazia, diritto canonico e diritto civile, censura ecclesiastica, totalitarismo vaticano, libertà religiosa, clerocrazia e liquidazione del laicismo. Saggi e polemiche*, Parenti, Firenze 1957.

²⁰ G. Miglioli, R. Grieco, *Un dibattito inedito sul contadino della Val Padana*, a c. di A. Zanibelli, Vallecchi, Firenze 1957. Il carteggio tra il sindacalista cristiano Miglioli e il dirigente comunista verte sulle lotte contadine nel secondo dopoguerra. Con Grieco, nel dicembre 1947, Miglioli aveva promosso la Costituente della Terra, e fu alla testa dei grandi scioperi in Emilia-Romagna del 1948 e del 1949 per la riforma agraria, i consigli di cascina e la giusta causa delle disdette, ma presto maturò severe critiche verso la politica comunista del settore.

²¹ M. Leopardi, *Dialoghetti sulle materie correnti nell'anno 1831 - Dialogo terzo*, cit.

²² Lo scritto di Roversi si conclude con un altro omaggio a Gramsci: "A Roma gli schiavi non potevano essere riconosciuti esteriormente come tali. Quando un senatore propose una volta che agli schiavi fosse dato un abito che li distinguesse, il Senato fu contrario al provvedimento, per timore che gli schiavi divenissero pericolosi qualora potessero rendersi conto del loro grande numero (cfr. Seneca, *De clem.*, I, 24 e Tacito, *Annali*, 4, 27)", A. Gramsci, *Quaderno 25* (XXIII) § 6.

²³ G.C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, in «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, p. 99.

²⁴ M. Rustioni, *Il «caso Leonetti»: utopia e arte della deformazione*, Pacini, Pisa 2010, p. 132.

²⁵ C. Cases, *Marxismo e neopositivismo*, Einaudi, Torino 1958, p. 11.

²⁶ Ad esempio, la “liquidazione” dell’estetica lukacsiana dal punto di vista di un metodologismo a coloritura neopositivistica”, condotta da Armanda Guiducci sempre nel ’58 su «Passato e presente» (con un articolo dal titolo *Estetica e marxismo: G. Lukács*). F. Fortini, *Lukács in Italia*, in «Officina», n. 2, Nuova Serie, maggio-giugno 1959. Cfr. C. Cases, *Marxismo e neopositivismo*, cit., pp. 24 e ss.

²⁷ G.C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, cit., p. 6.

²⁸ G. Della Volpe, *Critica del gusto* (1960), in *Opere*, a c. di I. Ambrogio, Einaudi, Torino 1973, vol. 6, pp. 9-263, p. 22. La citazione, tratta dal primo capitolo dell’opera, fa parte di una porzione di testo che fu anticipata nel maggio del ’59 sul «Contemporaneo», con il titolo *Per una critica materialistica della poesia*. La presenza di influssi dell’avolpiani in *La poesia come cultura* è registrata più volte da Ferretti, senza entrare troppo nel dettaglio. G.C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, cit., p. 82, nota 2; p. 99.

²⁹ G. Della Volpe, *Discorso poetico e discorso scientifico*, in *Crisi dell’estetica romantica*, *Opere*, cit., vol. 3, pp. 129-134, p. 131.

³⁰ M. Rustioni, *Il «caso Leonetti»*, cit., p. 39.

³¹ G.C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, cit., p. 9.

³² P. Bourdieu, *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. di A. Boschetti ed E. Bottaro, il Saggiatore, Milano 2005 (1^a ed. originale 1992), p. 317. Per Bourdieu le posizioni hanno un carattere sempre relazionale e dipendente dallo stato del campo in un determinato momento: “Ogni presa di posizione (tematica, stilistica ecc.) si definisce (oggettivamente e talvolta intenzionalmente) rispetto all’universo delle prese di posizione e rispetto alla *problematica* come *spazio dei possibili* che quest’universo indica o suggerisce; essa riceve il proprio *valore* distintivo dalla relazione negativa che la unisce alle prese di posizione coesistenti alle quali è oggettivamente riferita e che la determinano delimitandola”. *Ibidem*, p. 309

³³ Un “singolare storicismo, tanto ‘aperto’, o addirittura conciliatorio di opposte tendenze, e preoccupato di non trascurare il minimo spunto ‘utile’ sull’uno e sull’altro fronte [...] quanto deciso alla fine, esso, a riassorbire ogni esperienza anche peregrina nella sua impostazione storicistico-realistica di fondo”. G.C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, cit., p. 21.

³⁴ A. Boschetti, *Benedetto Croce. Dominio simbolico e intellettuale*, Quodlibet, Macerata 2024, p. 299.

³⁵ M. Dantini, *Arte e comunismo in Italia 1943-1964*, in «Predella. Journal of Visual Arts», n. 52, 2022, pp. 11-47, p. 22.

³⁶ G.C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, cit., p. 10.

³⁷ M. Rustioni, *Il «caso Leonetti»*, cit., p. 38.

³⁸ G.C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, cit., p. 11.

³⁹ M. Rustioni, *Il «caso Leonetti»*, cit., p. 37.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 31.

⁴¹ *Ibidem*, p. 37.

⁴² F. Leonetti, *Proposizioni per una teoria della letteratura*, in «Officina», 9-10, gennaio 1957.

⁴³ Come è stato notato dai commentatori: Ferretti (cfr. *supra*, nota 28) e M. Rustioni, *Il «caso Leonetti»*, cit., pp. 37 e ss.

⁴⁴ G. Della Volpe, *Discorso poetico e discorso scientifico*, cit., p. 129. Una riscrittura dello stesso brano si legge anche nel primo capitolo di *Critica del gusto*, cit., pp. 20-21.

⁴⁵ G. Della Volpe, *Gramsci e l'estetica crociana (a proposito di «struttura» e «poesia»)* (1953), in *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica, Opere*, cit., vol. 5, pp. 52-55, p. 54.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 54-55.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 55. Considerando l'entusiastico gramscismo dell'avolpiano, credo che vada sfumata l'affermazione di Rustioni secondo cui, proprio grazie a Della Volpe, ne *La poesia come cultura* e negli altri saggi leonettiani della seconda serie di «Officina» “la polemica anticrociana non è più svolta a partire dalle critiche formulate da Gramsci e le categorie concettuali proposte da Croce sono soggette ad una revisione di tipo speculativo”. M. Rustioni, *Il «caso Leonetti»*, cit., p. 39.

⁴⁸ Da qui in avanti tutte le citazioni prive di riferimento bibliografico provengono dal testo de *La poesia come cultura*.

⁴⁹ Cfr. *infra*, n. 71.

⁵⁰ U. Piscopo, *Francesco Leonetti. L'assillo ideologico dell'intellettuale, tra conoscenza e azione, nella crisi degli istituti democratici: il privilegio dell'estremismo militante e la demistificazione strumentale della letteratura*, in *Letteratura italiana*, a c. di G. Grana, Marzorati, Milano 1979, vol. IX, Novecento. I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana, pp. 8737-8761, p. 8754. Tra l'altro, già Piscopo aveva rilevato che il Leonetti officinesco “giunge quasi alle soglie dello strutturalismo sulla scorta di indicazioni di Galvano Della Volpe”, *ibidem*, p. 8746.

⁵¹ Del resto, di lì a poco Leonetti pubblicherà sul «Menabò» la “commedia in versi” *Il malpensante*, nel 1960, e il “saggio in versi” *La fabbrica di Ravenna*, nel 1963 (ma si veda anche il piglio saggistico di un testo come *La liquidazione*, pubblicato in questo stesso fascicolo nella suite *Un atto di rinuncia*, e in generale la poesia officinesca di Leonetti). Passando in rassegna le discussioni leonettiane sull'esperienza del saggio in versi, si nota il ritorno e lo sviluppo di molte posizioni espresse in *La poesia come cultura*, cfr. G. Picconi, 1960, 1963: *tre «saggi in versi» su «Il Menabò»*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 21, 2018, pp. 9-23.

⁵² Le dissociazioni riguardano le conseguenze delle posizioni criticate, giudicate come estreme e massimaliste; le associazioni, invece, si applicano a termini tradizionalmente considerati opposti e inconciliabili: cultura-struttura vs. poesia, individuo vs. società, metafora-poesia vs. ragione. Si vedano anche i rilievi politici finali sull'“alienazione 'socialista'” (associazione di due termini sentiti

come opposti) e il prospettato ricongiungimento “con gli ideali della borghesia progressista e illuminista”.

⁵³ A questo proposito, si noti che il telegramma del 1° maggio 1959 a Fortini da parte di Leonetti, Roversi e Scalia recita “Grazie per il discutibile ottimo saggio”. G.C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, cit., p. 118, nota 2.

⁵⁴ F. Fortini, *Lukács in Italia*, cit.

⁵⁵ G. Della Volpe, *Introduzione a una poetica aristotelica*, in *Poetica del cinquecento* (1956), *Opere*, cit., vol. 5, pp. 107-140, p. 110.

⁵⁶ Rustioni descrive il saggismo di Leonetti come “una forma di guerriglia culturale che sarebbe improprio definire eclettica”, preferendo invece la categoria di “*sincretismo*”, mutuata dal Peppino Ortoleva lettore delle culture sessantottesche. Attraverso tale sincretismo, consapevole e politicamente fondato, Leonetti anticiperebbe gli atteggiamenti culturali del movimento. M. Rustioni, *Il «caso Leonetti»*, cit., pp. 134-135.

⁵⁷ La versione italiana della *Drammaturgia d'Amburgo* di Lessing riporta: “chi vuole inventare, deve saper ragionare. Solo credono separabile l'una cosa dall'altra coloro che sono incapaci di entrambe”. G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, introduzione, versione e note di P. Chiarini, Laterza, Bari 1956 (1ª ed. originale 1769), p. 412.

⁵⁸ Per Marco Rustioni “è il riferimento al mondo logico che rivela l'influsso di Della Volpe. [...] Nel brano sopracitato la poesia è sottratta alla sfera dell'intuito e non scaturisce dall'aspetto emozionale e sensibile, ma in linea con quanto afferma in quegli anni Della Volpe appartiene all'universo razionale ed è paragonabile ad una forma di intellettualità concreta”. M. Rustioni, *Il «caso Leonetti»*, cit., p. 39.

⁵⁹ In questo argomento riecheggiano alcune posizioni di Friedrich: “La metafora diventa il mezzo stilistico più generoso offerto alla fantasia illimitata della poesia moderna. [...] Essa realizza il grande salto dalla diversità dei suoi elementi a una unità raggiungibile soltanto nell'esperimento del linguaggio; essa vuole tale diversità quanto più estrema possibile e la realizza poeticamente”. H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, trad. it. di P. Bernardini Marzolla, Garzanti, Milano 2002 (1ª ed. italiana 1958), pp. 219-220.

⁶⁰ Le operazioni “di selezione, associazione, assestamento” richiamano probabilmente il “processo costruttivo” che secondo il Croce della *Poesia* (1ª ed. 1936) va compiuto dal critico che voglia ricostruire la personalità del poeta e il suo “stato d'animo fondamentale”. Il procedimento è descritto in dettaglio nel paragrafo intitolato “La storia della poesia e la personalità del poeta”: “Che cosa deve fare il critico e storico della poesia quando gli si mette dinanzi una congerie di documenti e notizie riguardanti un poeta? Quello che fa, sempre che sappia il fatto suo: scartare le notizie e i documenti che riguardano unicamente la vita privata del poeta [...], e quelli che riguardano unicamente la sua vita pubblica [...]; e ritenere solamente quei documenti e notizie che hanno riferimento alla poesia”. Successivamente, dato che “Il poeta è [...] nient'altro che la sua poesia”, il critico “elimina anzitutto dalla considerazione le opere di lui non riuscite o brutte”, scarta quelle “letterarie e non poetiche” e infine si concentra “unicamente sulle poesie belle”, per praticare la *reductio ad unum*, l'individuazione dello “stato d'animo fondamentale”. B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Adelphi, Milano 1994, pp. 149-152.

⁶¹ Leonetti si riferisce alla funzione catartica del classicismo crociano, mettendone in evidenza il carattere tendenzioso. Per Croce, infatti, la catarsi (il “governo degli impeti sentimentali”) è un principio estetico sostanziale, costitutivo dell’arte e della poesia. Leonetti lo collega qui alla sua natura “formale” e alla sua surrettizia derivazione tradizionalistico-classicistica. Si veda il capitolo “Classicità e romanticismo” dell’*Aesthetica in nuce* (1^a ed. 1929), B. Croce, *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, Adelphi, Milano 1990, pp. 226-229.

