

**UN'IDEA, UNA PAROLA:
LO SPERIMENTALISMO SECONDO «OFFICINA»**

di Mario Petrucciani

1. *Tra passato e presente.*

Forse abbagliati dai fulgori pirotecnici delle officine della neoavanguardia, sembra che cronisti ed interpreti della nostra poesia recente stentino sempre più, negli ultimi tempi, a ricordare che la svolta, né Improvvisa né istantanea, tra la poetica fondata su una presa di coscienza soprattutto realistico-sociale e la poetica imperniata, nel lessico nella metrica nelle strutture compositive, sulla sperimentazione come innovazione, è rappresentata da «Officina».

Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini e Roberto Roversi (responsabile Otello Masetti) ne fanno uscire il primo «fascicolo bimestrale di poesia» a Bologna nel maggio 1955: «di poesia» rimarrà fino al termine delle pubblicazioni.

Eppure i primi numeri della rivista sono ancora carichi di lasciti della vecchia maniera da far pensare ad una prospettiva aggiornata ma non sostanzialmente rinnovata, della situazione della poesia. Roversi sembra indugiare sul gusto della periferia, Leonetti su un cronachismo di corrosione borghese: sostegni ormai logori dopo un decennio di inchieste in poesia, nella narrativa, nel giornale, nella pittura, nel film. E Bertolucci può qui proseguire il suo idillio paesano di ascendenza pascoliano crepuscolare, finemente rammodernato, ma senza stridore di «acutezze», alla scuola ermetica. Finanche Pasolini non fa che insistere sulla terzina e sul suo Friuli, ripetendo se stesso nell'ennesima versione di quella scenografia tipica che in quegli anni sigla i suoi versi, i suoi romanzi, i suoi films:

cantieri, mandrie di grattacieli, piene
di sterri e di fabbriche, incrostati
di buio e di miseria...

.....

arde una crosta d' profumi, un glauco
afrore d'erbe, di sterco, che il vento
rimescola...

e nella tipizzazione umana:

di braccianti vestiti a festa,
di ragazzi venuti in bicicletta dai borghi vicini:

(*I campi del Friuli*, n. 2, luglio 1955, pp. 59, 61, 62).

Altrettanto si potrebbe dire per alcuni settori dell'impianto programmatico e critico della rivista, settori nei quali si riascoltano i noti appelli della poetica del decennio 1945-1955 contro l'individualismo decadente della poesia di evasione: a favore di un rinnovamento, non semplicemente tematico e formale, della coscienza poetica in rapporto alla peculiare condizione dell'uomo contemporaneo, con problemi suoi di ogni ordine, dimensione e natura, come scrive Angelo Romanò (n. 1, maggio 1955, pp. 26-27) ricalcando l'esigenza, ormai unanimemente accolta, del distacco da una poesia tesa verso esperienze essenziali nel dominio della parola e della vita interiore (l'ermetismo o meglio: l'epigonismo ermetico), verso una poesia tesa verso esperienze essenziali nel dominio della realtà e della vita di relazione. Pochissimo di nuovo, quindi: come quando, pur dicendo di voler contrastare l'interessato equivoco del «ritorno» a De Sanctis, non si fa che riproporre *Un paradigma: l'attualità di De Sanctis* (n. 1) cioè un paradigma e un'attualità recuperati e dibattuti da alcuni anni, insistendo ancora sulla contrapposizione di un'estetica della

realtà, insegnata dal grande critico, alle estetiche della parola. O quando (n. 2) di fronte al Leopardi dell'infinito e della ricordanza, il più caro agli ermetici, si esalta il Leopardi «renitente al fato», il poeta che non ha portato nel nihilismo nessun compiacimento e che ha toccato gli estremi sconforti del nulla senza lasciarsene sopraffare: secondo un'interpretazione già nota e poi ribadita almeno dal 1947, quando il Binni aveva pubblicato il suo studio sulla nuova poetica leopardiana, lusingando, a confronto con l'immagine di una lirica di dolcezza paesistica e di nostalgie memoriali, la tendenza degli estremi anni del poeta a forme di energia appassionata, risoluta ed eroica.

Si aggiunga una certa aria pretenziosa e, soprattutto durante e dopo il secondo anno di vita, qualche cincischiatura: nella nuova serie, infine, con l'allargamento della discussione sui temi ideologico-letterari, sembra di dover constatare una diminuzione del peso dei testi poetici nell'equilibrio generale.

Ma svolta ci fu, anche se allora era frenata da zavorre ed oggi può apparire ingigantita dall'alone della distanza. Un soffio nuovo è già nella sostanza problematica della cultura e della tecnica poetica, nel modo stesso della sua strutturazione. Accanto ai testi creativi, la prima sezione della rivista, «La nostra storia», con gli studi su Pascoli, Leopardi, Manzoni, Serra, il decadentismo, la scapigliatura, i crepuscolari, dichiara subito che la diagnosi del momento non può e non vorrà esser compiuta con reperti cronachistici ma impostandola nell'interpretazione di ampi interessi storiografici e metodologici, come «Il Presente» aveva già avvertito ma non aveva poi realizzato in modo così attento e sistematico. Al di fuori della rubrica, propensione speciale si aveva *Per uno studio sulla cultura di sinistra nel dopoguerra*: si veda, tra l'altro, il saggio omonimo di Gianni Scalia (n. 12, aprile 1958), sul «Politecnico», sulla posizione di Vittorini, su quella di Fortini; e di Fortini stesso l'acutissima ed esauriente messa a punto su *Luk ács in Italia* (n.s., n. 2, maggio-giugno 1959). In più, l'altra sezione fonda mentale in ogni fascicolo, «La cultura italiana», sede di esame e di elaborazione, ideologica e polemica, della letteratura contemporanea, consentiva un duplice registro: quello delle «Analisi critico-bibliografiche», nelle quali il Romanò poté articolare una sintetica, ma sagace, documentata e pungente revisione di tutto il Novecento, dalla «Voce» alla «Ronda» all'ermetismo, poetico e critico, attraverso Croce e Gramsci, fino al dopoguerra, al problema «politica e cultura», e all'attualità più discussa; e quello che appunto dell'attualità tastava il polso in modo più diretto, permanente, mediante un «Prospetto delle riviste» ove i periodici di quegli anni, specialmente se coinvolti nel problema della poesia, trovarono una scrupolosa schedatura in vivaci schizzi e puntuali raccordi. Poiché, pur ubicate in sezioni diverse della rivista, queste linee di storia della cultura toccano quasi sempre la vicenda che qui interessa, quella della poesia.

Lo storicismo e Gramsci sono, in queste pagine, punti assai frequenti di riferimento: «senza Gramsci, — dichiara Leonetti (n. 9-10, giugno 1957, p. 375), impostando un tema che ritornerà fin nell'ultimo fascicolo della rivista, la poesia come cultura — e senza il marxismo con il suo estremo insolente proposito di trasformazione dell'uomo, e con l'energico accento dato alla “cultura” (come consapevolezza comune) anziché alla “poesia” (in quanto liberazione individuale), saremmo allora nati sotto un cavolo».

