

posso aspettare i risultati di un'inchiesta Doxa su questo tema. Immaginiamo che l'efficacia sia minima o pressoché nulla. Bene, io conto di continuare a scrivere.

Non so se sia giusto parlare di autolegislazione del poeta; so che, dati i tempi, devo inventare i miei metodi, e la mia mente non è né assorbita né separata dalla società. Non so se sia giusto parlare di autonomia semantica: so che la verifica del linguaggio è un'opera quotidiana e so che esiste, oltre la «pena», anche la felicità di scrivere. Il resto è una cosa che nessun saggio o articolo o programma sociale può presumere di insegnarmi, sebbene un saggio un articolo o un programma sociale possano ispirarmi altrettanto bene di un viso amato o della contemplazione del calendario.

PIER PAOLO PASOLINI

La reazione stilistica

LE CORRENTI ANCILLARI

Gentile Diretrice, non sono nelle migliori condizioni per riscrivere una nuova *Confusione degli stili*, stavolta applicata all'artigianato poetico, due o tre anni dopo. Perché? Perché sono sconfitto, e non riesco a perdonare a chi mi è nemico. Per questa amarezza, per questo disgusto, mi è difficile aggredire un tema che potrei aggredire solo se con passione. Ciò che mi impedisce di impegnarmi, che mi dà questa specie di anticipo sulla morte, è la coscienza ormai irreversibile che nel nostro mondo non ci si capisce, non ci si vuole, non ci si deve capire. Non c'è stata una sola parola che io abbia scritta o detta che non sia stata fraintesa, volendo o non volendo, da una legione di botoli ringhiosi, come li chiama Bassani. Parto battuto, e questo mi giustifichi.

In questi anni «nel campo della poesia» hanno trionfato le correnti ancillari. Il solo libro di versi importante davvero, è stato *La cantica* di Francesco Leonetti (a cui bisognerà aggiungere però le quarantasei poesie di Roberto Roversi uscite sul «Menabò 2»), ma è caduto nell'indifferenza, evidenziando l'ineffitudine dei critici a sussumere nel loro giro merce non bollata¹⁰. Rebellato, e Schwarz, hanno prodotto una quantità di volumetti, quasi tutti graziosi, rispettabili (qualcuno particolarmente, come quelli di Tiziano Rizzo e Ugo Reale): ma tutti con l'aria di essere dei sottoprodotti. Di che cosa? Di un incrocio tra post-ermetismo e sperimentalismo sociale, con vicendevole correzione. Una brutta rivista settentriionale, «La situazione», continua, con la turbolenza tipica della bassa corte, a far clamore intorno a certe scoperte del Novecento raffinato e decadente, nel suo lato più «umano», nella sua funzione sabiano-sbarbariana-sereniana, e, intorno a quest'asse, si dispone tutta la sua produzione, in cui quella correzione normalizzante, di cui parlavo, avviene tanto più confusamente in quanto è data paradigmaticamente, con ambizione parentetica. «Quartiere», con la stessa aria un po' sguattera di «Situazione», copre di ragioni ideologiche (non digiune di qualche buona lettura) la difesa dell'ermetismo fiorentino, ossia la sostanziale poeticità della poesia, la metastoricità e l'assoluzza di ogni atto del poeta e della sua operazione stilistica: senza accorgersi che ciò è ovvio, e presuntuoso. E certo: finiremo tutti nella metastoria: non

capisco però perché insistere su una così spiacevole prospettiva. Ma è il *memento mori*, e il buon Betocchi gongola orgoglioso dei rampolli. Badi, gentile direttrice, parlo dei giovani, dei giovanissimi, degli ultimi. Non vorrei tirar giù a questo livello i poeti che continuano la loro bella carriera da prima della guerra (Bertolucci, Caproni...) o i più anziani ancora. E un livello penoso: basti guardare la sezione dedicata a «Realtà e tradizione formale nella poesia del dopoguerra», nel n. 16 di «Nuova Corrente».