⁶² L’universalizzazione catartica del sentimento pratico e particolare è uno dei cardini della teoria estetica crociana: “la poesia è distinta dal sentimento, che questo è la sua necessaria materia, [...] la poesia è la trasfigurazione del sentimento. [...]. Che cosa è dunque l’espressione poetica, che placa e trasfigura il sentimento? È, come si è detto, diversamente dal sentimento, una teòresi, un conoscere, e perciò stesso, laddove il sentimento aderisce al particolare, e per alto e nobile che sia nella sua scaturigine, si muove necessariamente nella unilateralità della passione, nell’antinomia del bene e del male e nell’ansia del godere e del soffrire, la poesia riannoda il particolare all’universale, accoglie sorpassandoli del pari dolore e piacere, e di sopra il cozzare delle parti contro le parti innalza la visione delle parti nel tutto, sul contrasto l’armonia, sull’angustia del finito la distesa dell’infinito”, B. Croce, *La poesia*, cit., pp. 19-20. “Ma l’intuizione pura o rappresentazione artistica ripugna con tutto l’esser suo all’astrazione; o, anzi, non vi ripugna nemmeno, perché la ignora, appunto per il suo carattere conoscitivo ingenuo, che abbiamo detto aurorale. In essa, il singolo palpita della vita del tutto, e il tutto è nella vita del singolo; e ogni schietta rappresentazione artistica è sé stessa e l’universo, l’universo in quella forma individuale, e quella forma individuale come l’universo. In ogni accento di poeta, in ogni creatura della sua fantasia, c’è tutto l’umano destino, tutte le speranze, le illusioni, i dolori e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il dramma intero del reale, che diviene e cresce in perpetuo su sé stesso, soffrendo e gioiando”. B. Croce, “Il carattere di totalità dell’espressione artistica”, in *Breviario di estetica*, cit., pp. 149-167, pp. 152-153.

⁶³ Indurre è usato qui nel senso di “ricavare applicando il metodo induttivo”, passando dal particolare dello stile al generale della cultura.

⁶⁴ Leonetti si riferisce con tutta probabilità ai tre capitoli finali di *Mimesis*: “All’hôtel de La Mole”, “Germinie Lacertaux” e “Il calzerotto marrone”. Riferimenti al terzultimo e all’ultimo capitolo si trovano anche ne *Il decadentismo come problema contemporaneo*, in «Officina», n. 6, aprile 1955 (per cui rimando alla mia annotazione al testo contenuta in questa edizione).

⁶⁵ Leonetti deriva molto probabilmente l’idea di metafora come “intenzionale nesso interpretativo della realtà” dalla rilettura dell’*avvolpiana* di Aristotele: “quel passo della *Retorica*, con la sua implicita teoria della metafora come intellettualità, nesso, genere, concetto, e quindi strumento tanto di poesia quanto di non-poesia, ci mette oggi nell’imbarazzo di non poter rifiutare l’intellettualità (concreta, s’intende, non astratta) della metafora”; “Quel criterio che, come ha portato, tolta ogni struttura, a gustare la *Divina commedia*, per atomi lirici, così ha portato a giudicare Pindaro, cioè proprio l’inventore di quei ‘voli’ omonimi, che sono detti per antonomasia i traslati stessi in quel che hanno di più tipico, di esser *nessi* o *pensieri* delle cose le più dissimili, che essi dominano appunto dall’altezza dell’intelletto e delle sue categorie [...], a giudicare Pindaro come un autore di belle ‘immagini’ soltanto”. G. Della Volpe, *Introduzione a una poetica aristotelica*, cit., pp. 119, 125.

⁶⁶ Si tratta di un brano tratto da *Segni, linguaggio e comportamento*, in cui Charles Morris sostiene che il linguaggio poetico sia caratterizzato dallo “scopo di provocare atteggiamenti valutativi”. La

poesia provocherebbe una riorganizzazione tra le valutazioni “familiari” – cioè radicate nell’*habitus* del lettore – e le valutazioni proposte dal testo, che pertengono alla “posizione del poeta”, C.W. Morris, *Segni, linguaggio e comportamento*, trad. it. di S. Ceccato, Longanesi, Milano 1963 (1^a ed. italiana 1949), pp. 137-138. Con questa citazione Leonetti pare avvalorare un’idea pragmatica e quasi performativa della poesia, in grado di modificare attivamente il pubblico e il contesto culturale in cui si verificano produzione e fruizione del testo.

⁶⁷ Leonetti utilizza qui il termine “apprezzamenti” riferendosi sempre al Morris di *Segni, linguaggio e comportamento*. Morris dà una definizione tecnica della categoria, inquadrata nella sua proposta di semiotica comportamentista: “La combinazione di un termine apprezzativo con un identificatore, tale che l’apprezzatore significa ciò che significa l’identificatore, costituisce un *ascrittore apprezzativo*. Un ascrittore apprezzativo, considerato come prodotto da qualcuno, è un *apprezzamento*”, *ibidem*, p. 87. Secondo Morris un *ascrittore* consiste nella combinazione di un *identificatore* (cioè un segno attraverso cui “l’interprete viene disposto a dirigere le sue risposte verso una zona spazio-temporale”, p. 72) con segni di altro tipo, ad esempio caratterizzanti (*descrittori*) o valutativi (*apprezzatori*). Per comprendere l’argomentazione di Leonetti – che si riferisce alle teorie di Morris in modo cursorio e piuttosto sommario – è necessario aggiungere che, tra i vari tipi di discorso individuati in *Segni, linguaggio e comportamento*, quello poetico si distingue in quanto “principalmente valutativo-apprezzativo”, *ibidem*, p. 135.

⁶⁸ Sempre il Della Volpe parla di metafora come “intellettualità concreta”, sulla scorta di Aristotele. G. Della Volpe, *Introduzione a una poetica aristotelica*, cit., pp. 121 e ss.

⁶⁹ Nel senso di “proposta”.

⁷⁰ Leonetti giunge qui a intuire il funzionamento istituzionale del sottocampo poetico, costituito da un sistema di regole interne e di prese di posizioni analizzabili razionalmente (ad esempio, quelle compiute attraverso la rielaborazione dei modelli). Nella sua descrizione della poesia come soggetto di un processo di autoformazione (invece che come un prodotto), tuttavia, emerge un residuo idealistico.

⁷¹ Il termine ricomparirà in una lettera redazionale a Vittorini del 22 maggio 1962, relativa all’allestimento del quinto numero del «Menabò». Dopo aver precisato con perentorietà che “un titolo è redazionale, sempre”, Leonetti chiede la sostituzione del titolo autoriale di un saggio di Eco, *Alienazione e avanguardia*, con *Il modo di formare*, soluzione che verrà effettivamente adottata. Commenta poi così: “Eh capisco che non sia persuaso, c’è sotto molto: esattamente: per me ciò che ‘sloga’ il discorso vigente e lo ricostruisce è tutta la cultura nuova, entro la quale la letteratura è, e può nuovamente essere intesa come, autoformazione, cultura-linguaggio, ‘partendo’ dal sociale invece che dall’individuale”. F. Leonetti, *A Elio Vittorini, due lettere*, commento di V. Brigatti, in «l’immaginazione», n. 265, ottobre-novembre 2011, pp. 1-4, p. 1.

⁷² Postulare l’identità di poesia e cultura porta Leonetti a una rivalutazione del novecentismo, valorizzato anti-crocianamente nella sua matrice storico-culturale. Lo stesso vale per il decadentismo, cfr. M. Rustioni, *Il «caso Leonetti»*, cit., p. 36.

⁷³ Leonetti rielabora qui vari argomenti già presenti in *Proposizioni per una teoria della letteratura*, cit.

⁷⁴ In questo complicato periodo Leonetti richiama una serie di posizioni teoriche ecletticamente accostate in base alla comune radice anti-idealistica, dal marxismo alla filologia (quella del “positivismo” filologico-stilistico *à la* Contini, cultore del “metodo sperimentale”), fino al neopositivismo del Circolo di Vienna, con la sua impostazione antimetafisica ed empirista.

⁷⁵ Tutto il capoverso riprende gli argomenti del primo capitolo delle *Questions de méthode* sartriane, “Marxismo ed esistenzialismo”. Per la critica ai dogmi del marxismo volgare, si vedano in particolare questi argomenti di Sartre: “Per anni l’intellettuale marxista ha creduto di servire il proprio partito violando l’esperienza, trascurando i particolari imbarazzanti, semplificando grossolanamente i dati e soprattutto concettualizzando l’avvenimento *prima* d’averlo studiato. [...] il volontarismo marxista, che si compiace di parlare d’analisi, ha ridotto questa operazione a una semplice cerimonia. Il problema non è più di studiare i fatti nella prospettiva generale del marxismo per arricchire la conoscenza e per illuminare l’azione: l’analisi consiste unicamente nello sbarazzarsi del particolare, nel forzare il significato di taluni avvenimenti, nello snaturare certi fatti o persino nell’inventarne, al fine di trovarvi, al di sotto, come loro sostanza, delle ‘nozioni sintetiche’ immutabili e feticizzate. I concetti aperti del marxismo si sono chiusi; non sono più delle *chiavi*, degli schemi interpretativi: si pongono per se stessi come sapere già totalizzato”. Le *Questions* furono inizialmente pubblicate nel 1957, sui numeri di settembre e ottobre di «*Les Temps Modernes*». J.-P. Sartre, *Questioni di metodo* (1957), a c. di F. Fergnani, il Saggiatore, Milano 1976 (1^a ed. italiana 1963), pp. 87-91.

⁷⁶ Una delle direttrici dell’empirismo logico – corrente fondamentale per il neopositivismo, originatasi negli anni 20 nel cosiddetto Circolo di Vienna – è la critica alle proposizioni metafisiche, considerate come prive di significato. Nel saggio *Origini e sviluppi dell’empirismo logico*, raccolto in *Neopositivismo e unità della scienza*, Jorgen Joergensen sostiene che il “mezzo” per raggiungere “una scienza unificata” sia “l’uso del *metodo logico di analisi*, elaborato da Peano, Frege, Whitehead e Russell, che serve sia ad eliminare come privi di significato problemi e asseriti metafisici, sia a chiarire il significato di concetti e proposizioni della scienza empirica, mostrando il loro contenuto immediatamente osservabile”. Poco più avanti, aggiunge che il “compito negativo” del Circolo di Vienna “consiste nell’eliminazione, come prive di significato, delle proposizioni metafisico-speculative, mentre il suo compito positivo consiste nel definire sempre più esattamente e completamente il significato delle proposizioni scientificamente valide”. J. Joergensen, *Origini e sviluppi dell’empirismo logico*, in O. Neurath *et al.*, *Neopositivismo e unità della scienza*, trad. it. di O. Peduzzi, Bompiani, Milano 1958, pp. 125-249, pp. 129-131.

⁷⁷ Sempre nel volume *Neopositivismo e unità della scienza*, Otto Neurath sintetizza la critica empirista all’idealismo hegeliano: “I vari sistemi idealistici mostrano chiaramente come si trascurasse la prova dei fatti e non si ricorresse a proposizioni fattuali per sostenere le idee di un sistema, l’*Enciclopedia* di Hegel ne costituisce un esempio. Quest’opera può essere considerata come un tentativo di sostituire le proposizioni teologiche tradizionali con proposizioni filosofico-religiose a priori, e di connettere queste proposizioni filosofico-religiose con proposizioni empiriche trasformate in senso metafisico. [...] I grandi sistemi panoramici della filosofia idealistica sono, per così dire, tarde derivazioni di uno scolasticismo deformato. L’Hegelismo è un sistema metafisico tipico della nostra età”. O. Neurath, *La scienza unificata come integrazione enciclopedica*, in O. Neurath *et al.*, *Neopositivismo*, cit., pp. 17-52, pp. 25-26.

⁷⁸ Riecheggiano qui alcuni concetti dell’evolpiani: in particolare, secondo Della Volpe la coerenza è collegata al valore razionale e discorsivo dell’opera poetica, ed è il risultato di un processo di unificazione del molteplice della fantasia. “Della Volpe disarticola il nesso proposto dalle poetiche

romantiche e post-romantiche tra l'immagine poetica e l'intuizione fantastica, ponendo il tema della commensurabilità della forma artistica al concetto. [...] La coerenza in arte non è il risultato dell'immaginazione, ma l'effetto 'discorsivo' della ragione nella fantasia". P. Bianchi, *Valori estetici e metodologia della lettura in Critica del gusto di Galvano Della Volpe*, in «Materialismo Storico», n. 1, VI, 2019, pp. 135-164, p. 145. Per una critica al concetto idealistico di "coerenza fantastica" si veda G. Della Volpe, *Introduzione a una poetica aristotelica*, cit., pp. 115-118. In ogni caso, nell'argomentazione leonettiana spiccano anche significativi richiami al pensiero neopositivista, in particolare al coerentismo di Neurath e al verificazionismo.

⁷⁹ Citazione di una nota in *Questioni di metodo*, in cui Sartre affronta il problema del rapporto tra istituzioni e individuo: "le conflit Hegel-Kierkegaard trouve sa solution dans le fait que l'homme n'est ni signifié ni signifiant mais tout à la fois (comme l'absolu-sujet de Hegel mais en autre sens) signifié-signifiant et signifiant-signifié". J.-P. Sarte, *Questions de méthode* (1957), in *Critique de la raison dialectique (précédé de Questions de méthode)*, Gallimard, Paris 1960, t. 1, p. 103. Cfr. *Questioni di metodo*, cit., p. 235, nota 28. Il testo tra parentesi quadre è di Leonetti.