Naturalmente non si tratta soltanto di una azzeccata o fortunata sistemazione redazionale degli argomenti: ma della scelta di essi, e della volontà di scrostarne l'uso ripetitorio, di penetrarli nella loro carica di attualità e di sviluppo, o di dissenso. Forse soprattutto di dissenso: che investiva gran parte dell'avventura letteraria de secolo: è l'antinovecentismo di «Officina», che dalle indagini critiche si dilaterà alla prassi poetica. Così, a confutare certe difese addotte dalle generazioni letterarie del ventennio, si affermava che l'antignoseologismo rondista, il ripiego di scrivere i «capitoli» o l'individualismo ermetico espresso nella critica iniziatica e misticheggiante, non potevano considerarsi come modi di resistenza, neppure impliciti o allusivi, al fascismo. Così, a proposito del vocianesimo, che proprio in questo periodo di tempo veniva celebrato con rievocazioni e saggi, quale una delle leve principali del rinnovamento del secolo, anche per il suo voluto e perfino ostentato distacco dalla cultura tardo-ottocentesca, «Officina» era del parere che il movimento non avesse costruito nulla che potesse veramente servire all'avvenire del pensiero e

delle lettere italiane; e in quella sua polemica riluttanza a riconnettere i propri motivi alla nostra cultura *fin de siècle* vedeva non già un segno di forza, ma piuttosto di debolezza, cioè un'intrinseca incapacità a spiegare storicamente e criticamente il vuoto aperto dalla crisi degli schemi positivistici. Così per fare un ultimo esempio: del Serra, anch'egli in questi anni riletto diffusamente ma pressoché esclusiva mente a fini di esaltazione in positivo tutto tondo, si mettono qui in rilievo, invece (n. 4, dicembre 1955), i caratteri del dubbio: dell'uomo che non ha fiducia nel presente, né in nessuna delle energie intellettuali che vi si muovono, avanguardia vociana e Croce compresi; e dello scrittore «senza fede» che nelle lettere ha l'*unica* fede, ben sapendo però che la letteratura non è «vita», intera, è se mai un modo, una possibilità di vita, ma non l'*unica* possibilità di vita; e suggerirà il suo scontento nello scetticismo ultimo dell'*Esame di coscienza*. (Anche a questa lettura, insieme ad altre, risponderà Carlo Bo ne *La religione di Serra*, Firenze, 1967.)

2. *Sperimentalismo pascoliano*.

La funzione di «Officina» va dunque misurata (nella peggiore delle ipotesi) sugli interventi poetici e teorici effettuati in una dimensione culturale già scaduta, o (nella migliore) sul fervore polemico di indagini storiografiche prevalentemente limitative, se non proprio distruttive? A smentire entrambi i calcoli, basterebbe da sola l'interpretazione scattante, storicamente e linguisticamente illuminata che della poesia pascoliana il Pasolini dà nelle prime otto rapide pagine del primo numero della rivista: testa decisivo per identificare la posizione di «Officina», e certamente, pur con qualche schematica sommarietà, tra i più importanti di quegli anni:

... nel Pascoli coesistono, con apparente contraddizione di termini, una ossessione, tendente patologicamente a man tenerlo sempre identico a se stesso, immobile, monotono, e uno *sperimentalismo* che, quasi a compenso di quella ipoteca psicologica, tende a variarlo e a rinnovarlo incessantemente... Coesistono in lui, per quanto meglio ci riguarda, una forza *istintiva* [questo corsivo e quello che segue sono miei] che lo costringe alla fissità stilistica, e una forza *intenzionale* che lo porta alle tendenze stilistiche pii disparate (pp. 3-4).

Quello che «meglio riguarda» Pasolini e i suoi amici è naturalmente la forza «intenzionale», lo sperimentalismo del Pascoli, la sua appassionata curiosità e impazienza di ricercatore in una gamma di tendenze stilistiche che eserciteranno un influsso non accessorio in altrettante sezioni delle poetiche e della poesia del Novecento. Se l'introduzione in poesia della lingua parlata prefigura, quando apporta una riduzione al tono dimesso, l'organismo stilistico dei crepuscolari, parallelamente — quando si carica, invece, di violenza espressiva — prelude a certe crudesse di Sbarbaro e di Saba; e quando, infine, tale immissione di lingua strumentale si arricchisce — ed è questa la più cospicua novità pascoliana — di lessico vernacolare, essa fornisce lo schema alla poesia media dialettale del primo Novecento, dall'abruzzese De Titta al piemontese Costa al friulano Lorenzoni.

E non basta. Nell'«impressionismo» pascoliano di cui sono celebri esempi le lirichette *Il lampo* e *Il tuono*, è già implicito il mondo govoniano, come nella ricerca squisita di una aprioristica poetizzazione possono dirsi impliciti, sia pure con molta cautela, alcuni embrioni d'invenzione analogica tipici di Ungaretti. Con Montale, il legame sembra ancora più forte:

Tutto il vocabolario della metafisica regionale o terrigena di Montale (e quindi di tutta la vastissima area montaliana) è sia pur rozzamente elaborato dal Pascoli. Ecco l'esempio minimo di un verso delle *Myricae* che si potrebbe attribuire agli *Ossi*: «Due barche in panna in mezzo all'infinito», e di uno stilema che si potrebbe leggere nelle *Occasioni*: «Virb... disse la rondine. E fu / Giorno». Del resto tutto il procedimento stilistico montaliano che si definisce nel caricare di un senso cosmico, di male cosmico, illuminante, un umile oggetto — la poetica dell'oggetto, insomma — è implicita nella pur candida teoria pascoliana del «particolare». E così la tipica funzione della memoria montaliana è un po' preannunciata da quella che il Pascoli, con immagine appunto montaliana *ante litteram*, chiamava «tecnica del cannocchiale rovesciato»... (p. 5).

E per finire notava Pasolini come certa religiosità sfumante e imprecisa dei *Conviviali* sia passata negli «orfici» novecenteschi specialmente in Onofri, e come la stessa poetica del Fanciullino, quella freschezza nel cogliere i particolari del reale in un lirismo ingenuo e sapiente insieme, preannunci stilisticamente tutta un'ala dell'ermetismo da Betocchi a Gatto a Bertolucci.

Gran parte dell'intricata topografia del Novecento poetico veniva fatta risalire, così, alla ricerca pascoliana. E poiché appunto il 1955, che vide i primi fascicoli di «Officina», fu l'anno delle celebrazioni per il centenario della nascita del poeta, lo scritto di Pasolini veniva ad inserirsi nel quadro della fortissima ripresa di studi pascoliani soprattutto nel senso, ben più scaltrito e agguerrito che non per il passato, dell'indagine storico-stilistica. (Nell'anno precedente si era avuta la traduzione italiana, e quindi una più diffusa circolazione tra i non specialisti, di un gruppo di studi di critica stilistica di L. Spitzer, Bari, 1954.) Tra queste indagini si ricordino almeno: anticipati dal libro di G. Petrocchi su *La formazione letteraria di Giovanni Pascoli* (Firenze, 1953), il saggio di G. Contini su *Il linguaggio di Pascoli* (ora in *Studi pascoliani*, Faenza, 1958) e la tesi decisiva di un maestro della storia della lingua, A. Schiaffini, che vede *Giovanni Pascoli disintegratore della forma poetica tradizionale* (in *Omaggio a Giovanni Pascoli*, Milano, 1955).