Continua il Novecento, gentile direttrice! Questa spaventosa categoria della nostra esistenza: superficialità, ipocrisia, opportunismo, ignoranza, provincialismo, aristocraticità, presunzione. E perché, del resto, non dovrebbe continuare? La società è sempre quella: siamo sempre nel Paese dominato da una borghesia che non ha fatto nessuna rivoluzione, che non ha nessuna rilevante tradizione moderna. Tutto ciò che accade, la peggiora: sembra fatale. Faccia un nuovo giornale, e questo peggiorerà la borghesia. Inventi la televisione, e questo peggiorerà la borghesia. Cerchi di ragionare e di credere, e i prodotti del suo ragionare e del suo credere peggioreranno la borghesia. Siamo come la borghesia, con i mezzi che fanno l'opinione pubblica, ci vuole: dico nella nostra funzione strumentale, che del resto è la sola che conta. Ma i nuovi poeti e i nuovi critici, d'altra parte, sembrano far di tutto per esserlo anche nell'intimo: dando alla loro funzione interna una fisionomia specializzata, alienata, assoluta, che è appunto ciò che la borghesia vuole in un letterato.

LA POLEMICA CONTRO «OFFICINA»

«Officina» (se non erro è soprattutto di «Officina» e della sua esperienza che Lei mi chiede di parlare), «Officina» è stata inutile.

Non si è capito di questo movimento di idee che quello che si voleva capire, o non capire, col sostanziale distacco con cui si assiste a un'impresa sportiva. E infatti non vedo, qui intorno, nessun risultato, non riconosco, nelle discussioni critiche dei giovani un solo accento che presuma una reale aggressione dei nostri problemi. Stilisticamente, peggio ancora: a parte la reviviscenza della cancrena bellettristica (ieri mi è pervenuta una rivista dal nome mitologico, con nume protettore Ravagnani: qualche giorno fa, una analoga, con analogo titolo, sotto il segno di Tecchi, ecc. ecc.), neanche nei più rispettabili c'è traccia della tendenza stilistica di «Officina» (ha pullulato qualche «pasoliniano» — se lo stile epistolare mi consente questo folle egocentrismo terminologico — dopo *Le ceneri di Gramsci*: ma il discorso è allora esterno e meccanico, moda non tendenza). Le cose più pregevoli che ho ricevuto in lettura in questi ultimi tempi, prevedono una conoscenza di «Officina», ma ne risentono molto debolmente. Sono due manoscritti di Dramis e Ferretti, il primo con una serie di novelle verghiane in versi, il secondo con degli sfoghi *maudits*, non privi di prospettive sociologiche e politiche, che, prendendo un suo tralato, si potrebbero intitolare *Il Donchisciotte della Rabbia*. Poco, per un bilancio. Ma non c'era da aspettarsi altro. Può darsi che io sia ingiusto, astioso, inaridito; e che, per omissione volontaria o involontaria, offendere qualche giovane, o anche qualche coetaneo. Ma il cumulo di insulti, di incomprensioni, di distorsioni malvage, e quel che è peggio, idiote, che si è ammassato sul mio lavoro critico, è veramente scoraggiante, e può giustificarmi.

Perciò, ammesse le omesse eccezioni, posso concludere che ci ritroviamo (novità!) in piena involuzione. Ho interrotto, volontariamente, la discussione coi peggiori colpevoli, con gli eterni, presuntuosi servi letterari dell'involuzione politica, coi sordidi cattolici, con gli

scettici liberali, coi fiacchi socialdemocratici: ma non posso interromperla con gli amici, con coloro che operano sulla stessa mia linea.

Qual'è stata la funzione di "Officina"? Vincere il residuo mito novecentesco (che ora ributta in riviste che sembrano bollettini parrocchiali: non solo, ma riacquista prestigio e fascino presso gli inculti o gli ultimi arrivati-arrivisti): e ricostituire una nozione di poesia come prodotto storico e culturale, criticamente descrivibile e riferibile, anche nei suoi momenti di angoscia più sprofondati nelle tenebre dell'intimo, o di altrettale gioia: poiché non c'è emozione psicologica che non sia nel contempo sociologico. Questo, s'intende, era un problema critico: ma esso operava anche nell'interno stesso dei prodotti in versi, nei redattori di "Officina" anche in quanto poeti. Spesse volte questo problema — o nell'insieme o nei suoi aspetti particolari — si faceva proprio oggetto, o contenuto, di quei versi.

UNA NAZIONE DI REALISMO

Noi ci davamo da fare per creare in termini culturali e poetici, una nozione di realismo: che non era più il realismo della cronaca, visivo, immediato, del neorealismo, ma un realismo ideologico, di pensiero. Che, del resto, non è l'unico realismo possibile?