⁸⁰ Il Della Volpe parla di una "necessità interna del credibile-poetico come necessità semantica di organicità", e dell'"aseità semantica" della poesia intesa come proprietà "osservabile scientificamente" e non mistico-irrazionale. Questa proprietà distintiva – inerente tanto ai valori formali quanto ai contenuti razionali e al rapporto col contesto – è stata poi ipostatizzata "dagli esteti metafisici" come un'"aseità o 'autonomia' assoluta, astratta, della poesia (e arte in genere) [...]. Con i corollari dogmatici ben noti: 'metastoricità' del 'fantasma' poetico, natura 'intuitiva' o contemplativa di questo [...], catarsi artistica di tipo mistico ossia caratterizzata dalla ineffabilità – e così via (per limitarci all'analisi metafisica più moderna, quella romantica e decadentistica)". G. Della Volpe, *Introduzione a una poetica aristotelica*, cit., p. 135.

⁸¹ Per la questione della coerenza e la sua ascendenza dell'avolpiana rimando al mio commento introduttivo.

⁸² Cfr. P.P. Pasolini, *La libertà stilistica*, «Officina», n. 9-10, giugno 1957, poi in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, ora in SLA, pp. 1229-1237; dello stesso autore, *La confusione degli stili*, «Ulisse» a. X, n. 24-25, autunno-inverno 1956, *ibidem*, pp. 1070-1088.

⁸³ Il caso più significativo, anche per la scia di polemiche e incomprensioni, è probabilmente quello di C. Salinari, *I cinque dello Strega*, «Il Contemporaneo», n. 28, 9 luglio 1955, p. 3.

⁸⁴ Sulla militanza di Pasolini nel Pci e sullo scandalo di Ramuscello, cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori 2005 e a N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi 1989. Sui riflessi giudiziari cfr. invece F. Aliberti, A. Di Nuzzo, E. Lavagnini, *Il libro bianco di Pasolini*, Aliberti, Reggio Emilia 2022.

⁸⁵ Il principio della non autonomia risale certamente ad A. Gramsci (*Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino, 1975, q. 12 §1, pp. 13-40) ed è già evidente negli anni di «Officina», P.P. Pasolini, *La posizione*, «Officina», 6 aprile 1956, ora in SLA, pp. 623-631.

⁸⁶ Sulla crisi del 1959 cfr. inoltre W. Siti, *Un amore pagato caro*, pref. a P.P. Pasolini, *Una vita violenta*, Torino 2007, ora in W. Siti, *Quindici riprese*, Rizzoli, Milano 2022, pp. 257-265.

⁸⁷ In modo simile Pasolini afferma: “Quanto agli altri personaggi poi avremo delle vere e proprie sorprese... Stalin sarà al posto di Farinata, Gadda fra i golosi, Migliori e Tupini fra i lussuriosi, i dorotei sotto la cappa dorata degli ipocriti, Moravia nel limbo dei virtuosi non battezzati... li ritroveremo tutti, prima o poi, i personaggi più in voga del mondo contemporaneo; e nella bolgia dei ladri, come dicevo, gli scippatorelli di Panigo che racconteranno la loro storia” (A. Chiesa, *Nel nuovo romanzo racconterò l'episodio*, intervista a Pasolini, «Paese sera», 5 luglio 1960, p. 11). Cfr. inoltre M. Massara, *La Mortaccia*, «Nuovo Generazione», a. V, n. 43, 25 dicembre 1960, pp. 8-9.

⁸⁸ Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., q. 22 §3, p. 2150.

⁸⁹ Cfr. ad esempio W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente* [1998], in *Quindici riprese*, cit., pp. 19-85. L'accusa di essere eccessivamente troppo vicino al Pci ricorre molto frequentemente anche in F. Fortini, *Attraverso Pasolini* [1993], a cura di V. Celotto e B. De Luca, Quodlibet, Macerata 2022.

⁹⁰ Oltre al già citato *I cinque dello Strega* di Salinari, cfr. Vann'Antò, *La Baronessa di Carini*, «Il Contemporaneo» n. 22, 2 giugno 1956, p. 8; V. Talarico, *Dialecti meridionali*, «Il Contemporaneo», n. 24, 16 giugno 1956, p. 4.

⁹¹ Sul marxismo di Fortini cfr. C. Corradi, *Storia dei marxismi in Italia*, manifestolibri, Roma 2011, pp. 151-156. Indispensabile per conoscere l'esperienza di Fortini all'interno delle riviste è L. Mozzachiodi, *Preparando il Sessantotto: saggi e scrittori nelle riviste della nuova Sinistra (1956-1967)*, Pacini, Pisa 2024.

⁹² T.W. Adorno, *La conciliazione sforzata*, in «Tempo presente», 4, n. 3, 1959, ora in Id., *Note per la letteratura. 1943-1961* [Noten zur Literatur, voll. I-II, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1965], Einaudi, Torino 1979. Per i riferimenti pasoliniani a questo scritto vedi P.P. Pasolini, *Dove va la poesia?*, «L'Approdo letterario», n. 6, 1959, ora in SLA, pp. 2738-2739; e *La reazione stilistica*, «Ulisse», XIII, 38, settembre 1960, SLA, p. 2295.

⁹³ Sul tema della contraddizione, maturato anche attraverso la lettura di Adorno, mi permetto di segnalare Paolo Desogus, *In difesa dell'umano. Pasolini tra passione e ideologia*, La nave di Teseo, Milano 2025.

⁹⁴ Giusto ci sembra pertanto il parallelismo conflittuale proposto da Gatto che vede nel conflitto tra Pasolini e Fortini una proiezione nel contesto letterario italiano delle grandi inquietudini sorte dalla disputa tra Adorno e Lukàcs, cfr. M. Gatto, *Una sineciosi ideologica. Pasolini, Fortini e la razionalità dialettica*, in P. Desogus, D. Luglio, E. Minardi, C.M. Ryan, *1922-2022: Pasolini e la libertà espressiva. Lingua, stile, potere*, «Annali d'italianistica», n. 40, a. 2022, pp. 251-262.

⁹⁵ Ai redattori di «Officina» 23 aprile 1959, in P.P. Pasolini, *Le lettere*, a cura di A. Giordano e N. Naldini, Garzanti, Milano 2021, p. 1157.

⁹⁶ Sulla crisi di «Officina» e più in generale sulla vicenda della rivista e dei rapporti interni fra i redattori e i collaboratori resta ancora valida la lunga introduzione al volume di G.C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino 1975. Occorre nondimeno segnalare che la sezione antologica non riporta il testo di *Marxisants*.

⁹⁷ Sulla ricezione di Barthes in Pasolini, cfr. H. Joubert-Laurencin, *Pasolini-Barthes: engagement et suspension de sens*, «Studi pasoliniani», 1, 2007, pp. 55-67; vedi inoltre D. Luglio, *Pasolini et le “vacine” de Barthes*, in «Lo Sguardo», n. 19, 2005, pp., 165-173. Sui successivi esiti intorno alla ricerca del nuovo metodo e in particolare sulla riflessione intorno alla meditazione semiotica mi permetto di segnalare il P. Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Quodlibet, Macerata 2018.

⁹⁸ «Mai come oggi il problema della poesia è un problema culturale, e mai come oggi la letteratura ha richiesto un modo di conoscenza scientifico e razionale, cioè politico» P.P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, «Rinascita», a. XXI, n. 51, 26 dicembre 1964, poi in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, ora in SLA, p. 1270.

⁹⁹ Sul rapporto tra strutturalismo e neocapitalismo cfr. P.P. Pasolini, *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, inizialmente col titolo *Laboratorio (I. Appunti en poète per una linguistica marxista; II. La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura)*, in “Nuovi Argomenti”, n.s., n. 1, gennaio 1966, in Id., *Empirismo eretico*, op. cit., ora in SLA, pp. 1307-1342.

¹⁰⁰ Merita di essere in particolare ripreso il passaggio dell’articolo di Gianni Scalia, *Una prefazione a Spitzer*, «Officina», n.s., n. 1, marzo-aprile 1959, p. 13: “Ontologia stilistica prima di ogni critica dello stile: ecco l’ultima delle affermazioni consequenziali che noi, che ci credevamo loici, non avevamo capito. Né riusciamo a riposare in quest’ordine stabilito. Abituati a certi riflessi sociologici e da marxisants non si riesce neppure a dimostrare il ‘conservatorismo’ immanente nella stilistica”. Cfr. inoltre Roberto Roversi, *Lo scrittore in questa società*, in *ibidem*, p. 18.

¹⁰¹ Si direbbe una forma di *excusatio non petita*, peraltro ripetuta poche righe dopo. Proprio perché *Marxisants* costituisce il primo testo in prosa strettamente politico dai tempi di Casarsa occorre nondimeno osservare come una formula simile era stata usata anche negli anni della militanza in Friuli, all’epoca in cui svolgeva la funzione di segretario di cellula: “e se noi, non politici, ci siamo rischiesti a prendere la penna in mano per scrivere di politica, è appunto per affermare la validità intera del nesso ‘democrazia progressiva’” P.P. Pasolini, *Democrazia senza attributi?*, «Il Mattino del Popolo», 20 gennaio 1948, ora in SPS, p. 59. A ben vedere, non diverso è l’atteggiamento nella tarda maturità. Anche nell’articolo politico più famoso Pasolini rimarca il suo essere “scrittore” e “inventore di storie”, Id., *Il romanzo delle stragi*, con il titolo *Che cos’è questo golpe*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974, poi in Id., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975, ora in SLA, pp. 363-364.

¹⁰² Per risalire ai riferimenti teorici e politici intorno a tali considerazioni occorre certamente ritornare alla lettura di Gramsci, su cui Pasolini si è soffermato più volte. Non secondario è stato l’influsso di Franco Fortini proprio negli anni di «Officina». A questo proposito mi permetto nuovamente di segnalare il mio *In difesa dell’umano*.

¹⁰³ Si tratta di una delle primissime occorrenze del termine “neo-capitalismo”, impiegato con grande frequenza da Pasolini, soprattutto nella formula “neocapitalismo”, per indicare il modo di produzione che estende il proprio dominio anche nell’ambito culturale e che integra nel proprio perimetro egemonico anche le classi popolari. La prima occorrenza del termine risale probabilmente al 1958, all’intervista curata da A. Gismondi, *Neo-capitalismo televisivo*, «Vie Nuove», n. 50, dicembre 1958, ora in Id., *Interviste corsare. Sulla politica e sulla vita. 1955-1975*, a cura di M. Gulinucci, Atlantide, Roma 1995, p. 4. Le fonti di tale impiego vanno ricercate senz’altro in F. Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi a un discorso socialista*, Einaudi, Torino, 1957.

¹⁰⁴ Sul piano dell'analisi politica si tratta probabilmente del punto più avanzato dell'articolo. L'idea di una borghesia in grado di appropriarsi di una prospettiva progressiva costituisce anzitutto un elemento poi ripreso nella critica alla neoavanguardia, ma è soprattutto il primo passo verso quel potere "tollerante" su cui Pasolini si sarebbe poi soffermato con la lettura di Marcuse e il ritorno a Gramsci e al concetto di "rivoluzione-restaurazione" ripreso negli *Scritti corsari*. Su quest'ultimo punto cfr. P.P. Pasolini, *La prima, vera rivoluzione di destra*, col titolo *Pasolini giudica i temi di italiano*, «Tempo», 15 luglio 1973, poi in *Scritti corsari*, cit., ora in SPS, pp. 284-289. Relativamente al percorso che da *Marxisants* porta a Marcuse e a Gramsci mi permetto di segnalare nuovamente, *In difesa dell'umano*, cit., pp. 372-392.

¹⁰⁵ Le questioni aperte da questo breve paragrafo sono numerose e necessitano di alcuni chiarimenti. Anzitutto l'opposizione tra ragione storicizzante e i "dati", qui evocati in una formula apparentemente priva di pregnanza, si inserisce nella contraddizione pasoliniana tra dialettica ed esistenzialismo, giunta al suo culmine proprio nel 1959, come si evince anche dalla quarta di copertina di *Una vita violenta*. Il documento in cui tale contrapposizione, strettamente imparentata alla più generale opposizione di "passione e ideologia", è probabilmente l'introduzione al *Canzoniere italiano*, ma altri scritti degli anni successivi si inseriscono nell'ambito della riflessione che problematizza la datità non storicizzata, quella che ad esempio nelle *Ceneri di Gramsci* cade nel novero delle "buie viscere", dell' "allegria" popolare o anche dell' "estetica passione" (*Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 1957, ora in TP1, p. 821). Nel *Canzoniere*, coevo delle *Ceneri*, il tema dei "dati" che persistono rispetto alla processualità storica e che dimorano in modo ancora vivo ed espressivamente fecondo nella parola e nelle forme culturali delle classi popolari ha trovato ulteriore sviluppo nella riflessione sulla dialettica della storia e in particolare sul concetto di "infelice antitesi" (*La poesia popolare italiana*, col titolo *Introduzione*, in *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, cit., poi in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, ora in SLA, p. 888).