Sperimentalismo come accertamento della vitalità, misurata anche sulle possibilità futuribili, della poesia. Già nella *presentazione* a Spitzer, lo Schiaffini aveva rievocato Vico per riaffermare, in termini crociani, l'idea di un linguaggio che mostra «come *di continuo*, lungo il suo corso vivace, *s'innovino* e *s'inventino* immaginosamente le parole e fiorisca la poesia, una *poesia dei più vari toni*, severa e sublime, tenera, graziosa e sorridente»: in termini spitzeriani, poesia come «deviazione dal modo di esprimersi consueto»; scarto, alterazione stilistica individuale (fantastica, per l'estetica idealistica; prevalentemente tecnica per gli scrittori sperimentali e d'avanguardia) rispetto alla norma comune. «Chiunque abbia pensato fortemente e fortemente sentito *ha introdotto innovazioni* nella sua lingua». Dopo, era venuto il memorabile discorso del Contini su *Il linguaggio di Pascoli*: esperisca il Pascoli una poesia translinguistica, oppure una poesia cislinguistica, «siamo di fronte a un fenomeno che *esorbita dalla norma*» (1. cit., p. 30), a una lingua «il cui funzionamento, la cui stessa esistenza è precisamente condizionata dalla *differenza di potenziale* rispetto alla lingua *normale*» (p. 31). Certo non a caso lo scritto pasoliniano si apre con un omaggio al «folgorante schema» di Contini, che riproponendo la novità e freschezza di un linguaggio «tanto *sorprendente*, in un certo senso tanto *scandaloso*, per chi lo misuri sulla *norma della tradizione* letteraria italiana», aveva reso conto del suo «potere d'urto», «risorsa di sorpresa», «genuinità originaria di *innovazione*» (p. 27)¹.

Si afferma, e subito dilaga nella pubblicistica ad ogni livello, la «linea Pascoli» della poesia del Novecento, vale a dire — avendo a sostegno, oltre agli studi ora menzionati, quelli di Sanguineti, Bonfiglioli, Anceschi, Tedesco e il famoso saggio di Montale — la linea Pascoli-Gozzano-Montale-Sereni. Chi scrive queste righe cercò poi (*Emilio Praga*, Torino, 1962, cap. X, cui si rimanda anche per le indicazioni bibliografiche sulla questione) di riannodarla, *ma soltanto per alcune componenti* (la poetica degli oggetti, le precisazioni di nomenclatura, lo stile «narrativo» a freno del «lirico»; il «parlato») a certo gusto e a non inutili tentativi della scapigliatura lombarda.

(Tra parentesi val la pena ricordare che un altro centenario, quello del 1963, propose invece la «linea D'Annunzio»: che includerebbe Gozzano, Soffici, Sbarbaro, Campana, Saba, Ungaretti, naturalmente Montale, forse anche Pavese, Quasimodo, Pasolini; e, per la prosa, anche Moravia e Sanguineti: vedi almeno, tra i più rigorosi, i saggi: di Schiaffini, in *L'arte di Gabriele D'Annunzio* [Atti del Convegno internazionale di studio 1963], Milano 1968; di P.V. Mengaldo, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, 1966, che mette in luce però «il costituirsi di una larga *koiné* pascoliano-dannunziana che diviene base istituzionale della lingua letteraria contemporanea» [p. 203]; di A. Rossi, in «Paragone», n. 222, agosto 1968². E si potrebbe anche ipotizzare una «linea Gozzano» che — sempre aggregando Montale, presente dunque, con il poeta di Agliè, su

¹ Da «di continuo» a «innovazione» i corsivi sono miei.

² Continua in «Paragone», n. 226, dicembre 1968.

tutte le «linee» — si spingerebbe fino a Sinisgalli e a Gatto, naturalmente al contemporaneo Pavese, e per la prosa a Tomasi di Lampedusa, a Soldati, a Petroni: v. il finissimo G. Getto, *Guido Gozzano e la letteratura del Novecento*, in «Lettere italiane», n. 4, ottobre-dicembre 1966: cinquantenario della morte).

Il fatto nuovo è che, ora, in concorrenza con la critica accademica, anche la giovane letteratura militante si entusiasmava dell'intervento innovativo di Pascoli sull'istituzione delle forme poetiche contemporanee, adduceva come documenti di rivoluzione — anche se non del tutto consapevole — il suo plurilinguismo, la sua sfida alla grammatica e alla sintassi tradizionale le sue prove di «parlato» e di «prosaico»: e si trattava ovviamente di un interesse lanciato ben oltre gli spalti della commemorazione centenaria.

Il significato dell'ideogramma pascoliano disegnato dal Pasolini — il quale veniva, come si sa, da un'intensa esperienza filologica della poesia dialettale e di quella popolare italiana — è infatti spiccatamente «militante»: sotto le sembianze del saggio critico l'ideogramma ha il valore di una precisa proposta, del manifesto, e ne occupa, anche tipograficamente, il posto.

Si riafferma (non era la prima volta, non sarà l'ultima), contro il diletterismo artisticoide o i rischi dell'immobilismo, e profittando degli *exempla* offerti da un autore che si è avventurato oltre le colonne d'Ercole dell'ordine costituito (l'aulica legalità dell'arco plurisecolare petrarchesco-carducciano), l'idea della poesia non fondata sull'istinto ma sulle virtù intenzionali e quella del poeta come ricercatore di laboratorio (l'«officina», appunto). Non di chi, dunque, si muove dentro un sistema ideativo-stilistico prefabbricato (fissità stilistica, monolinguismo) per elargire agli umani una precostituita verità da lui posseduta per infusione o sortilegio: ma di chi, invece, voltando le spalle al già fatto, al consueto e consunto, si fa esploratore di territori poco frequentati (compresi quelli vernacolari e gergali) e assiduamente sperimenta intentate ipotesi lessicali, inedite combinazioni grammaticali, sintattiche, versificatorie (plurilinguismo), collaudando scartando, riprovando: e imbriglia la corrente «naturale», effusiva e melodica, un tempo denominata ispirazione, nella preminente esigenza intenzionale della ricerca tecnica. Già agli inizi della sua carriera Eliot aveva scritto: «Quella che chiamiamo musica della poesia spesso non è che oratoria».

È, almeno nel contesto dell'esperienza dottrinale ed operativa della poesia di quegli anni, una prospettiva nuova. L'impostazione novatrice delle ricerche storiche e critiche condotte da «Officina» nelle rubriche prima ricordate, «La nostra storia», «Analisi critico-bibliografiche», «Prospetto delle riviste», corre parallela, ma in effetti con ruolo sussidiario, rispetto al ruolo primario esercitato — nella sfera di influenza che la rivista riuscì a conquistarsi — da questa nuova prospettiva delle ricerche poetiche. Una prospettiva che superava d'un balzo le estenuate propaggini dell'ermetismo e del manierismo ormai stagnante della letteratura dell'impegno sociopolitico. Di più: dava il colpo di grazia alla agonizzante diatriba che si trascinava da dieci anni sui titoli di legittimità e di merito delle due grandi antagoniste, la poesia pura e la poesia *engagée*. D'un tratto, le molle polemiche che avevano dato tensione al conflitto, saltavano: l'antitesi non si poneva più fra ermetismo e neorealismo, ma tra la poesia (sperimentale) e la falsa immagine di se stessa (prestazioni di ricalco, abusive, mummificate): e per giunta in un contesto culturale rinnovato e in veloce evoluzione: l'impegno ideologico (non più a senso unico) e il tentativo di conciliare il metodo della *Stilkritik* con la critica marxista agli istituti culturali della società italiana trovano un terreno favorevole in «Officina» che verrà poi a rappresentare «il movimento *revisionista* in letteratura, succeduto alla guerra fredda culturale [...] discorso revisionista che non era affatto casuale, ma faceva parte di un più vasto revisionismo culturale che coinvolgeva lo stesso dibattito politico maturato dopo il XX Congresso e i fatti d'Ungheria» (S. Pautasso, *Le riviste italiane del dopoguerra*, in «Aut aut», n. 61-62, gennaio-marzo 1961, p. 153).