(Non si accusi me personalmente di deflettere da questa nozione rigorosa, linguisticamente centralistica, fissatrice, con l'uso del dialetto nei miei romanzi: in questi — mi riferisco specialmente a *Una vita violenta* — intendevo giungere alla realizzazione di una «oggettività integrale», che comprendesse quel realismo «di pensiero», quell'asse ideologico, e, insieme, la superficie espressiva, immediata, violentemente fisica).

Contro, dunque, il neorealismo noi accampavamo la necessità di una più completa impostazione critica e ideologica dei problemi sia politici che stilistici: con l'espunzione, oppure (com'è capitato di fare a me) con l'adozione integrale dei termini dell'immediatezza.

Contro il Novecento italiano la condanna era senza appello (quando dico italiano mi riferisco al Novecento che fa capo alla "Ronda", a Cecchi, ai prosatori d'arte filofascisti: non certo agli isolati casi di poesia, da innestarsi in un modo o nell'altro ai centri della cultura europea). Ma nei rapporti col Novecento europeo, ossia col decadentismo («merce letteraria della classe borghese nel suo momento di estrema maturità intellettuale e stilistica e insieme nel suo momento di crisi politica e ideologica»; va bene la formula?), le cose si complicavano. Era chiaro che un'infinità di tali elementi decadenti persistevano in noi quali cittadini italiani, nati dai trenta ai quarant'anni fa, in un mondo culturale che non aveva altra prospettiva, direi altro spazio, che quello decadente.

Anche tale contrasto, o urto — talvolta, come dice Fortini esagerando, non dialettico, ma polare — si faceva oggetto o contenuto dei nostri versi.

Tuttavia, rispetto alla «libertà stilistica» del decadentismo, le cui invenzioni linguistiche potevano riprodursi per partenogenesi all'infinito, dando l'inebbriante illusione di una infinita inventività (l'illusione che guida ancora i poeti del "Verri"), noi contrapponevamo la responsabilità stilistica: ossia la rinuncia a una abilità che pure possedevamo, a una capacità di oreficeria, barbarica — come la chiamava Contini — su cui avremmo potuto lavorare per anni, perché tale concatenazione, che prevedeva l'esistenza di una sola classe (quella dominante), di una sola cultura (quella del privilegio dell'io disperato e squisito), si interrompesse.

La catena si è, infatti, interrotta: la catena, dico, degli stilemi liberi, da Rimbaud, da Pound, ai dialettali squisiti... Eppure qualcosa di quella ebbrezza stilistica, dionisiaco-intel-

lettualistica, permane: tende a identificarsi con l'irrazionale *tout court*, ineliminabile da ogni concetto di poesia, dato che in ogni poesia, per quanto ridotto, non può che persistere un quantitativo di espressività irrelata, non definibile. Marx non ha preso in considerazione l'irrazionale: dico Marx per dire il marxismo. Neanche Lukács: per questo, alle volte, Adorno ha buon gioco con lui.

Il decadentismo permarrà dentro le nostre operazioni sia poetiche che critiche finché non si sia impostato e definito il problema della irrazionalità, in modo che non si possa più equivocare, prima di tutto, sull'identificazione dell'irrazionalità con l'irrazionalità del Decadentismo.

Sto traducendo in questi giorni l'*Orestiade* di Eschilo: e sa qual è, gentile direttrice, il momento che mi ha dato più profonda e totale emozione? la parte finale delle *Eumenidi*, quando Atena trasforma le Maledizioni in Benedizioni, lasciandole tali e quali, ossia forze irrazionali. Ci occorre, evidentemente, una Atena...

Come una lezioncina imparata a memoria, le ho squadernato in riassunto gli assunti di "Officina": ma ora aggiungo: "Officina" *prima serie*. C'è stata infatti una seconda serie di "Officina", durata due numeri. In questa seconda serie, se da una parte approfondivamo la nostra volontà critica marxista (intitolavamo la prima sezione della rivista *Il nuovo impegno*), dall'altra parte volevamo impostare un nuovo problema: il problema del metodo. Non se ne è fatto niente: per il brusco decesso. Ma credo che privatamente, se non altro pensando, questo resti il problema principe dei componenti la redazione di "Officina": mio certamente sì.