¹⁰⁶ In questo passaggio "il marxismo degli imbecilli", formulato forse su un calco da Lenin, si riferisce al dogmatismo che intende ridurre il reale a un'astrazione meccanicistica dominato da una dialettica storica incapace di concepire i residui o, per riprendere la formula appena precedente, i "dati" che persistono nel divenire. Il passaggio costituisce in questo frangente uno dei più duri attacchi allo storicismo incapace di contemplare l'elemento esistenziale ed umano. Per questo motivo costituisce un precedente di quella "dialettica binaria" di cui Pasolini parlerà una decina di anni più tardi, vedi *Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, in Sergio Arecco, *Pier Paolo Pasolini*, Partisan, Roma 1972, p. 75.

¹⁰⁷ L'idea di far convivere esistenzialismo e storicismo dialettico risale agli anni Quaranta e ha numerosi riscontri. Trova in particolare una piena corrispondenza con quanto Pasolini scrive sempre nel 1959 nella quarta di copertina, *Una vita violenta*, Garzanti, Milano 1959. La compresenza di esistenzialismo e pensiero dialettico emerge anche nel dialogo con Pasolini riportato in V. Mannino, *Il 'discorso' di Pasolini. Saggio su Le Ceneri di Gramsci*, Argileto, Roma, 1973, p. 29.

¹⁰⁸ Sebbene non ve ne sia esplicita traccia, la discussione sul nuovo metodo aveva già iniziato a prendere in considerazione il confronto con Barthes. Oltre la già citata lettera di Pasolini del 23 aprile 1959, indirizzata alla redazione di «Officina», cfr. G. Scalia, *La letteratura di partito*, «Officina», n.s., 2, 1959, p. 56.

¹⁰⁹ R. Roversi, *Lo scrittore in questa società*, «Officina», n.s., n. 1, marzo-aprile 1959, pp. 16-19.

¹¹⁰ La gravidanza del termine follia va ricercata nei versi finali di Picasso, “bisogna // essere folli per essere chiari” (*Ceneri di Gramsci*, cit., p. 794). In particolare la follia rimanda allo sforzo di tenere insieme dimensione razionale ed esistenziale, aspirazione di emancipazione storico-politica e attaccamento fisico se non addirittura biologico alla vita concreta contro le astrazioni dell’ideologia deteriore, ovvero dell’ideologia senza “passione”.

¹¹¹ È probabilmente questo il passaggio a cui Antonio Tricomi allude quando giudica *Marxisants* “lo scritto teorico più lucido e importante” perché mostra l’impossibilità di dare seguito all’ideale nazionale-popolare di Gramsci (*Pasolini: gesto e maniera*, Rubbettino, Soveria Manelli 2005, pp. 101-102). In effetti qui Pasolini sembra proprio voler “abiurare” gli anni Cinquanta, definiti qualche anno più tardi, in *Poema per un verso di Shakespeare*, “il ridicolo decennio” (*Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964, ora in TP1, p. 1174).

¹¹² In questi termini il discorso di Moravia si connette con l’idea, espressa in particolare da Romanò ma trasversale al lavoro di «Officina», che la “concezione elitaria e autosufficiente, metaculturale e metastorica (cioè novecentesca) della letteratura” abbia contribuito, insieme con il fascismo e con l’involuzione della borghesia, a interrompere il processo costruttivo rappresentato dalla linea Manzoni-De Sanctis, incentrato su un “ideale di lingua e prosa adeguato alle esigenze di una società italiana organica e moderna”. L’idea di base è la stessa, e tuttavia Moravia interpreta in modo opposto il ruolo di Manzoni in relazione alla tradizione linguistica e letteraria italiana. Nell’ottavo aforisma si legge infatti: “Nel Manzoni come negli scrittori moderni il ricorso al dialetto non è un fatto naturale bensì riflesso, estetizzante, intellettuale e sperimentale”.

¹¹³ L’idea di Moravia rimanda alla rigidità della classe intellettuale, incapace di dialogare in modo costruttivo con la porzione di realtà che vorrebbe rappresentare, ossia quella popolare. L’inefficacia del populismo intellettuale sarà al centro del lavoro di Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Einaudi, Torino 1965, che di fatto conclude nel segno del fallimento un’impresa culturale avviata nel dopoguerra e incentrata sul progetto gramsciano di una letteratura nazionalpopolare. Nel contesto specifico di «Officina», Angelo Romanò, in *Di qua e di là dal neorealismo* («Officina», Nuove serie, n. 1., marzo-aprile 1958) associa, al pari di Moravia, la debolezza dell’impianto ideologico degli scrittori del dopoguerra all’incertezza dei mezzi linguistici: “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”.

¹¹⁴ Significativo che Moravia citi Svevo (autore che non è mai approfonditamente discusso o analizzato su «Officina») e Verga, che invece è considerato, fin dal primo numero della rivista, un esempio di scrittura integralmente positiva, poiché capace di animare l’attenzione stilistica di un principio ideologico produttivamente radicato nella società italiana. Pasolini sostiene che Verga esemplifica un “realismo di origine ideologica”, attraverso un “allargamento linguistico” dovuto a “una visione del mondo presupponente un punto di vista portato fuori dal mondo e da cui quindi il mondo risulta ingrandito e insieme unificato nella sua immensa complessità (nella fattispecie complessità linguistica)” (si veda Pier Paolo Pasolini, *Pascoli*, «Officina», n. 1, maggio 1955, e la nota introduttiva e il commento di Marina Marcolini).

¹¹⁵ L'uso letterario del dialetto tradisce e ribalta la morale naturale del popolo (per usare le parole di Moravia), configurandosi infine come opzione stilistica meramente sperimentale, quindi sradicata dalla funzione comunicativa che il dialetto possiede e che dovrebbe mantenere nei circuiti dell'espressione letteraria. Si crea perciò una genealogia dialettale positiva, rappresentata da Goldoni, Porta e Belli, che "scrivevano in dialetto direttamente, seriamente, ingenuamente", e il modello estetizzante offerto da Manzoni. A ben vedere, in ogni caso, Moravia non sta formulando un giudizio negativo su Manzoni, bensì sulla funzione dialettale modellata sull'esempio manzoniano. In un aforisma precedente, Moravia nota: "Manzoni scrive in lingua le parti storiche del suo libro e fa parlare i personaggi in vernacolo fiorentino. Una simile frattura, oggi inconcepibile, fa la spia al carattere individuale, isolato dell'esperimento manzoniano". Poiché il campo letterario coevo a Moravia agisce all'interno di una cultura nazionale estranea a Manzoni, l'applicazione del modello manzoniano può unicamente dar adito all'intensificazione del carattere estetico della pratica letteraria.

¹¹⁶ Si cita dal testo di un verbale ad uso interno redatto da Leonetti nell'autunno 1958, pubblicato in appendice a G. C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, p. 444.

¹¹⁷ F. Fortini lettera a C. Cases del 31.01.1959, AFF, 1 f.

¹¹⁸ In una lettera del 13 febbraio 1959 agli altri redattori Leonetti fa riferimento agli articoli già commissionati per la sezione «Discorso critico» con i titoli «Lukács in Italia», «Spitzer in Italia» e «Auerbach in Italia» (G.C. Ferretti, «Officina», cit., pp. 449-450).

¹¹⁹ La lettera è trascritta in F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 223-224. La nota proposta da Fortini non verrà stampata.

¹²⁰ G.C. Ferretti, «Officina», cit., p. 118 n.; cfr. anche F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, p. 107.

¹²¹ Il testo della lettera, datata 31.05.1959, è riportato in P. P. Pasolini, *Lettere. 1955-1975*, Einaudi, Torino 1988, p. 432.

¹²² Per una più ampia ricostruzione dell'episodio della censura del saggio fortiniano si rimanda a A. Vuozzo, *Il Lukács di Fortini e la fine di «Officina»*, in *Il testo violato e l'inchiostro bianco: varianti d'autore e potere*, a c. di P. Italia e M. Zanardo, Viella, Roma 2022, pp. 183-196.

¹²³ F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, il Saggiatore, Milano 1965, pp. 194-222.

¹²⁴ Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, il Saggiatore, Milano 1969², p. 22.

¹²⁵ Le ragioni della ripresa della versione integrale del saggio su Lukács sono illustrate da Fortini nella premessa al volume: "Per consiglio di amici restituisco invece quale era nella prima stampa e col titolo di allora (*Lukács in Italia*) uno scritto già comparso nel 1959 su «Officina». A partire dalla seconda ristampa [1969], ne erano rimasti soltanto i due ultimi paragrafi, col titolo *Lukács, Adorno e il privilegio del lettore*. Mi si è detto che, sebbene concluse trent'anni fa, quelle considerazioni sulla

fortuna del pensatore ungherese nella nostra nazione non sarebbero ancora oggi del tutto prive di interesse” (F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Einaudi, Torino 1989, p. VII).

¹²⁶ In questo senso Ferretti ha sottolineato come il saggio di Fortini abbia «anche un preciso significato di critica (e in parte autocritica), implicita ed esplicita, all’intero svolgimento della rivista» (G. C. Ferretti, «*Officina*», cit., pp. 106-107). Sul medesimo punto lo stesso Fortini tornerà a insistere in un’intervista rilasciata nel 1973 in occasione della pubblicazione dell’antologia einaudiana: «sentivo in quelle scritture non solo una mescolanza di ideologismo e di psicologismo che denunciava l’assenza di una posizione *pratica*, soggiacente a quella letteraria, abbastanza robusta o matura [...] ma, soprattutto, una adesione professionale al “mondo della letteratura”, a quello stesso mondo della letteratura novecentesca che si intendeva contestare» (*ibidem*, p. 464).

¹²⁷ L. Mozzachiodi, *Preparando il sessantotto: saggi e scrittori nelle riviste della nuova sinistra (1956-1967)*, Pacini, Pisa 2024, p. 195.

¹²⁸ Secondo il piano editoriale della seconda serie discusso dai redattori in alcune riunioni a cavallo tra 1958 e 1959 (si vedano in proposito i verbali interni riprodotti in appendice a G. C. Ferretti, «*Officina*», cit., pp. 442-448), la sezione intitolata “Discorso critico” avrebbe dovuto ospitare regolarmente contributi di approfondimento storico-comparativo sulle diverse tradizioni metodologiche della critica letteraria (stilistica, ermetica, idealistica, semantica...). N.d.R.

¹²⁹ Mentre le prime due opere citate da Fortini verranno pubblicate, entrambe per Einaudi, nello stesso 1959 (György Lukács, *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica*, Einaudi, Torino 1959 e *La distruzione della ragione*, Einaudi, Torino 1959), la terza uscirà in traduzione italiana soltanto nel 1965 (*Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965). N.d.R.

¹³⁰ Si fa qui riferimento ai volumi tematici tratti dai *Quaderni del carcere* stampati da Einaudi per iniziativa diretta del segretario del PCI Palmiro Togliatti. L’edizione, anticipata dalla pubblicazione nel 1947 delle *Lettere dal carcere*, fu curata da Felice Platone e si concluse nel 1951 con la silloge intitolata *Passato e presente*. I volumi precedenti cui allude Fortini sono (in ordine di apparizione): *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, *Gli intellettuali e l’organizzazione della cultura*, *Il Risorgimento*, *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo Stato moderno*, e *Letteratura e vita nazionale*. N.d.R.

¹³¹ L’origine dell’espressione, già utilizzata in un articolo di alcuni anni prima (*Quale arte? Quale comunismo?*, in «Nuovi Argomenti», 2, maggio-giugno 1953), viene chiarita da Fortini in una nota aggiunta alla seconda edizione di *Dieci inverni* (De Donato, Bari 1973) dove è ripreso il saggio del ’53: “Nel 1948, la pubblicistica sovietica aveva coniato per certi scrittori occidentali, in particolare J.-P. Sartre, l’epiteto di ‘iene dattilografate’” (F. Fortini, *Dieci inverni: 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 142). N.d.R.

¹³² È piuttosto rappresentativo a tal riguardo il dibattito sorto a seguito della pubblicazione del pamphlet di Cases su *Marxismo e neopositivismo* (1958) - per cui vedi più sotto - che contribuì a cristallizzare il contrasto, lì impostato in termini più o meno impliciti, tra Gramsci e Lukács. Cfr. in particolare l’intervento polemico di Cesare Luporini, *Marxismo, neopositivismo e altre cose*, in «Il Contemporaneo», 10, gennaio 1959, pp. 3-23. N.d.R.

¹³³ La citazione è tratta da István Mészáros, *La rivolta degli intellettuali in Ungheria*, Einaudi, Torino 1958; ne riportiamo di seguito il contesto: “Fino al 1948 i dirigenti del partito [il Partito Comunista Ungherese allineato al PCUS, poi Partito Ungherese dei Lavoratori] usarono la tattica di evitare i problemi delicati e tacere le loro intenzioni per attirare certi gruppi, o almeno per tentare di neutralizzarli. Questa linea tattico-politica permise che l’attività di Lukács in quel periodo assumesse un carattere quasi ufficiale, identificandosi con la politica culturale del partito. Si aveva bisogno dell’attività di György Lukács, in quel momento, per poter attirare quella parte dell’intelligenza ungherese che simpatizzava col comunismo. Perciò gli permisero una libertà di azione di cui non si poteva prevedere la durata, e Lukács, non conoscendo i veri piani dei dirigenti del partito, sacrificò la possibilità di lunghi anni di lavoro scientifico per partecipare intensamente alle discussioni di politica letteraria del giorno” (*Ibidem*, p. 25).