*

Preminenza dunque alla programmazione e al controllo della ricerca tecnica. Qualcosa, sparsamente, per cenni non ancora nitidi, si era andato qua e là tentando già da qualche anno (grosso modo, intorno al 1950), e non soltanto nella poesia, e con un certo rumore del pubblico e

della critica proprio intorno all'opera di Pasolini, sviluppandosi nel dibattito lingua-dialetto. Vi si affianca ora Leonetti, che nei gruppi di poesie *La vita comune* e *Le miserie* denota un'amara volontà di violenza anzitutto sintattica, forzando l'ordine canonico del periodo con l'assunzione, ad esempio, di «soggetti» diversi che si svolgono per proprio conto ma l'un l'altro intrecciandosi.

È una direzione di ricerca che più tardi, ampliata nelle strutture narrative (ivi compresa una maggiore disponibilità linguistica), lo porterà, nel romanzo *Conoscenza per errore* (Milano, 1961), a riprodurre parole e pensieri come nascono, senza la mediazione accomodante delle norme scolastiche ma nella fedeltà, anche se apparentemente disordinata, della loro virulenza genetica. (Un tentativo che sembra, e non è, debitore né dell'automatismo surrealista né del «flusso» psicanalitico.) Scansando l'assoluto e il difficile dell'ermetismo, ma respingendo anche, al polo opposto, l'illusione che per non sentirsi tagliati fuori dal reale-razionale sia necessaria la poesia «immediata», la canzone civile, il populismo magari, Leonetti vuole uscire anche dal puro modo lirico-soggettivo quale è tramandato da una logora tipologia specialmente italiana: inteso cioè come «limbo eletto» nel quale l'artista, ahimè invisibile ai fati, può impunemente cullarsi nell'autocommiserazione, o nell'orgogliosa tetraggine, o nel rilassamento memoriale. Uscire dal limbo e provare quindi un'arte oggettiva significava soprattutto: animo attivo dentro il reale e stile molteplice di sentimenti e di verifiche, misto di situazioni drammatiche e narrative, di toni difformi, e preferibilmente non «alti», quali il satirico, il leggero, il triviale, il «caratteristico». Era dunque, il suo, un cronachismo *sui generis*, non più neorealista:

camminando con un pugnale nel cuore
per la città nemica, o Fortini...
abbiamo fatto una piccola officina,
che forse è la prima,
per uscire da 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'infanzia.

(*Un atto di rinuncia*, ns., n. 2, maggio-giugno 1959, p. 105).

Analoga distanza dal gusto neorealista — può servire da controprova l'abusato *topos* delle periferie — si constata in Roversi, che appare subito, nella cerchia degli scrittori di «Officina», tra i più dotati per originali impeti inventivi, per serietà di lavoro. Certo anche lui parte da qui, dal margine bianco della città, oltre le vecchie mura, per poi ritrovare però, attraverso i laceri e stracchi superstiti della guerra e della resistenza, e al di fuori dei canoni dell'idillio villereccio, l'Italia contadina di quegli anni, sospesa tra antico e nuovo, degli uomini che scendono dalle corriere di paese. Diventerà, di questo mondo, lo storico: come ne *La raccolta del fieno* (ampiata poi nelle *quarantasei poesie* del «Menabò», n. 2, 1960); o, forse con più intensa verità, ne *La pianura padana* dove, tra le foschie, e i ragazzi striduli «sorpresi da un inverno straziante», inseguirà

per le radure una dolcezza squallida

(n. 12, p. 502).

Come è stato giustamente rilevato (da E. Siciliano, *Prima della poesia*, Firenze, 1965, p. 49: che però ha insistito forse eccessivamente sulla contraddizione di «Officina» tra decadentismo e inclinazione razionale), «si è letto Gramsci, e Croce di nuovo (non più sotto banco al liceo, ma ancora dopo gli studi regolari): e si è capita questa intrinseca dialetticità: che mondo privato e mondo storico hanno da entrare in un rapporto che non li divori, o li elida».

3. *Il neosperimentalismo secondo Pasolini.*

A parte i testi in versi, occorrerà attendere qualche mese, prima che la rivista dia, come proiezione dell'ideogramma pascoliano nel concreto della operazione poetica in corso, il suo specifico contributo critico al problema, con lo scritto, ancora di Pasolini, su *Il neosperimentalismo*. Ma è stato osservato (da Marco Forti, *Le proposte della poesia*, Milano, 1963, p. 29) che Fortini nel suo scritto *L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie* — sul n. 3, settembre 1955 — «parla già esplicitamente di una poesia sperimentale, costituente cioè un'ipotesi di lavoro secondo cui parlare, operando contemporaneamente una trasformazione della società; parla di possibilità epiche, epigrammatiche, satiriche; di una poesia “di situazioni” (cioè di sartriana coscienza della situazione in cui il poeta si esprime) .

Diceva Pasolini:

Ecco qui... una nuova definizione. Ma bisognava pure decidersi a organizzare in qualche modo una produzione, mettiamo quinquennale, che ora gravita, confusa, allo stato fluido, intorno alle formule — post-ermetismo, neorealismo ecc. — già accettate, e magari supinamente accettate, dalla critica...

Ci conviene perciò suddividere subito questa nostra merce neo-battezzata nelle tre sezioni in cui circa si estende, ossia: 1) neo-sperimentalismo *tout court*, di origine psicologica, o patologica, concrezione di un «caso» solitario, marginale: in termini da manuale: neo-sperimentalismo espressionistico. 2) Neo-sperimentalismo influenzato dalla sopravvivenza ermetica o genericamente novecentesca. 3) Neo-sperimentalismo coincidente con la sindrome stilistica della nuova, appunto spuria, ricerca «impegnata», ma, nella fattispecie, non di partito.

Queste tre tendenze, nella descrizione puramente esterna di un testo neo-sperimentale... spesso si presentano mescolate... Ma appunto per questo la nuova definizione può portare una luce evidenziante, se angolata con disinteresse sulla massa informe e oscura: tanto che la produzione poetica di questi ultimi dieci anni finisce poi proprio col presentarsi dominata dal segno di una nuova sperimentazione, includente i segni, lisi, delle poetiche novecentesche precedenti, in molti sensi svalutate. Un largo terreno franco, dunque, a fasce, in cui vengono a sovrapporsi, tingendosi a vicenda, l'area ermetica e l'area neo-realistica (n. 5, febbraio 1956, pp. 169-170).

Non è il caso di attardarsi a discutere la probabile arbitrarietà della suddivisione, arbitrarietà che lo stesso leale proponente non si sforza affatto di mascherare («queste tre tendenze spesso si presentano mescolate»). Importa invece prender subito nota che, delle tre sezioni, relegata la prima a caso solitario di estraneazione patologica, ristretta la seconda a generica sopravvivenza di un filone moribondo, solo la terza viene di fatto omologata come coincidente con una autentica sperimentale. Ma, pur avendo stabilito le necessarie distinzioni e delimitazioni, e anzi, proprio per questo (per avere, cioè, preliminarmente messo al bando i possibili pseudosperimentalismi), è merito di Pasolini aver poi lasciato alla nozione la massima latitudine: «un largo terreno franco», che solo una angolazione disinteressata può onestamente evidenziare.