LA CRITICA MARXISTA E L'IRRAZIONALITÀ

Al centro di tale problema sta ancora il momento dell'irrazionalità: infatti la critica marxista è incapace di definire, nella specie, il momento individuale di un'opera d'arte (mentre è del tutto soddisfacente nel definirla genericamente), mancando essa degli strumenti per una lettura che, dell'irrazionalità coagulata in stile, faccia oggetto effabile, o almeno terminologicamente definibile. Un esempio di questo è il nuovo libro di Carlo Salinari (*Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, 1960): in cui gli autori sono individuati perfettamente in quanto tipi, non in quanto autori. Salinari si rende ben conto della difficoltà dell'operazione, e infatti si riferisce a una «legge dei brevi periodi» (in cui l'asse economico-sociale non coincide più perfettamente, come nei «periodi lunghi, con l'asse estetico), che sono poi «brévissimi» nel caso di una storia poetica individuale, con tutte le complicazioni e le accidentalità che questa implica rispetto alla linea economico-politico-culturale dell'epoca storica: e si riferisce ancora, con Gramsci, alla funzione mediatrice dei gruppi intellettuali, tra individuo e epoca storica o situazione economica, a rendere il meno meccanici possibili i nessi.

Ma a tutto questo contraddice la rozza opinione che Salinari possiede dei dati linguistici: per una specie di allergia da dirigente, egli ha una aprioristica fiducia nei «significati». E cita, per esempio, D'Annunzio, per documentarsi, con dei brani in cui conta il valore letterale, semantico, e non il loro tono, la loro qualità: la loro fonicità insignificante, o significante altrimenti, la loro dilatazione semantica (il più delle volte idiota, ma non per questo meno operante). Sicché la documentazione resta inesatta, coatta. Salinari rifiuta Spitzer, aprioristicamente: ma fa male. L'unica terminologia capace di allineare nel laboratorio i singoli ritagliati nel loro vero valore (preposizioni animate, elementi ritardanti, ecc. ecc. ecc.)

è quella della critica stilistica. Che è certo, in quanto filosofia stilistica, un prodotto del decadentismo agnostico e univoco (una sola classe sociale che parla, con acquisizioni pastorali, paternalistiche, divertite, religiose, dagli idomi delle classi basse; e nozione della patologia psicologica e quindi linguistica, come dato assoluto e immodificabile: metastorico): ma che tuttavia è l'unica terminologia esatta, finora, a incasellare, almeno, i dati irrazionali altrimenti sfuggenti.

Siamo così tornati a invocare Atena. Trasformare gli elementi irrazionalistici della critica stilistica in strumenti adatti all'esame razionale della critica marxista... Problemuccio minore: ma estremamente significante. Per me, altro che Atena!, qui si riscatenano le Erinni: troppo comprensivi e remissivi i comunisti: "Officina" e altre similari imprese infinitesime sono morte: la nazione ha davanti a sé decenni di vita conformista e clericale... La reazione stilistica comincia; nasce il neo-decadentismo...

NANNI BALESTRINI

Linguaggio e opposizione

Accade talvolta di notare con stupore, nello sclerotico e automatico abuso di frasi fatte e di espressioni convenzionali che stanno alla base del comune linguaggio parlato, un improvviso scattare di impreveduti accostamenti, di ritmi inconsueti, di involontarie metafore; oppure sono certi grovigli, ripetizioni, frasi mozze e contorte, aggettivi o immagini spropositate, inesatte, a colpirci e a sorprenderci, quando le udiamo galleggiare nel linguaggio anemizzato e amorfo delle quotidiane conversazioni, straordinarie apparizioni che arrivano a illuminare da un'angolazione insolita fatti e pensieri.

Il bisogno di servirsi con immediatezza delle parole porta infatti a un'approssimazione per difetto o per eccesso rispetto al contenuto originario della comunicazione, giunge persino a modificarlo, a imprimergli direzioni nuove. La necessità di sottostare al *tempo* differenzia profondamente il linguaggio parlato da quello scritto, che offre la possibilità di una stesura dilazionata, con modifiche, apporti, soppressioni. Ciò che è detto è invece detto per sempre, e può venire corretto solo mediante addizioni successive, cioè mediante una continuazione nel tempo.