Mészáros era stato assistente di Lukács a Budapest negli anni immediatamente precedenti alla rivoluzione ungherese. Dopo il '56 fu costretto ad allontanarsi dal suo paese stabilendosi in Italia, dove pubblicò per Einaudi il volume (scritto direttamente in italiano) da cui è estratto il brano. N.d.R.]

¹³⁴ La raccolta era in realtà uscita in traduzione italiana nel 1953 (György Lukacs, *La letteratura sovietica*, Editori Riuniti, Roma 1953), mentre la prima edizione tedesca risale al 1949 (Georg Lukács, *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Aufbau-Verlag, Berlin 1949). N.d.R.

¹³⁵ Al saggio di Guiducci, e più in generale alle posizioni su Lukács espresse dal gruppo di «Passato e presente», aveva reagito con un lungo pamphlet polemico-satirico Cesare Cases (*Marxismo e neopositivismo*, Einaudi, Torino 1958; poi ristampato con una nuova premessa dell’autore in *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, Einaudi, Torino 1990, pp. 3-68). In esso il germanista difendeva i presupposti estetico-filosofici del critico ungherese, accusando il fronte neopositivista di puntare a infrangere l’unità tra indagine teoretico-sistematica e indagine storico-sociologica dell’opera d’arte posta da Lukács alla base della propria teoria critica. N.d.R.

¹³⁶ Aleksandr Aleksandrovič Fadeev, ai tempi segretario dell’Unione degli Scrittori Sovietici, aveva condannato pubblicamente le teorie critiche lukácsiane, additandole quali operazioni di recupero della tradizione culturale borghese in opposizione all’ideologia socialista promossa dal Partito. “In una parola - scrisse Fadeev in un articolo uscito il primo febbraio 1950 sulla *Pravda* - [Lukács] cerca di giustificare l’ideologia borghese e la sua coesistenza con la nostra ideologia [...] si sforza di disarmare gli intellettuali dei paesi della democrazia popolare, mentre stanno edificando una nuova cultura socialista in lotta con gli elementi capitalistici” (A. A. Fadeev, *Gli sviluppi della critica letteraria*, cit. in György Lukács, *Letteratura e democrazia. Il "dibattito Lukács" (1946-1949) e altri saggi*, a c. di A. Infranca, Edizioni Punto Rosso, Milano 2021, pp. 174-175). N.d.R.

¹³⁷ Si fa qui riferimento all’intervento di Lucio Colletti al citato dibattito sui *Problemi del realismo in Italia* tenutosi nel gennaio 1959 presso l’Istituto Gramsci di Roma, la cui cronaca fu pubblicata su «Il Contemporaneo», 11, febbraio-marzo 1959 (cfr. in part. pp. 18-19). N.d.R.

¹³⁸ Le due citazioni riprendono rispettivamente i vv. 560-564 e 602-603 del *Faust* di J. W. Goethe. La traduzione riportata in calce è dello stesso Fortini. Lo scrittore licenzierà un decennio più tardi una versione integrale del poema per i «Meridiani» di Arnoldo Mondadori (1970). Questa la diversa traduzione dei medesimi versi ivi proposta: “Sento sovente, nelle mie ricerche, / che testa e cuore mi si turbano. / Com’è arduo acquisire / i mezzi con cui si risale alle fonti!” (*Ibidem*, p. 47); “Com’è

vero che non tutte le speranze mai dileguano / dal cervello che si ostina su sciocchezze” (*Ibidem*, p. 51). N.d.R.

¹³⁹ Il dibattito sorto in occasione della pubblicazione del *Metello* di Vasco Pratolini (Vallecchi, Firenze 1955) monopolizzò le terze pagine di quotidiani e periodici, non solo letterari, per oltre un anno. La polemica sul romanzo, di cui da parti diverse e con diverse e talora opposte motivazioni veniva criticato essenzialmente il contenuto politico-ideologico, si estese a una più ampia discussione sul concetto di “realismo” in ambito letterario e artistico. Al dibattito prese parte attiva lo stesso Fortini, prima con un articolo-recensione pubblicato su «Comunità» (IX, 30 aprile 1955, pp. 54-56), poi con una lettera aperta a Carlo Salinari («Il Contemporaneo», II, 40, 8 ottobre 1955, p. 4). Per una ricostruzione della vicenda si veda G. C. Ferretti, *Il dibattito intorno al “Metello” di Pratolini*, in «Belfagor», XI, 1 (31 gennaio 1956), pp. 101-107, dove il critico sottolinea come la polemica sul romanzo si fosse intrecciata con altra e parallela discussione su *Senso* di Luchino Visconti, uscito nelle sale l’anno precedente (cfr. in part. p. 106). N.d.R.

¹⁴⁰ Fortini allude all’articolo di L. Goldmann *Georg Lukacs: l’essayiste* («Revue d’Esthétique», 1, janvier-mars 1950; poi ripreso in *Recherches dialectiques*, Gallimard, Paris 1959, pp. 247-259), che si concentra in particolare sull’analisi delle opere critiche “pre-marxiste” di Lukács, *Teoria del romanzo* e *L’anima e le forme*. N.d.R.

¹⁴¹ Galvano Della Volpe esporrà in maniera sistematica i concetti fondamentali della propria estetica di indirizzo materialistico-storico, tra cui quello di “autonomia semantica” del discorso poetico (formula di solito preferita a quella citata da Fortini), nella *Critica del gusto*, uscita per Foleltrinelli nel 1960. N.d.R.

¹⁴² A tal proposito si segnala una lunga lettera di Giorgio Barberi Squarotti a Fortini del 30 maggio 1959 (conservata in AFF) in cui il critico torinese ridiscute e amplia le proprie riflessioni sull’opera di Lukács. N.d.R.

¹⁴³ T.W. Adorno, *La conciliazione forzata. Lukács e l’equivoco realista*, in «Tempo presente», 4 (1959), 3, pp. 178-192; poi con il titolo *Conciliazione sforzata. A proposito del Significato attuale del realismo critico di György Lukács*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, pp. 238-266. N.d.R.

¹⁴⁴ Appare significativo che in questo contesto, dove viene nuovamente ribadita l’impossibilità di scindere la discussione sulle categorie interpretative utilizzate da Lukács, la sua nozione di “realismo”, dalla discussione dei presupposti extraestetici che le informano, ovvero della sua “concezione del mondo”, Fortini richiami in antitesi a quello di L. il metodo critico di Auerbach. Verso di esso lo scrittore aveva dimostrato il proprio scetticismo alcuni anni prima in un articolo pubblicato su «Ragionamenti» (*Arte e società. A proposito di E. Auerbach*, *Mimesis*, in «Ragionamenti», II, 5-6 (1956); poi con il titolo *Mimesis* in *Verifica dei poteri*, cit., pp. 217-224), che può essere messo in parallelo al nostro saggio: “Non basta affermare [come fa Auerbach] che la soggettività del punto di partenza si conclude nella obiettività dell’indagine stilistica né che il pregiudizio ha diritto all’esistenza quanto il giudizio terminale, fondato sulla ricerca che quel pregiudizio supera e inverte [...] resta certo che proprio quel pre-giudizio dovrà essere sottoposto a critica: e cioè il ‘punto di vista’ che il critico sceglie. Tanto per dare il buon esempio, affermare apertamente, come affermiamo, l’eteronomia d’ogni giudizio di *valore* artistico, e che insomma alla radice d’ogni ragionamento critico sta un ineliminabile pre-giudizio extraestetico, avrà senso solo se

accetteremo simultaneamente di discutere la fondatezza di quel nostro pre-giudizio, cioè, nel nostro caso, di discutere la validità della 'concezione del mondo' che ha una immediata prospettiva socialista" (*Ibidem*, pp. 220-221). N.d.R.

¹⁴⁵ [In questa formulazione si condensano le critiche di Fortini alla linea politico-militante della seconda Officina, avversata dallo scrittore già durante la pianificazione della nuova serie. Si veda a tal proposito una relazione interna dell'aprile 1959, dove sono anticipati tutti gli argomenti qui riproposti ai lettori: "Nell'odierna situazione, credo che le postulazioni fondamentali di «Officina» – agire per un rinnovamento della poesia sulla base di un rinnovamento dei contenuti, il quale a sua volta non può essere se non un rinnovamento della cultura, con i suoi corollari di civile costume letterario, di polemica contro la purezza come contro l'*engagement* primario ecc. – siano insufficienti e persino autoconsolatorie. Rappresentano il 'minimo vitale', cioè un minimo di dignità mentale, di fronte alla vecchia letteratura evasivo-ermetizzante e alle nuove estreme-destre letterarie ma sono anche, di fatto, assolutamente prive di forza e di prospettiva di fronte alla letteratura e alla critica nuove che, pur con diversità metodologiche, hanno accettato la nozione di 'storia' e di 'cultura' come continuità... L'assenza di una prospettiva politica o di una prospettiva *tout court* ci fa produrre una letteratura e una critica che, proprio come quella che da Adorno è difesa, ha bisogno di 'integrazione' culturale e si fa perciò schiava di quel che combatte, entra nel sistema, opposizione costituzionale, esatto riformismo. Laddove non so augurare per me e per voi altro che una letteratura e una critica che per dimensioni, complessità e radicalità contenga in sé le tensioni e le contraddizioni, si isoli apparentemente dal dialogo della contingenza, e tenga presente l'ipotesi di mutamenti qualitativi in una cultura ora stabile e soddisfatta, ponga distanza fra sé e i tempi, salvi la comunicazione negandola, si distacchi dalla cosiddetta cultura attuale del sociologismo volgare per realizzare poche opere di impegno assoluto destinate ad essere ricuperate e messe in circolo in una situazione diversa" (F. Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., pp. 66-67). N.d.R.]

¹⁴⁶ v. 1. Il richiamo palese alla situazione morale e individuale di apertura del poema dantesco serve sia a indicare una distanza dal modello originale, dove Dante deve riacquistare la fede Leonetti infatti la deve invece perdere, sia a preparare il lettore a una lettura universale del racconto autobiografico che segue.

¹⁴⁷ vv. 6-7. Si riferisce all'eucarestia, parte del rito matrimoniale cattolico, il riferimento è a *Giovanni*, 6, 51 (Testo della Conferenza Episcopale Italiana).

¹⁴⁸ v. 8. La sconfessione è messa in risalto dal quinario che interrompe l'evocativo racconto in endecasillabi con cui era cominciata la poesia.

¹⁴⁹ v. 9. La voce attiva messa in risalto in finale di verso con una forte inarcatura si oppone alla precedente voce passiva: «il segno in cui fui unto», a significare come l'iniziazione sacramentale sia stata essenzialmente subita, di contro alla affermazione di libertà che l'atto di rinuncia comporta.

¹⁵⁰ v. 10. In questa prima porzione del testo vengono evocati i sacramenti ricevuti da Leonetti: battesimo, comunione, cresima, matrimonio, durante l'epoca della giovinezza e del servizio militare e ne viene dichiarato il rifiuto.

¹⁵¹ vv. 10-15. Qui, in Italia, i sacramenti che ci dovrebbero ricongiungere a Cristo in realtà tradiscono la nostra integrità umana, e al posto della chiesa vi è un grande ufficio adoperato sempre per mettere

a tacere il dissenso attraverso l'utilizzo strumentale di fatti santi. Si noti l'abbondanza di anastrofi e aulicismi miranti a imprimere un tono sostenuto all'invettiva.

¹⁵² vv. 16-19. Anche in questi versi, che hanno l'effetto di distanziare la comparsa del soggetto della frase si contano iperbati («lieto a sua remota regola | e dall'esempio di eletto soffrire») e un'anastrofe («sua gravità derivi»).

¹⁵³ vv. 20-23. Per noi il ricordare i comportamenti infantili di quando timorosi ci attenevamo alle prescrizioni è diventata una lacerazione interiore, sia che il prete sia inquieto sia che sia pago del rispetto di regole sacerdotali ormai antiche e dalla sua sofferenza derivi un'autorevolezza. Prosegue il contrasto tra il mondo della giovinezza legato alla fede ingenua e quello della maturità dove invece la fede diventa elemento di alienazione. Anche in questi versi dominano aulicismi, memorie iperletterarie e voci colte come «volgere memoria» per ricordare e altre strutture latineggianti mediante l'omissione degli articoli.

¹⁵⁴ v. 26. Perifrasi, vale come: un codice definito e un'autorità che lo emana.

¹⁵⁵ v. 27. «Pastori», riferito agli ecclesiastici in un'invettiva è un classico lessema dantesco, cfr. Dante, *Paradiso*, IX, 32 e Dante, *Paradiso*, XXI, 132.