Qui, ha osservato G. Gerola (in un vivace saggio sulla rivista bolognese, uscito in «Quartiere», n.s., n. 17-18, 31 dicembre 1963, p. 17), «la lezione di “Politecnico” ha dato evidentemente i suoi frutti che si traducono qui soprattutto in un deciso rifiuto di qualsiasi istituzionalizzazione, per non precludere la possibilità di apporti diversi da qualunque parte essi vengano. Che è una posizione valida finché si riesce a mantenere un equilibrio di fondo, ma che può diventare eclettismo».

Riprende Pasolini:

E ancora una cosa: col termine «sperimentalismo» non intendiamo preconstituire un giudizio di valore...; per scendere ai nostri anni, lo «sperimentare» sembrerebbe comprendere il vero e proprio innovare, o rinnovarsi ...e insieme, come fenomeno esterno, non l'innovazione, o la ricerca, ma una mera opposizione agli istituti immediatamente antecedenti: un appariscente avanguardismo: se un alto contingente dei nostri neo-sperimentalisti operano spesso da dilettanti, di seconda mano, sotto l'influenza delle traduzioni; con conseguente costante metrica caratterizzata dal verso libero, amorfo, gli *ictus* pericolosamente rampanti o sordidamente allineati, la punteggiatura abolita o abnorme, le trovate tipografiche... (pp. 169-170).

Dal saggio storico-linguistico (sul Pascoli precursore), nel quale il progetto di una poetica nuova, e quindi il connotato militante, pur con tutta la loro precisa intenzionalità, restano però impliciti, si è passati nel giro di pochi mesi al saggio risolutamente militante, di progettazione esplicita. Intanto sperimentalismo viene semanticamente a chiarirsi per «innovare, o rinnovarsi». Inoltre, è merito del Pasolini, dicevo, aver lasciata alla nozione la massima latitudine problematica ed operativa, tanto che egli poteva includervi finanche lo sperimentalismo recente di un Bertolucci e di un Luzi. (Ben diversamente si orienterà più tardi la neoavanguardia: quasi che il settarismo o meglio la snobistica esibizione di faziosità siano patenti qualitative.) Questa nozione poteva pertanto concretarsi anche come sistemazione critica dell'ultimo decennio poetico, ma evitando sia gli entusiasmi pompieristici e magnificanti, sia il terrorismo discriminatorio. Non soltanto si rinuncia a «precostituire» — su una presunta superiorità della letteratura sperimentale — «un giudizio di valore», ma si prende atto di una ricerca che rimane «spuria» pur essendo «nuova», di una massa di esperienze che non ha ancora decantato la sua fisionomia «informe e oscura», di una sperimentazione che include tuttora i segni usi e svalutati di poetiche museificate. Si riconosce, dunque, che spesso non di innovazione può parlarsi, ma di semplice protesta al passato, dilettantesca perseguita con materiale d'acatto pseudo-avanguardistico. Come dimostra sia il verso, non libero, ma semplicemente sciatto e, in quanto irrelato agli altri elementi della struttura poetica, ingiustificato e quindi impotente; sia il ricorso alle trovate tipografiche, sfruttatissime ed ingenuie *boîtes à surprise* di cui più tardi la poesia novissima intensificherà lo smercio sino all'inflazione.

Se il progetto presentava dunque, a livello teorico-metodico, molti aspetti più che persuasivi, quando poi si passava ad utilizzarlo per la radiografia critica della produzione poetica in corso, esso (come non è infrequente in simili casi) rivelava, a livello strumentale, minore precisione ed attendibilità. Ma è necessario, prima di scagliare condanne, ricordare che il critico che lavora su presente o sul passato prossimo lavora quasi sempre su un groviglio veramente «informe e oscuro». quando non su una polveriera?

Mantenendo ferma la tripartizione in settori, esemplificava Pasolini il suo discorso con plausi e botte, su T. Gottarelli, D. Aumu, E. Configliacco, U. P. Quintavalle, R. Leoni, G. Peroni, N. Crimi, A. Peregalli, B. Goruppi, Marta Vio, con giusta preferenza per Pagliarani, Ferretti, Leonetti. Tutti costoro componevano il primo gruppo. Se si fa eccezione per gli ultimi tre nomi (i quali del resto avrebbero potuto con ragione e con vantaggio essere assegnati al terzo settore) è il gruppo che rispetto agli altri due sembra il più provato dai guasti del tempo. Il che, si dirà, era fatale, data la sua fisiologia: ma ci si può chiedere se anche allora le prove esibite da quegli autori meritassero proprio di assurgere a rappresentanza di un'ala dello schieramento poetico italiano.

Nel secondo gruppo, nell'area post-ermetica di ascendenza liberale oppure cattolica del tipo «Frontespizio», venivano collocati L. Erba («che sulla linea lombarda, sereniana, inocula, nei ben noti stilemi, acidi e veleni che ricordano m po' certo spirito francese della "religione del dandysmo" p. 175), Manfredi, il «bravissimo» Zanzotto, Orelli, Modesti, G. Guglielmi, A. Giuliani, E. Cacciatore, B. Calzolari, M. Pulito, G. C. Pozzi, B. Cattafi, G. Avarna. E questo il settore la cui delimitazione risulta oggi, al collaudo della distanza, la più attentamente meditata, che ha quindi meglio resistito. È questo infatti il gruppo che, nei confronti degli altri due, appare senza alcun dubbio il più omogeneo in certe scelte fondamentali circa l'idea stessa di poesia e in alcune non casuali parentele di poetica e di gusto, pur nelle inevitabili difformità di provenienza culturale, di tecniche, di obiettivi, dei singoli componenti; ma è anche, nel medesimo tempo, il gruppo in cui (a parte qualche nome rimasto indietro) ognuno dei singoli componenti ha fatto più lunga strada, innovando ciascuno a suo modo sulla matrice di origine, simbolico-ermetica. Alcuni infatti li avevamo già trovati al lavoro sulla poetica degli oggetti e sulla «poesia in re», insomma nella *Linea lombarda* dell'Aneschi 1952 (Erba, Modesti, Orelli).

Altri — Cattafi, Zanzotto, lo stesso Erba — verranno con gli anni a rappresentare la pattuglia più avanzata nella inflessibile fedeltà ad una poesia in cui l'autenticità esistenziale si translittera nel filtro intellettuale di una rigorosa disciplina di stile. (Zanzotto poi, con *La beltà*, Milano, 1968

dimosterrà come sia possibile utilizzare i risultati della miglior neoavanguardia, per andare oltre, scavando con dolorosa ironia nel corpo vivo della parola una sua, originale, autenticità morale.) Il Giuliani recherà alla nascita, poi alla gestione teorica e tecnica della poesia dell'avanguardia un apporto decisivo.

Nel terzo gruppo: M. Cerroni, G. Arpino, R. Scotellaro, V. Fiore, G. Baglio, S. Salvi, H. Corbani e F. Tanza, G. Corradini, E. De Miceli, e i dialettali come i socialisti T. Guerra e C. Vivaldi. È, se ci riferiamo alla impostazione programmatica, il settore che dovrebbe rappresentare la punta di diamante dell'intero sistema, il motore spinto della macchina operativa che, nella corsa al rinnovamento appariva la più favorita. Non è stato così, se non in piccola parte: scomparsi Scotellaro e Cerroni, impegnato nella narrativa Arpino, assorbiti altri da interessi e mestieri diversi, rimangono nell'elenco pochi nomi più o meno validi, forse in minoranza rispetto ai nomi di coloro che si sono smarriti, o per i quali occorrerebbe ripetere la domanda prima, se proprio si fossero guadagnati di forza l'onore della citazione. E perché non inscrivere qui Pagliarani, Ferretti, Leonetti?