Di qui si fa strada l'idea di una poesia che nasca e viva diversamente. Una poesia apparentemente meno rifinita, meno levigata, non smalto né cammeo. Una poesia più vicina all'articolarsi dell'emozione e del pensiero in linguaggio, espressione confusa e ribollente ancora, che porta su di sé i segni del distacco dallo stato mentale, della fusione non compiutamente avvenuta con lo stato verbale. Le strutture, ancora barcollanti, prolificano imprevedibilmente in direzioni inaspettate, lontano dall'impulso iniziale, in una autentica avventura. E da ultimo non saranno più il pensiero e l'emozione, che sono stati il germe dell'operazione poetica, a venire trasmessi per mezzo del linguaggio, ma sarà il linguaggio stesso a generare un significato nuovo e irripetibile.

E il risultato di questa avventura sarà una luce nuova sulle cose, uno spiraglio tra le cupe ragnatele dei conformismi e dei dogmi che senza tregua si avvolgono a ciò che siamo

e in mezzo a cui viviamo. Sarà una possibilità di opporsi efficacemente alla continua sedimentazione, che ha come complice l'inerzia del linguaggio.

Tutto ciò contribuisce a considerare oggetto della poesia il linguaggio, inteso come *fatto verbale*, impiegato cioè in modo non-strumentale, ma assunto nella sua totalità, sfuggendo all'accidentalità che lo fa di volta in volta riproduttore di immagini ottiche, narratore di eventi, somministratore di concetti... Questi aspetti vengono ora situati sullo stesso piano di tutte le altre proprietà del linguaggio, come quelle sonore, metaforiche, metriche..., tendono al limite a essere considerati puro pretesto.

Un atteggiamento fondamentale del fare poesia diviene dunque lo «stuzzicare» le parole, il tendere loro un agguato mentre si allacciano in periodi, l'imporre violenza alle strutture del linguaggio, lo spingere a limiti di rottura tutte le sue proprietà. Si tratta di un atteggiamento volto a sollecitare queste proprietà, le cariche intrinseche ed estrinseche del linguaggio, e a provocare quei nodi e quegli incontri inediti e sconcertanti che possono fare della poesia una vera frusta per il cervello del lettore, che quotidianamente annaspa immerso fino alla fronte nel luogo comune e nella ripetizione.

Una poesia dunque come *opposizione*. Opposizione al dogma e al conformismo che minaccia il nostro cammino, che solidifica le orme alle spalle, che ci avvinghia i piedi, tenendo di immobilizzarne i passi. Oggi più che mai questa è la ragione dello scrivere poesia. Oggi infatti il muro contro cui scagliamo le nostre opere rifiuta l'urto, molle e cedevole si schiude senza resistere ai colpi — ma per invischiarsi e assorbirli, e spesso ottiene di trattenere e di incorporarli. È perciò necessario essere molto più furbi, più duttili e più abili, in certi casi più spietati, e avere presente che una diretta violenza è del tutto inefficace in un'età tappezzata di viscide sabbie mobili.

È in un'epoca tanto inedita, imprevedibile e contraddittoria, che la poesia dovrà più che mai essere vigile e profonda, dimessa e in movimento. Non dovrà tentare di imprigionare, ma di seguire le cose, dovrà evitare di fossilizzarsi nei dogmi, ed essere invece ambigua e assurda, aperta a una pluralità di significati e aliena dalle conclusioni: per rivelare mediante un'estrema aderenza l'inafferrabile e il mutevole che ci circonda e che viviamo, per contribuire a scongiurare l'atrofia dello spirito che ci assedia instancabile col tentativo di separarci dall'umano.

LUIGI BALDACCI

«*Ferito a morte*» di Raffaele La Capria

Il romanzo di Giovanni Arpino ci è parso il più meritevole al traguardo del «Premio Strega»: vogliamo dire per la lucida tesi saggistica che esso svolge: la cafona che finisce per essere la vittima del proprietario terriero che l'ha fatta sua moglie e che l'uccide «per onore», può essere intesa come l'allegoria dell'Italia cafona che soccombe al fascismo. Certo Arpino non è, sul piano delle tecniche narrative, un narratore «allineato»; ma la figura dell'uomo, più che dello scrittore, che emerge dal suo libro ci è sembrata del tutto probabile.