¹⁵⁶ vv. 27-31. Pare che in Italia la coscienza sia nel piacere che nel lavoro abbia bisogno di codici e autorità garanti se i ministri dello stato si inginocchiano a pastori convinti di poter amministrare ciò che ci rende umani, attraverso la concessione dei sacramenti, mentre questa umanità è in noi. Di nuovo fortissimo iperbato negli ultimi versi. È rilevante l'espressione «governo loro» in quanto probabile memoria di Dante, *Purgatorio*, V, vv. 106-108. «Tu te ne porti di costui l'eterno | per una lagrimetta che 'l mi toglie; | ma io farò de l'altro altro governo!»: l'espressione è del diavolo, che ha perduto l'anima di Buonconte da Montefeltro per un estremo pentimento e ne strazia il corpo con una tempesta. Significativamente, laddove Dante attribuiva il lessema «governo» al diavolo, proprietario della parte caduca e accessoria dell'esistenza, e la parte eterna a Dio, in Leonetti è la chiesa a esercitare un «governo», mentre «ciò che ci rende umani» si oppone a essa. Probabile reminiscenza anche di un luogo classico e cardinale del marxismo: «Essere radicale significa cogliere le cose alla radice, ma la radice per l'uomo è l'uomo stesso», K. Marx, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*, (trad. di G. peolpe), in K. Marx-F. Engels, *Opere scelte*, Editori Riuniti, Roma 1966, p. 65.

¹⁵⁷ Cfr. *Congedo*, in F. Leonetti, *La cantica*, cit., p. 27

Il giorno è faticoso / E me n'infurio, / per la viltà e il torto / a prevalere esperti; / a collo gonfio / e rompo, tristo, alle parole inutili. // Tristo piuttosto per tumulto dentro / che fa il ricordo. / Un fiore, qui, stremato / e il mio furore, amore – / e non ho tregue, spazio, e ho affogato / la giovinezza.

¹⁵⁸ vv. 1-2. L'incipit della poesia rimanda al periodo in cui Leonetti dirigeva la Biblioteca Malatestiana di Cesena; cfr. F. Leonetti, *La voce del corvo*, cit., p. 32. Sia l'incipit che il contenuto della poesia mostrano una certa affinità tematica e lessicale con una precedente poesia, dal titolo *Congedo*, apparsa all'interno della plaquette *Nuda primavera*, su «Officina», I, n. 1, maggio 1955, pp. 22-23 (per un approfondimento, si veda il relativo commento di Francesca Santucci, in «Officina», I, n. 1, maggio 1955).

¹⁵⁹ vv. 2-4. Il sentimento di rabbia si connette al tema della disillusione e si indirizza verso quei tali che si mostrano, rispetto a Leonetti, «esperti» dei modi giusti di recuperarsi dalla disillusione intellettuale e di esprimersi poeticamente.

¹⁶⁰ vv. 5-8. Qui Leonetti proietta il suo sguardo sulle varie modalità e atteggiamenti in cui gli «esperti» si contraddistinguono prendendo la parola, mettendo in evidenza i tratti mistificatori o talvolta meramente polemici interpretati da quest'ultimi, che si distinguono per immobilismo e per la ripresa di valori arcaici e regressivi.

¹⁶¹ v. 9. Un senso di profonda e "antica" tristezza – rinforzato dall'utilizzo del dantismo «tristo» – caratterizza il modo in cui Leonetti interrompe il dialogo e l'ascolto degli interlocutori, tornando a concentrarsi sulla fatica del comporre, pur se quest'ultima è intesa come inefficace.

¹⁶² vv. 10-11. La strofa parte aggiungendo un ulteriore motivo di tormento che si condensa ora nell'io poetico, determinato dal peso della memoria.

¹⁶³ vv. 16-18. Ancora attraverso un rimando all'esperienza biografica di Leonetti, e in particolare a quella coniugale attraverso il vocativo «amore» (rivolto alla prima moglie, Gabriella; cfr. F. Leonetti, *La voce del corvo*, cit., p. 28 e sgg.), nei versi sia l'ira del poeta che la poesia assumono i tratti della stanchezza e gli aspetti deperiti espressi dall'immagine del «fiore [...] stremato». La vita di Leonetti viene riassunta come una lunga e faticosa insistenza sul comporre versi senza tregua, consumando gli anni migliori.

¹⁶⁴ Nei versi finali l'io trova il proprio riscatto e un certo senso di riappacificazione con se stesso proprio nella consapevolezza dell'importanza affidata alla poesia come mezzo per la realizzazione della propria identità e dei propri fini; constatando come quest'ultima si realizzi nel suo ininterrotto («mai avere finito») ricorso al linguaggio poetico.

¹⁶⁵ Cfr. *Polemica del 1960 (con Pasolini, Roversi)*, in F. Leonetti, *Percorso logico del '960-1975*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 7-9

«J'ai lu tous les livres» / questo l'inquieto stato / dal quale il Novecento / trascorre al verbo come magia, / con ribellione bella e innocente: / ha dietro qualche vizio, e col cannone / riferimento, e colloquio con dio... // «Quanto ho studiato! e dal digiun pur moro» / diversamente, fra i papi / pensando Campanella, fu a una fossa / tradotto, senza fasto barocco, / dopo strappi di corda, / dal formalismo di un Pio. // Ma per ora per me / il caso è solo che la mia vita vale / tollerabile, artistica, marginale... / Forse è per questo, o Wittgenstein, / Carnap, Morris, e altri / accatastati sul mio selvaggio tavolo, / che senz'quiescenza, pigro e sgomentato, / v'odio con tutto onore? / è gravemente ingiusto, o profondi / filosofi dei rapporti, / che io tardi vi scopri, invecchiato / e a rinfrescarmi forse incapace. / Qualche cosa nella mia camera / della cultura antica è adunato; / e i libri sapessi ancora / dello scaffale che m'incornicia / il letto dove giaccio senza fare / né l'amore né il lavoro intellettuale... / Non mi consolo d'essere già / come scrittore, immortale / (provvisto di durata). / Sempre si deve farsi, / rifarsi responsabili, chi vuole / che operino le parole. // Dopo una giovinezza / priva della scaltrezza, / disciplinata e originale, / abbiamo fatto per anni, con nostre cure, / fra nemici che ci espungono perfino / dal semplice bollettino... / camminando avversi nella città contraria... / abbiamo fatto, Pasolini, Roversi, Leonetti, / contraddittori insieme, un'officina, / un collettivo che mira / uscire dal limbo del Novecento, / dalla coscienza staccata e infelice; / considerando il movimento reale, / dove l'intimità si misura; / mentre l'arte novecentesca / è ridotta a testimonianza / del male, con memoria d'infanzia... / Ma la mente non è azione, per questi, / invece è funzione, e i

processi collettivi / equivalgono alla religione: per essi / non è mito solo il mestiere di prova / e la cifra scientifica / dell'*équipe* nucleare / – che a messa si reca in quanto riflessa / e senza importanza / è questa parte del cuore –. // Noi certamente siamo solo umanisti, / dispersa la dialettica; / e una colonia diviene, / con indigeni santi, / senza ricerca potente, / la nostra regione / anche in nome di Croce e di Gramsci, / e predispone le rampe di lanci. / Dovremo, a far bene / e far gli altri contenti, / scrivere il testo, / sempre aggiornati e critici? / ma non mi riesce, o compagni; / come voi, spero, e come voi, come voi; / stiamo svegli tutti noi, / presenti, dubitando, elaborando... / l'empirismo andato da Wien agli States, / tenendosi sul sociale differenziato, / non lega la sua lingua al capitale? // Oppure posso dire: oh marxisti / di tradizione patria, convinti invincibili, / la vita è facile, grazie, / usando ancora l'ipotesi / che la rivoluzione dovrà venire, / dopo il tempo della competizione, / e prima di morire.

Di seguito è riprodotta la nota al testo fornita da Leonetti all'interno di F. Leonetti, *Percorso logico del '960-1975* cit., p. 64: "Riguarda il neopositivismo o empirismo logico col suo connettivo in rapporto alle scienze, come indirizzo dominante affluito attorno al '60 nella cultura italiana, già ritardata dal fascismo in ogni informazione. È una polemica, con limiti di ostinazione umanistica in posizione gramsciana, verso quella valutatività che considera non valido il fondamento sociale. È scritta nel finire della rivista «Officina» (redatta con Pasolini e Roversi e quindi anche Fortini, Romanò, Scalia) e ne esprime la mia considerazione provvisoriamente conclusiva, in urto già con la mescolanza di marxismo e misticismo che è stata di Pasolini, con tutta la «cultura di sinistra» e anche con me stesso, nel far questi conti”.

¹⁶⁶ v. 1. L'*incipit* è una citazione del primo verso della poesia *Brise marine* di Stéphane Mallarmé (1865): «La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres», [La carne è triste, ahimè! E ho letto tutti i libri].

¹⁶⁷ v. 4. L'espressione rimanda alla sezione *Alchimie du verbe*, contenuta all'interno del poema in prosa di Rimbaud, *Une saison en enfer* (1873). Nei riferimenti alla poesia simbolista francese Leonetti ripercorre la formazione della temperie ermetica italiana, che si basava sull'idea di una poesia come lirica pura e evocazione, presentandosi qui però impotente sul piano sociale.

¹⁶⁸ vv. 6-7. Leonetti allude alla complicità col fascismo e all'intimismo dell'ermetismo cattolico, rappresentato in particolare da alcuni poeti di quella stagione (Mario Luzi, Piero Bigongiari, Carlo Betocchi).

¹⁶⁹ v. 8. Qui Leonetti cita, con qualche modifica, un verso del sonetto *Anima immortale* di Tommaso Campanella: «Quanto ho mangiato! e dal digiun pur moro!».

¹⁷⁰ vv. 9-12. In questi versi Leonetti si riallaccia ai suoi studi su Campanella, a cui dedicò infatti anche una tesi di laurea, discussa con Armando Saitta; cfr. F. Leonetti, *La voce del corvo*, cit., p. 32. Nei versi si fa riferimento a alcuni momenti della vita del filosofo calabrese: Campanella subì vari processi e, in particolare, qui Leonetti fa riferimento al periodo di prigionia trascorso da Campanella a Napoli e alle torture subite nell'estate del 1601. Il «Pio» citato nei versi potrebbe essere un riferimento sia a Pio IV (che concluse il Concilio di Trento, avviando di fatto la Controriforma) sia a Papa Pio V (che promulgò il Catechismo Tridentino).

¹⁷¹ v. 15. Con questa allocuzione, Leonetti si rivolge direttamente ai redattori di «Officina», ai quali intende proporre le sue riflessioni.

¹⁷² vv. 17-20. Leonetti racconta come fin da giovane, lavorando all'Archiginnasio di Bologna, aveva la consuetudine di tenere con sé alcuni volumi di letteratura, tra cui molti classici: «Senofonte, Platone e Aristotele, Tucidide, Lucrezio e Cicerone, Agostino e Tommaso; poi so tutto, Pomponazzi, Telesio e Bruno», F. Leonetti, *La voce del corvo*, cit. p. 32. Qui, inoltre, Leonetti rimanda al periodo di composizione del romanzo *Conoscenza per errore*, che uscirà per Feltrinelli nel 1961 e, poi, con il titolo *Conoscenza per errore. (Studente di Bologna del '48-49)*, Einaudi, Torino 1978, volume nel quale racconta gli anni Quaranta della sua formazione e le delusioni politiche del dopoguerra. Il «gabinetto scientifico» fa riferimento all'ufficio della Malatestiana di Cesena; cfr. F. Leonetti, *La voce del corvo*, cit., p. 32.

¹⁷³ vv. 21-30. Per le leggi dell'epoca, avendo Leonetti cambiato lavoro prima del raggiungimento della pensione, non gli spettava alcuna liquidazione.

¹⁷⁴ vv. 31-32. In questi versi vengono nominati Ludwig Wittgenstein (1889-1951), Rudolf Carnap (1891-1970), Charles William Morris (1901-1979) e Giulio Preti (1911-1972), filosofi riscoperti in Italia in quegli anni come fondatori del neoempirismo e della filosofia analitica, in quel momento contrapposta alla vecchia cultura umanistico-letteraria, giudicata arretrata, e con essa a buona parte del marxismo. In particolare, sul libro di Preti, *Praxis ed empirismo*, uscito da Einaudi nel 1957, si era scatenato un vivo dibattito che aveva coinvolto sociologi, filosofi e intellettuali, in particolare dalle riviste «Ragionamenti» e «Passato e Presente»; cfr. M. Scotti, *Da sinistra. Intellettuali, Partito socialista italiano e organizzazione della cultura*, Ediesse, Roma 2011, p. 413 e sgg; vedi anche L. Mozzachiodi, *Preparando il Sessantotto. Saggisti e scrittori nelle riviste della Nuova Sinistra (1956-1967)*, Pacini, Pisa 2024, pp. 204-210. Qui Leonetti ironizza sul suo «odio» per i neoempiristi, attribuendolo al mancato trattamento economico una volta «abbandonata la cultura umanistica», simboleggiata dall'Archiginnasio.