*

Doveva, ancora, passare più di un anno (e sarà anche l'anno de *Le ceneri di Gramsci*), perché Pasolini, a rettifica delle incerte interpretazioni date suo scritto, delucidasse ulteriormente la questione con la nota su *La libertà stilistica* cui era alle una *Piccola antologia neo-sperimentale* (n. 9-10, giugno 1957).

Benché egli vi affermasse che il suo scritto del febbraio 1956 non era affatto parenetico ma solo descrittivo, che il neosperimentalismo *non* doveva essere identificato con il programma poetico di «Officina», che *non* si poteva negare un'esistenza oggettiva e quindi anche nominale ai neo-realisti ed ai post-ermetici, sta il fatto, anzi stanno due fatti coincidenti: che al neo-realismo e al post-ermetismo si riconosceva un'esistenza oggettiva ma si rilasciava un inequivocabile certificato di invalidità e vecchiaia; e che, sia pure con l'insoddisfazione di cui si faceva portavoce Leonetti nello stesso fascicolo 9-10 della rivista con le sue *Proposizioni per una teoria della letteratura*, era ormai nata, anche se non presentata pareneticamente come programma, una diversa prospettiva di ricerca. E con ciò si era aperta, nella periodizzazione della storia letteraria contemporanea, una fase nuova e quindi un nuovo capitolo intitolato al neosperimentalismo, come sforzo di superamento dell'ermetismo e del realismo insieme, e addirittura come tendenza antinovecentista Pasolini, ora con maggiore chiarezza, lo definiva una «zona franca» (nel saggio precedente: «largo terreno franco»), in cui i due *ismi* precedenti coesistevano fondendo le loro aree linguistiche (prima, aveva detto; «A fasce... vengono a sovrapporsi, tingendosi a vicenda, l'area ermetica e l'area neo-realistica»). O meglio: accanto all'impegno sociale espresso nella vita di relazione come per i neo-realisti accanto allo spirito religioso, anche se non sempre confessionale, predominante nei post-ermetici, aggiungeva un gruppo esiguo — formato all'origine da Leonetti, Ferretti e lui stesso—di «sperimentatori puri», predestinati ad un'operazione, se non proprio innovativa, certo eversiva, dirompente, protesa a sondaggi allargati su diverse inesplorate (o credute tali), direzioni stilistiche. E ammetteva quindi che la descrizione di questi ultimi, di questa terza sezione insomma, poteva essere identificata, almeno in gran parte, con una autodescrizione: per sé, comunque, negando ogni altra ipotesi di raggruppamento: «Io mi dichiarerei neo-sperimentale: ciò è falso» (dirà in *Passione e ideologia*, Milano, 1960, p. 493, raccogliendo questi ed altri scritti usciti sulla rivista).

Si è notata la maggior chiarezza della argomentazione: ma essa è stata resa possibile da una migliore messa a fuoco delle opere sotto l'angolo di luce dell'officina sperimentale: e viceversa. Sull'arco del biennio 1955-1957 si è quindi compiuta una maturazione pressoché definitiva in quanto vede convergere la puntualizzazione teorica con la prassi stilistica. Dissoltesi certe residue nebbie concettuali e forse personalistiche, il folto gruppo tripartito dei nomi del 1956 risulta, dopo la schiarita, alquanto diradato. Apre la *Piccola antologia neo-sperimentale* Alberto Arbasino, con una saltellante irrispettosa carrellata sulla cultura moderna e contemporanea:

Questo giuoco è bello perché
Puoi vedere di qui Radiguet
Condurre al Cirque d'Été
Per mano come *bébés*
Scudéry Lafayette e d'Urfé.

Vedi amori patetici e drammi
Solubili in alcoli
E in calligrammi.

Vedi la Stein, armata
Di matita rossa e blu
Corregger gli sfoghi di più
D'una generazione bruciata.

(*L'apprendista Tebaide*, p. 347).

Divertente. Non si scorge però il marchio sperimentale, e tanto meno il pungolo innovante: dalla bonaria avanguardia di fine secolo al futurismo e all'anarchismo *dada* siamo troppo abituati all'irriverenza demistificatoria della filastrocca parodistica. Ricordate Palazzeschi?

Quando il frate *tedè*,
prima a lei e dopo a me.
Perché? Perché?

(*Il frate rosso*)

salta su
salta giù,
si rimpiaffa e fa *cucú*,
«Cherubina sei un bigiú!»

(*Cherubina*)

E poi aveva un suo modo di usare i nomi propri: «Juliette Vichary — di Marsiglia — Meravigliosa figlia... Ortensia Viale — di Borgocanale» (*I ritratti delle nutrici*); e «Tabacchino Tabacchini, — con due occhini piccolini piccolini, — due minuscoli arricciati baffettini, — quando ride gli si vedon due dentini» (*Caricature*).

Ed ecco, in rima, anche i nomi francesi in *é*:

«Sorelle Purtaré... Alla città di Parigi... *Modes, nouveauté*... Gabinetto fondato nell'anno 1843» (*La passeggiata*). E gli elenchi:

Teatro Comunale
Manon di Massener,
gran serata in onore
di Michelina Proches.
Politeama Manzoni
il teatro dei cani,
ultima *matinée*.
Si fanno riparazioni in *caloches*.
Cordonnier.

(*ibid.*)

e ancora:

Teatro Sarah Bernhardt
La Dame aux camélias.
Margherita Gautier

M.me Sarah Bernhardt.

(*Notre Dame*)

Diversamente dotati, ma ciascuno a suo modo alla ricerca di nuovi fondamenti e rapporti di linguaggio: testi di Brunello Rondi, Mario Diacono, Michele L. Straniero, Massimo Ferretti: anche se lo stacco dai modi ermetici (una tendenza ormai consolidata nel decennio precedente) è ben più netto di quanto non sia lo stacco dalla sensibilità e dall'espressione neo-realista. Vi si colgono ancora striature del manierismo populistico e romanesco di Pasolini: «... quando la suburra s'incendia ai fuochi Di San Giovanni [...] Il dialetto di Roma ha suoni cupi e i ragazzi Che giocano con la palla imparano a gridare Assai meglio che a piangere. Le strade Son popolate di scalzi eroi [...] Al Quarticciolo E a Tiburtino i treni passano in vista delle case...» (Rondi, *Il dialetto*, p. 353). Vi sopravvivono certi obbligati riferimenti alla cronaca bellica e resistenziale: «Fra pozzanghere d'acqua, fangose Allora vivevano torme di sfollati, Cui pestavo nel buio i piedi Tornando da scuola, quando anche la luce Era razionata e scrivevo sui muri W LENIN...» (Diacono, *Razionamento*, p. 354).

Pagliarani sta a sé, deciso nella volontà anche se timido, ancora un po' legnoso, nei movimenti: utilizza un «fondo» di politica monetaria di un notissimo quotidiano torinese, anticipando l'approccio a quella realtà socio-economica che, con le sue necessitanti leggi di mercato, sarà il telaio della *Ragazza Carla*.

La produzione aurifera è in aumento e nel '55 tocca i 27 virgola 5 milioni di onces; poiché un'oncia pesa trenta un grammi in sbarre d'oro e costa 35 dollari americani, il controvalore complessivo è di 965 milioni di dollari che arrivano a 1040 coi dollari oro venduti dall'Unione Sovietica di cui non possediamo i dati di estrazione.

(*Vicende dell'oro*, pp. 351-352).

Ferretti in *Primo ritorno dall'Università* tenta, ma in modi alquanto insicuri, un'accezione non rituale, delusa, del neorealismo. E c'è Sanguineti con due brani di *Erotopaegnia* (p. 350), costruiti con dosi non ancora esorbitanti di esplosivo:

afferra questo mercurio, questa fredda gengiva, questo
[miele, questa sfera
di vetro arido; misura attentamente la testa del nostro
bambino e non torcere adesso il suo piede
impercettibile:
nel tuo capezzolo devi ormai convertire
un prolungato continente di lampade, il fiato ossessivo
[dei giardini
critici, le pigre balene del ventre e le ortiche
e il vino e la nausea e la ruggine;
perché ogni strada subito
vorrà corrergli incontro, un'ernia ombelicale incidere
il suo profilo di fumo, qualche ippopotamo donargli
i suoi denti di forfora e di fosforo nero:

4. *La «polemica in prosa»: sperimentalismo e avanguardia.*

Lo stesso Sanguineti, dissentendo dall'utilizzazione (e quindi dalla lettura forzosa) che di *Erotopaegnia* è stata decisa dai redattori di «Officina», costringendo il suo testo nei limiti tattico-

dimostrativi della *Piccola antologia neo-sperimentale*, apre, nel fascicolo seguente (11, novembre 1957), *Una polemica in prosa* con il «suo caro Pasolini»; una nota redazionale anonima, nel medesimo numero della rivista, la chiude.

La disputa, a volte un po' confusa, e probabilmente gonfiata per un certo esibizionismo da una parte, per un malcelato paternalismo dall'altra, tocca vari motivi di cui l'eventuale arbitrio perpetrato dalla redazione è in fondo il meno importante, poco più di un pretesto. Poi c'è il «fatto personale»: Sanguineti ricorda ironicamente che nella prefazione alla piccola antologia Pasolini si era sforzato di dimostrare quanto il suo vero e proprio sperimentalismo» disti dal «non-puro neo-sperimentare» dell'autore di *Erotopaegnia*, che si rivela, per forza di cose,

mero

«epigonismo», quando anche Lei voglia concedere, ed è sempre troppo buono, «epigonismo pieno di energia».

(pp. 452-453).

E c'è l'interrogazione retorica dell'autodifesa, che rimette in gioco la parola e l'idea: «è certo Lei, che è tanto certo», (p. 457)

... è certo

che nei miei versi lo «sperimentare» non debba fatalmente mai coincidere con l' «inventare»?

Ma se si bada che il titolo del Sanguineti riproduce, con risentita variante, quello pasoliniano di *Una polemica in versi* (n. 7), si ha la riprova che il punto focale del contrasto sta nel modo di intendere la storia, e, nel suo contesto, la fisionomia e fisiologia nuove che dovrà assumervi la ricerca poetica: concordando (forse) i due autori sul fine ultimo, l'«opposizione critica e ideologica agli istituti precedenti» (p. 457), ma divergendo profondamente sui mezzi, metrica compresa.

La nota redazionale (pp. 458-462) onestamente prende atto, anzitutto, che lo «sfogo» di Sanguineti rompe «il sonno dogmatico tranquillo nelle convenzioni formali novecentesche in mezzo a cui da tre anni procediamo», e ribadisce che la pubblicazione in «Officina» di *Erotopaegnia* era stato un atto di consapevole scelta, per la novità del testo, novità in sé ma anche novità nell'iter sanguinetiano, perché qui «la struttura non era più solo un mostro d'intelligenza», come nel precedente, «diabolico», *Laborintus*. Ma contemporaneamente dichiara che quello sfogo «è, con piacevole ferocia, profondamente ingiusto». Con *La libertà stilistica* Pasolini ha fatto un discorso ipotetico, ha prospettato una distinzione, che i suoi stessi colleghi di redazione non sottoscriverebbero interamente, quindi «discutibile ma legittima»: «Da una parte un certo processo di dissoluzione formale (cosciente, e diverso in ognuno, altrimenti è meno che epigonismo), e dall'altra parte alcune utili, colme, attive ricerche, di nuova tradizione e ascendenza culturale (lo storicismo, il “dover essere” gramsciano... [corsivo mio]). Nella sua dichiarata avversione alle posizioni, quindi con la massima perplessità o serietà possibile, questa la posizione di Pasolini...». La quale impostava quindi una lavoro «ricco di difficoltà nuove», mentre «il Verri» rischiava di indugiare sull'esercizio «postsimbolista».

Per nostro conto abbiamo già notato, più sopra, la problematicità, che include la «perplessità», della nazione pasoliniana di sperimentalismo. A questo punto, dunque, entreremo brevemente anche noi nella polemica per osservare che l'argomento di Sanguineti sulle presunte rigoristiche «certezze» di Pasolini è quanto meno immotivato: nello stesso n. 9-10 della *Piccola antologia* figuravano, sia pure *extra moenia*, non sperimentali e tuttavia degnissimi versi di Bertolucci e di Erba. E ci sembra di poter consentire anche con il giudizio che la nota redazionale dà dell'«improvviso genere di *Polemica in versi*» come risposta ad un personale, profondo bisogno di Pasolini. Il quale, nei suoi poemetti precedenti, «insisteva nel tema di un mondo che non muta», dedotto dal vecchio fondo del

decadentismo col suo disorientamento della coscienza storica e illuministica, e da una natura intesa come sesso, panico e immobile. Evidentemente, la *Polemica in versi* era stata dunque, nell'evoluzione ideologica ed artistica di Pasolini, una ferma contrapposizione, uno sbocco diverso, perché egli vi realizzava «un fare ovvero una storia» maturata in dolorosi mutamenti, e anzitutto veniva a colpire «una concezione di essa a dir poco prestabilita e schematizzata».

Da questa premessa la nota redazionale concludeva avvertendo il Sanguineti dei pericoli cui va incontro chi rifiuta «il travaglio intellettuale e morale» che investe ogni giorno umano, e modifica irreversibilmente «non solo già la struttura formale come più vistosamente può apparire, ma quella interna e difficile. La quale è elaborazione del con tenuto ideale-sentimentale (corrispondente... alla storia di fondo, cui va l'*engagement* naturale dell'arte, indipendentemente dalla posizione politica e contrario all'*engagement* velleitario); è sempre novità umana; vuole una critica relativa al contenuto-forma e non isolante l'aspetto tecnico-formalistico: costituisce, come da un po' ripetiamo, la storia della letteratura».

La nozione di sperimentalismo si approfondisce e si chiarisce così, nel contesto della dinamica storica, come ragione storica della letteratura: è in novazione di matrice intellettuale e morale che si elabora in un impegno non necessariamente coincidente con una determinata scelta politica e che interpreta criticamente la novità umana dall'interno, non esaurendola nella, più vistosa, novità delle strutture formali. Forse mai «Officina» aveva par lato con tanta acuta decisione, toccando un difficile, effimero, punto di equilibrio. Sanguineti era stato un tesi di confronto decisivo.