¹⁷⁵ vv. 36-37. L'ideologia delle *human relations*, che prendeva piede in quegli anni in ambito sociologico, è strettamente legata a premesse neoempiriste.

¹⁷⁶ vv. 46-53. Con questi versi Leonetti vuole esortare ironicamente i suoi compagni, redattori di «Officina», a uno svecchiamento intellettuale: la cultura umanistica è passata dalle biblioteche alle loro stanze private, segno che quest'ultima non rappresenta più una fonte all'ordine del giorno.

¹⁷⁷ vv. 54-56. Nei versi si allude in generale alle delusioni politiche successive al 1956, per il mancato rinnovamento rappresentato dalla destalinizzazione e per la situazione di stallo rappresentato dalla coesistenza pacifica.

¹⁷⁸ vv. 57-62. Questi versi rimandano alla confluenza di una parte della redazione di «Ragionamenti» nella nuova rivista «Passato e Presente», diretta da Roberto Guiducci e Antonio Giolitti, i quali condividevano un comune interesse per un marxismo di taglio scienziato; cfr. M. Scotti, *Da sinistra*, cit., p. 403 e sgg; «Classe», *Gli anni delle riviste (1955-1969)*, XI, n. 17, giugno 1980, pp. 109-136; L. Mozzachiodi, *Preparando il Sessantotto*, cit., p. 203 e sgg. L'operazione comportò la perdita di un ruolo redazionale per Franco Fortini, che non aderì alla nuova rivista.

¹⁷⁹ vv. 63-64. I due versi si riferiscono alla poesia di Franco Fortini, *La città nemica*, pubblicata in *Foglio di via e altri versi*, Einaudi, Torino 1946, ora in Id., *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2014, p. 9.

¹⁸⁰ vv. 65-74. Qui Leonetti riassume le posizioni estetico-culturali che caratterizzavano la rivista «Officina», rivendicandole come una via d'uscita dalla secche del novecentismo con cui aveva polemizzato in apertura della poesia e, in particolare, insistendo sul peso dell'impostazione hegeliano-dialettica e mettendo in risalto la necessità di coniugare, in poesia e in letteratura, dimensione collettiva e storia individuale, in linea con quanto affermato nel saggio che più di altri aspirava a definire questa linea, ovvero *Il neo-sperimentalismo* di P. P. Pasolini; cfr. «Officina», II, n. 5, febbraio 1956, pp. 169-182.

¹⁸¹ vv. 75-83. In questi versi Leonetti assume ironicamente il punto di vista dei neoempiristi, e in particolare di Preti; cfr. *Praxis ed empirismo*, cit., pp. 186-205., in cui Preti istituisce un confronto fra religione (in generale vista come insieme di credenze praticamente e socialmente utili; ma non suffragate da fatti) e la scienza come forma di conoscenza accertabile e dunque più autentica. L'ironia si coglie dal fatto che Leonetti ricorda come anche gli scienziati, idealtipo per i neoempiristi del ricercatore rigoroso, si rechino comunque a messa essendo, secondo la nuova filosofia, la fede nient'altro che un riflesso sociale della cultura.

¹⁸² vv. 84-92. Leonetti dà un quadro della situazione politica: se il neocapitalismo in Italia è trionfante, ciò pare accordare maggiore credibilità alle teorie neoempiriste, quali ideologie dei gruppi dominanti. Nei fatti, in quegli anni (1958), viene autorizzata la fondazione di una base aerea militare statunitense in Italia a Sigonella; questo atto rappresenta per il poeta simbolicamente la colonizzazione dell'Italia. Leonetti addita inoltre l'impotenza della cultura italiana a offrire una risposta, ma è interessante notare anche come sostenitori del libro di Preti, quali Armanda Guiducci, additassero la cultura storicistica italiana come un sintomo di arretratezza e tipica espressione di un'area economicamente depressa. Tale argomentazione sarà rivolta in negativo da Cesare Cases nella sua requisitoria contro il neopositivismo di sinistra, cfr. C. Cases, *Marxismo e neopositivismo*, Einaudi, Torino 1958.

¹⁸³ vv. 97-103. Questi versi e i seguenti si riferiscono ai ragionamenti interni alla rivista «Officina» in materia di elaborazione culturale e politica e, in particolare, alla forma di intervento critico e poetico da mettere in campo. Su questo punto i verbali delle riunioni di «Officina» pubblicati in G. C. Ferretti, «Officina», cit., pp. 431-52.

¹⁸⁴ vv. 104-116. In questi versi Leonetti si riallaccia alla comune ideologia che sta alla base degli sviluppi del neocapitalismo e delle filosofie neopositiviste, chiedendosi se tuttavia esse non siano piuttosto fenomeni progressivi che si contrappongono allo schieramento tradizionalista e conservatore delle classi dirigenti italiane, fondato sul clericarismo e sul militarismo («alleato al dio e all'ufficiale»). Sono i temi che in questi anni animano anche la riflessione dei partiti maggiori; si veda il VII Congresso Dc del 23-28 ottobre 1959 e il Convegno dell'Istituto Gramsci, *Tendenze del capitalismo italiano*, del 23-25 marzo 1962.

¹⁸⁵ v. 118. Appartamento per scapoli, spesso luogo di incontri mondani o di frequentazioni intellettuali.

¹⁸⁶ vv. 119-121. Qui Leonetti ironizza sulla possibilità di diventare un filosofo alla moda abbracciando le ultime tendenze critiche della filosofia e scrivere un "*Capitale* italiano" ad uso e consumo di una borghesia cinica e svagata.

¹⁸⁷ vv. 122-126. Qui Leonetti contrappone al «capitale italiano» i critici marxisti, tra cui alcuni redattori di «Officina», prendendo ad esempio le resistenze che questi ultimi opponevano alla stilcritica di Leo Spitzer, già recensito criticamente sulla rivista nel numero precedente da Gianni Scalia, con il saggio *Una prefazione a Spitzer*, «Officina», n.s., I, n. 1, marzo-aprile 1959, pp. 10-13, che ne stigmatizzava le tendenze conservatrici (per un approfondimento su questo punto, si veda la nota e il commento al testo di Scalia a cura di Margherita Martinengo, e le relative notizie bibliografiche); e ancora prima da Franco Fortini nel saggio *La critica stilistica*, «Ragionamenti», I, n. 1, settembre-ottobre 1955, pp. 31-33, poi con il titolo *Leggendo Spitzer*, in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 165-71, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, pp. 199-216, il quale, pur accogliendo alcune istanze della stilcritica, teneva ben ferma un'analisi sociologica e dialettica. I libri di Spitzer in questione sono L. Spitzer *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Bari 1954 a cura di Alfredo Schiaffini e L. Spitzer *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Torino 1959.

¹⁸⁸ vv. 127-131. In questa chiusa di sapore amaro, Leonetti ricorda come per questi marxisti irriducibili l'idea di una rivoluzione "avvenire" finisca per essere un qualcosa di consolatorio, spostando nel futuro un evento liberatorio – un "dover essere" – collocato dopo l'attuale congiuntura politica (la competizione come conflitto di coesistenza tra le due superpotenze in quegli anni, in cui si sviluppa il neocapitalismo con le sue ideologie), ma comunque prima della morte del poeta.

¹⁸⁹ Feltrinelli, Milano 1959 (nuova edizione Mondadori, Milano 1969).

¹⁹⁰ Le varianti rispetto alle versioni definitive pubblicate in volume sono specificate nelle note di commento.

¹⁹¹ E non si sarebbe giovato nemmeno dei ripescaggi successivi alla morte di Fortini: non si trova né nelle *Poesie inedite* curate da Pier Vincenzo Mengaldo (Einaudi, Torino 1997), né nell'Oscar con *Tutte le poesie*, a c. di Luca Lenzini (Mondadori, Milano 2014).

¹⁹² Mondadori, Milano 1963, poi in F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., rispettivamente alle pp. 229, 224, 230.

¹⁹³ *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985, ora in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano, p. 1049.

¹⁹⁴ Einaudi, Torino 1946, poi in Franco Fortini, *Foglia di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di B. De Luca, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 291-293.

¹⁹⁵ All'Insegna del pesce d'oro, Milano 1987, poi in F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 749 e 781.

¹⁹⁶ Mondadori, Milano 1973, poi in F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 327.

¹⁹⁷ «l'Avanti!», 26 gennaio 1957, p. 3.

¹⁹⁸ Ivi, 15 maggio 1959, p. 3, poi nella prima edizione di F. Fortini, *Verifica dei poteri*, il Saggiatore, Milano 1965, pp. 30-34.

¹⁹⁹ Difficile individuare con sicurezza il destinatario di questi versi polemici, il quale deve aver condiviso con Fortini la gioventù fiorentina o i primi anni postbellici. Ma qui Fortini – che non temeva di esplicitare gli oggetti polemici dei propri “versi ironici”, come testimoniano i numerosi epigrammi *ad personam* – deve aver volutamente lasciato nell’anonimato il suo interlocutore allo scopo di allargare la platea dei potenziali destinatari a un’intera generazione di intellettuali: quella di chi alla metà degli anni Cinquanta era più vicino ai trenta che ai quarant’anni. Pare confermarlo il fatto che nella seconda strofa si passa dal singolare (“tu”) al plurale (“voi”).

²⁰⁰ La congiunzione avversativa di apertura esibisce l’esistenza di un reiterato confronto, all’interno del quale questi versi rappresentano un’ennesima, forse l’ultima, replica. Sempre nell’ambito della ripetizione, chiamata a suggerire una *longue durée*, si colloca il *calembour* “tempo”-“tempo dei pochi anni”. Rispondendo al medesimo scopo, anche al livello fonico la strofa è caratterizzata da insistiti ritorni di nessi vocalici e consonantici: si pensi al nesso “infinita / aria e ira” e all’intero v. 4.

²⁰¹ Il “dialogo ininterrotto” tra l’io e l’interlocutore (“dove” va intenso sia spazialmente in riferimento a “fra noi”, sia temporalmente in riferimento ai “pochi anni”) ha impegnato a fondo i due contendenti, non senza qualche cedimento a vani sofismi e collere reciproche (“infinita / aria e ira”), seducendo narcisisticamente (“incantando”) le loro giovani e ancora incerte menti (per questo “atterrite”). Il rapporto è andato così situandosi nel territorio sdruciolevole in cui coabitano l’ostilità e il sentimento di fratellanza (“nemiche e amiche anime”).

²⁰² Nella vasta prospettiva esistenziale da cui Fortini è solito scrutare il mondo (si osservi qui il ricorso a termini come “tempo”, “infinita”, “anime”), una piccola differenza di età è così “sottile” da risultare infine trascurabile; altrettanto trascurabili – è questa una tipica *captatio* fortiniana – sono le parole che allinea nei propri versi (“questo foglio”, “questi segni”). La tortuosa struttura sintattica della strofa ha la frase principale e la subordinata di primo grado ai vv. 1, 5 e 4.

²⁰³ La quieta immagine marina mette in una prospettiva distanziante le “guerre immense” combattute fra i giovani intellettuali (“Senza più ansia il mare ora alla riva / [...] deride / di ruggine le nostre armi”), intese con il senno di poi come futili diatribe.

²⁰⁴ Questo verso e mezzo offre una sorta di interpretazione psicologica delle violente dispute giovanili, il cui movente non pare vada cercato nel desiderio di un costruttivo confronto intellettuale, ma, al di sotto delle apparenze, nel tentativo di dare un senso a se stessi nello scontro (“assassini”) auspicabilmente vittorioso con l’altro (“sparire o rivivere”).

²⁰⁵ Prende il via una serrata sequenza di *topoi* caratterizzanti il rapporto di Fortini con i colleghi intellettuali, e non solo. L’inizio è in forma di apparente *captatio* verso l’interlocutore e di altrettanto apparente *diminutio* di sé: gli amici-nemici sono più seri, più sicuri e più maturi (“certi”, “prudenti”, “adulti”) nonostante la più giovane età (“quasi miei figli”). Ma è significativo soprattutto che siano percepiti come radicalmente “altro” da lui: lo rivela, del resto, l’insistita anafora del “voi” in palese opposizione all’io.

²⁰⁶ Un ulteriore elemento tipicamente fortiniano nella relazione con i “vicini” – opposto a quello illustrato nella nota precedente – è l’attribuzione a sé del ruolo di solitario indagatore della realtà del male, qui metaforizzata nel “calco del vuoto” che tutti “porta”, e da intendere anzitutto in termini esistenzialistici. È una postura orgogliosa, forse non immune da un alfieriano compiacimento, enfatizzata dall’iperbato marcatamente letterario: “il calco vi darò del vuoto”.

²⁰⁷ Dopo aver inscenato la propria inettitudine, e avendo soprattutto accertato la propria superiorità morale e intellettuale, l'io può offrirsi come compagno e guida ("la pura / mano che stringerà la vostra") nel travagliato attraversamento dell'esistenza, fino alla soglia della morte ("scendiamo nel tempo"). Si aggiunga appena che "ostinazione", "colpa", "male" sono tre parole-chiave del lessico e della *forma mentis* fortiniana della metà degli anni Cinquanta: è una manifesta eredità degli anni giovanili segnati dalla fede protestante, intesa come risposta a una inderogabile incapacità di abitare il peccaminoso presente.

²⁰⁸ Il titolo esibisce una cordialità e una dedizione religiosa che il testo si occupa di contraddire spietatamente.

²⁰⁹ I primi quattro versi di questa canzonetta di settenari, ottonari e novenari costituiscono una compagine serrata sul piano sia ritmico e rimico – secondo lo schema abab – sia logico, visto che ospitano una sorta di ritratto dei "principi" del mondo. Siamo di fronte a una caricatura di matrice espressionista e brechtiana, fra borchie di cuoio, affilati marmi e subdole armi di distrazione di massa. L'anafora *cum variationes* ("principi", "signori", "voi") scandisce l'incipit di ciascuno dei versi, dando loro il tono di una solenne invocazione, che soltanto nel seguito rivela un proposito sarcastico.

²¹⁰ Il v. 5, che l'anafora lega ai quattro versi precedenti, segna in realtà un passaggio a ciò che segue, sia al livello rimico (lo schema della nuova quartina, ai vv. 5-8, è cdcd), sia logico-sintattico: la descrizione è ora degli abitanti-sudditi tenuti in pugno ("creati", "ciechi", "quieti") da un sistema che impone bisogni fittizi, con i relativi consumi superflui. Ne deriva una condizione esemplare di mercificazione e alienazione ("come le merci / sigillate nei mercati"). Domina anche qui una resa tragicamente espressionistica delle immagini: "i visceri lerci / dei macelli". Identico è anche l'andamento assai scandito dei versi: i forti ictus costituiscono, insieme alle fitte rime, l'equivalente fonico, una sorta di eco, dell'animoso sdegno dell'io poetante. La cadenza febbrile del ritmo sarà amplificata nella versione in volume dall'eliminazione di tutte le virgole (a eccezione di quella al v. 9): una variante che è tanto più significativa visto che è l'unica apportata da Fortini al testo apparso su «Officina».

²¹¹ In chiusura della campata sintattica che occupa tutto il componimento, gli ultimi due versi – legati al precedente da una rima variamente arricchita dall'allitterazione ("auToClavi", "doponaTali", "sChiavi"), ma evidenziati dallo stacco grafico – disvelano l'intenzione polemica e amaramente ironica del poeta: nel neocapitalismo targato USA, che proprio allora conquistava l'Italia, i sudditi non soltanto sono tali, ma, inconsapevoli di esserlo, provano gratitudine nei confronti dei loro aguzzini per il benessere materiale finalmente raggiunto. La foga espressivista del testo sfocia qui nel neologismo "doponatali".

²¹² È nel titolo l'unico cartello segnaletico, fondamentale, riguardante l'ambientazione russa della poesia.

²¹³ La situazione messa in scena ha un sapore baudelairiano: sembra arieggiare il sonetto *A una passante*. Ma l'esito è opposto, perché qui la donna ("felice", "giovane", "pura") va disincarnandosi fino a diventare l'allegoria di una speranza: quella di un modo diverso di stare al mondo da parte degli uomini, identificato nella società socialista.

²¹⁴ In questa terzina si ha conferma di essere alle prese con un'idealizzazione, un po' stereotipata, più che con un ritratto dal vero. I due versi aggiunti alla strofa nella versione in volume avrebbero enfatizzato questo aspetto: "Stavano i nuvoli sugli alberi bianchi. / I capelli le correvano la fronte".

²¹⁵ La prima parte della poesia – quella in cui appare la figura della donna – si chiude su una domanda la cui risposta è inevitabilmente affermativa: la donna-speranza ("in lei l'idea di lei") non deve essere dimenticata. Inizia in questo breve giro d'anni il ricorso sistematico da parte di Fortini all'idillio naturale, declinato in termini allegorici, che diventerà una componente fondativa della sua produzione poetica successiva.

²¹⁶ In contrasto con il chiarore e la purezza della donna di Minsk si pone la patria dell'io poetante, l'"irta, la nera Europa / la sua ombra", il suo "orrore", le sue "guerre". Si riaffaccia qui l'immagine, assai significativa per il giovane Fortini, del sonno inteso come passività e incapacità di comprendere il reale. Nella versione in volume l'anastrofe nobilitante sarà addolcita, a testimonianza di un'evoluzione formale in atto: "Entro quell'ombra dormono tutti i miei anni"; inoltre lo stacco fra la prima e la seconda parte della poesia sarà reso più esplicito grazie a una strofa di tre versi aperta da un'avversativa: "Ma al di là delle erbe, / dove la foresta e le acque / hanno sepolto...".

²¹⁷ La chiusa, di tono aforistico, si offre come sintesi, dopo la tesi e l'antitesi delle due parti precedenti: il doloroso pungolo che "da sempre" spinge l'io a sognare una "libertà" ulteriore e sconosciuta ha trovato un nuovo stimolo nell'incontro fortuito con la donna di Minsk: quella "libertà", prima o poi, potrà essere anche dell'"Europa". In *Una volta per sempre* Fortini avrebbe aggiunto due versi che rendono ancora più perspicuo il legame tra l'apparizione della donna e la rinata speranza: "Sorridente perché io viva / la vera creatura che era".

²¹⁸ Una titolazione apparentemente neutra contiene in realtà uno dei fattori decisivi dell'intera esperienza fortiniana: l'"attesa" (che qui ha eco in "aspettare", v. 3; "aspetti", v. 5; "il tuo tempo passa", v. 18). Non può che fondare il proprio equilibrio su di essa un io poetante che ha il suo tratto più caratteristico nel rifiuto del presente, contro il quale adotta come antidoto, nel contempo cristiano e marxista, la speranza radicale in un futuro risolutivo.

²¹⁹ L'attesa ha come oggetto i compagni (gli "amici tumultuosi") con i quali sarà possibile condividere e dare forma a un progetto di mutamento rivoluzionario. Nel frattempo la vita trascorre in una schiva e insensata condizione piccolo-borghese, raffigurata nell'agio della "casa", parola messa in rilievo dal primo dei due unici *enjambements* della poesia.

²²⁰ Il moto pendolare fra il mal sopportato *status quo* e la realizzazione dell'utopia assume il volto di un inquieto andirivieni casalingo, emblema di un'esistenza condotta senza un reale costruito. Tuttavia tale esistenza smette, almeno in parte, di essere senza significato nei termini in cui si proietta, proprio nell'attesa, verso una dimensione ulteriore.

²²¹ Questi tre versi propongono una penetrante lettura del "male di vivere" sperimentato dall'io, al netto del fatto che la sua causa reale appartenga alla dimensione collettiva (vale a dire politica) o a quella individuale (e quindi, diciamo, psicologica). La sofferenza che lo assedia non si dispiega nella forma di acute crisi isolate, ma in quella di un doloroso basso continuo di rabbia, derivante appunto dalla percezione di una radicale mancanza di senso.

²²² La stasi dell'io è restituita indirettamente, ma in maniera eloquente, nel buio che viene lasciato scendere nella stanza. L'oscurità è il motivo che percorre la poesia da cima a fondo: "buia", v. 1; "oscuri", v. 6; "non vedi più", v. 12. In Fortini l'impossibilità di vedere – intesa come impossibilità di comprendere razionalmente – è sempre un elemento negativo.

²²³ Nemmeno la "luce" e i "libri" – raffigurazioni del raziocinio fortiniano che si esercita sulla realtà – sono sufficienti a sollevare l'io dalla sensazione che il suo tempo, la sua intera vita, stia trascorrendo inutilmente. L'unico *enjambement* della poesia, oltre a quello che mette in evidenza la parola-chiave "casa", si esercita sul sintagma "pensare / ad altro", emblema della noncuranza individualista e borghese nei confronti delle sorti collettive, che è il principale ostacolo all'azione rivoluzionaria.

²²⁴ Come già nei *Ringraziamenti di Santo Stefano*, Fortini fa cozzare un ingrediente fortemente istituzionalizzato messo in rilievo nel titolo (là una festa religiosa, qui una forma metrica) con ciò che segue (in questo caso alluso già nel titolo stesso), vale a dire una rappresentazione ferocemente espressionistica dello *status quo* neocapitalistico.

²²⁵ Il testo si apre su tre scene – costruite in maniera sintatticamente simmetrica – che restituiscono altrettante esemplificazioni del dispiegamento della forza coercitiva della classe dominante. Nella prima sono all'opera rozzi e opportunisti funzionari che si occupano di estirpare la presenza degli oppositori ("i cadaveri" frutto "delle collisioni" con il potere).

²²⁶ Nella seconda figurazione (abolita nella versione in volume) altri servi del sistema lusingano i potenti.

²²⁷ La terza scena riguarda la stampa, che svolge a sua volta una funzione confermativa ed elogiativa dello stato di cose presente. Questa la versione proposta in volume, più criptica di quella di «Officina»: "[...] lame / di edizioni crepitano, si sbranano / a lampi gli involucri".

²²⁸ È questo l'inevitabile risultato del controllo stringente esercitato dagli apparati: il destino dei cittadini resta impigliato in una situazione che non conosce mutamento ("strati, storia / di resine, stampi"); essi stessi finiscono per risultare poco più di un nulla buono appena per le statistiche ("documentata aria").

²²⁹ La reazione violenta che si vorrebbe opporre al sistema di potere – enfatizzata dall'energia delle allitterazioni e dall'andamento dattilico del verso – è in realtà inerme ("afona"). Di più: la contestazione "è inclusa" nel progetto stesso del potere, che se ne può vantare a dimostrazione della propria apparente liberalità. L'esito è inevitabile: "nulla" di vitale, di integralmente umano, può verificarsi in tale contesto.

²³⁰ L'inizio del rapporto di Fortini con Roland Barthes risale al 1956 ed è stato favorito dal progettato gemellaggio di «Ragionamenti» (il bimestrale che Fortini allora guidava insieme a Luciano Amodio, Armanda Giambroco, Guiducci e Roberto Guiducci) con «Arguments», la nascente rivista di Edgar Morin, alla quale Barthes avrebbe attivamente collaborato. Il rapporto tra Fortini e Barthes ha subito una dolorosa incrinatura nel 1961, in occasione dell'inasprimento della guerra d'Algeria. Di tutto questo c'è testimonianza in *Roland Barthes - Franco Fortini. Lettere scelte 1956-1961* e in Giuseppe Nava, "Fraternizzavamo in Brecht": il carteggio Fortini-Barthes, in «L'ospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini», II, 1999, rispettivamente alle pp. 242-266 e 289-297.

²³¹ Fra anni Cinquanta e Sessanta non era infrequenti i viaggi di Barthes in Italia, durante i quali era solito fare tappa a Milano, a casa di Fortini. L'accento a Londra, cassato nella versione definitiva in volume, era in contraddizione con la stabile collocazione parigina di Barthes in quel giro d'anni.

²³² L'intenso dialogo intellettuale non mette al riparo i due da un rapporto fondato primariamente su una "dimensione di reciproca, teatrale alterità" (Giuseppe Nava, *"Fraternizzavamo in Brecht"*, cit., p. 289). Personaggi, insomma, non uomini erano i protagonisti di quel legame, che pure possedeva una sua intensità, come afferma l'avverbio "insieme" ribattuto al v. 3.

²³³ Il riferimento è con ogni probabilità alle tragedie belliche di William Shakespeare, come *Riccardo III* o *Giulio Cesare*, dove i protagonisti passano notti tribolate per via delle apparizioni dei fantasmi dei nemici da loro uccisi. Come è noto, Fortini tendeva a vivere in maniera agonistica i rapporti con i "compagni di viaggio"; rapporti che, per questo, facilmente si deterioravano, generando in lui non pochi rimorsi. La gran parte della strategia retorica del testo sembra tesa a rallentare quel distacco, indugiando sui particolari e rallentando la dizione del testo: così al v. 2 l'immagine procede come al rallentatore; al v. 3 la già citata iterazione di "insieme" insiste sulla vicinanza dei protagonisti di quell'amicizia, in particolare sulla brama di sapere, che non si placa con il tempo; al v. 5 il chiasmo "così-morti-rimorsi-così" costituisce un ulteriore forma di indugio; al v. 7 la ripetizione ferma Barthes in un suo gesto tipico. Un'altra forma di "ritorno su di sé" contraddistingue le rime alternate della prima quartina (ABAB), la cui sostanza fonica tende a confondersi l'una nell'altra.

²³⁴ Nava suggerisce trattarsi della "benda" dei condannati a morte, rifiutata "per guardare con occhi fermi" il proprio destino (*ibidem*, p. 290). In effetti Fortini riconosceva a Barthes una non comune "inflexibilità intellettuale": così in F. Fortini, *[Su «Ragionamenti»]*, nell'intervento tenuto l'11 gennaio 1984 a Beaubourg, Parigi (*ibidem*, p. 284).

OFFICINA



n. 2
nuova serie
maggio-giugno 1959