La controprova? «L'endecasillabo di Pasolini è una novecentista benché propria "allusione metrica" allo schietto endecasillabo con i suoi accenti che esprimono diversi toni; l'endecasillabo di Sanguineti è un fonema di undici sillabe esatte, sfuggendo così per giuoco alla prosopopea classicistica». E con maggior durezza: nella *Polemica in prosa* Sanguineti «riversa in luogo delle idee complesse, perplesse, discutibili ma rappresentative di Pasolini, una calcolata autoesaltazione...; vi riversa di proposito un simbolo narcisistico».

*

Che cosa è successo tra il giugno (n. 9-10) e il novembre (n. 11) del 1957?

Alla fine del 1956 era uscito «il Verri», con propositi novatori — vale a dire, nel settore della ricerca poetica, decisamente sperimentalistici — ma, almeno nei primi mesi di vita, imbrigliati in un moderatismo attivo che mentre ne stimolava le arditezze eterodosse le riassorbiva però nella continuità di una «civiltà delle lettere» storicamente individuata, e verificabile particolarmente nell'ipotesi della poetica degli oggetti: con lontane ascendenze originarie nel Parini e nell'illuminismo lombardo (da cui l'emblema della testata), aperto all'orizzonte europeo, e più prossimi legami ai sei poeti dell'anceschiana *Linea lombarda* del 1952. I primi numeri ripropongono infatti, di questa. Erba, Orelli, Sereni, Risi; ospitano Cattafi e Zanzotto. Ma intanto Sanguineti ha pubblicato nel 1956 *Laborintus*. Non par dubbio che sia stato lo stesso Sanguineti, non accolto — come poeta — nel «Verri» fino all'ottobre 1958, ad inviare *Erotopaegnia* ad «Officina» per la pubblicazione. Suo disappunto per la dislocazione redazionale dei frammenti: *Polemica in prosa*. Il *test* fa scattare il segnale dei «distinguo», delle accuse, delle incompatibilità.

Nel giro stretto di un paio di fascicoli della rivista è dunque accaduto che a un tentativo di affiancamento di correnti che portavano avanti, sia pure con tattiche difformi, una analoga strategia di ricerca sperimentale, è subentrata subito la rottura. Nella *Piccola antologia* figurano due (Sanguineti e Pagliarani) dei cinque futuri *Novissimi* giulianei del 1961. Nel numero seguente le diversità prendono il sopravvento, le strade divergono, non senza strascichi astiosi, per sempre.

L'incidente è servito a provocare — per le necessità dialettiche insite nel confronto delle opinioni — una più netta e matura presa di coscienza del programma sperimentale di «Officina», incentrato d'ora in poi su un impegno che respinge la strumentalizzazione politico-partitica per realizzarsi in una innovazione formale indissolubilmente correlata alle nuove prospettive storico-ideologiche scaturite dalla crisi del 1956. Un impegno di sperimentazione che fa leva, dunque, sulle tecniche,

ma (sono parole della nota redazionale) si rifiuta di «isolarle», e mentre ne coglie l'intima interazione con il «travaglio intellettuale e morale» del tempo, ne denuncia gli incombenti pericoli: «compiacimento linguistico», in altri termini esibizione formalistica distraente, come schermo inutilmente eretto a mascherare l'«evasione» e il vizio «narcisistico» (le vecchie sirene ricorrenti della letteratura italiana, aggiungeremo noi, ogni volta che venga meno l'autentica responsabilità dello scrittore verso il proprio tempo).

Si è già detto quanto difficile ed effimero fosse, nella sua onestà, l'equilibrio di cui «Officina» dette non dimenticato esempio. Ma le battaglie su due fronti, si sa, sono le più ardue, oltre che le meno popolari. Crollata in frantumi nel generale disprezzo la nozione di impegno, non si trovò di meglio che opporle — in rozza e frettolosa antitesi — quella del disimpegno, inteso come esaltante idolatria tecnicistica.

«Officina» accentuò invece la fiducia nei propri principi con una ancor più severa coerenza redazionale. Fino ad allora (nella prosa spiccano i nomi di Gadda e di Calvino: e si cerchi *La sesta giornata* di Sciascia) vi avevano collaborato con poesie Bassani, Bertolucci, Caproni, Erba, Ferretti, Fortini, Luzi, Penna, Romani Vivaldi, Volponi (e Sbarbaro con alcuni *Scampoli*, pp. 183 sgg., Rebora con alcuni *Canti dell'infermità*, pp. 264 sgg., Ungaretti con il *Cantetto senza parole*, pp. 445 sgg.). Da questo momento non vi appariranno (con l'unica eccezione di Bertolucci e Romanò nel n. 1 della nuova serie) se non le poesie dei tre redattori e di Fortini. Ma in certi casi «fare quadrato» non è proprio una dimostrazione di forza.

*

È quindi azzardato riscontrare nei fascicoli 9-11 di «Officina», insieme con i segni della maggiore tensione e coerenza d'idee, anche i germi del principio della fine?

Sta di fatto che la rivista (pur se sul suo arresto avranno probabilmente pesato motivi di ordine pratico) vivrà ancora, salvo errore, per soli tre numeri.

Nel dodicesimo, che ha carattere di approfondimento confermativo, storiografico e programmatico insieme, secondo il metodo instaurato sin dalla nascita, Leonetti deduce da un originale riesame della poesia carducciana alcune riflessioni sulla nostra storia intellettuale-letteraria, con continuo collegamento ai problemi del Novecento («non è sottilmente iniziale... di ogni interesse critico un motivo contemporaneo?»; p. 483). Gianni Scalia risale dall'analisi del *Diario in pubblico* e dei *Dieci inverni* ad una efficace sintesi della personalità artistica e dell'attività intellettuale di Vittorini e di Fortini, da servire *Per uno studio sulla cultura di sinistra de! dopoguerra*; e discute il tramonto, l'impotenza or mai del vecchio «impegno», per ribadire — in linea con l'orientamento di «Officina» — che «la doppia faccia dell'*engagement* nasconde uno stesso errore: il *dégagement* politico presuppone l'*engagement* formalistico, il *dégagement* formale implica un falso *engagement* politico» (p. 534).

In ancora più diretto aggancio con la tematica del precedente fascicolo. Fortini riprende lo spunto dell'«allusione metrica» di cui alla citata nota redazionale, per tracciare quella diagnosi di *Verso libero e metrica nuova* che resta un passaggio obbligato per tutti i successivi studi sull'argomento. Dopo il trapasso, maturato dalla poesia moderna, dalla metrica tradizionale al verso libero, si è profilata — diciamo con parole nostre — una sorta di in versione di tendenza che mira ad instaurare una nuova disciplina, naturalmente diversa (non conservatrice, non reazionaria) della libertà metrico stilistica, che solo una mentalità astrattamente storica, o snobisticamente patologica, può parificare ad un infrenato dominio. Perduto lo scheletro o schema istituzionale (sulla cui base gli era tuttavia possibile tentare «tutti i volteggi»), il verso doveva necessariamente estrarre dal suo stesso corpo un principio funzionale (beninteso, non catechistico) «pena la propria morte in quanto verso — facciamo ora parlare Fortini — e cioè l'inutilità di ogni distinzione tipografica dalla prosa. E invero così ha fatto la maggior parte dei poeti in versi liberi, riducendo insomma, volontariamente, quella astratta “libertà” e compiendo, ciascuno per proprio conto, una convenzione privata fra sé e sé una recinzione metrica; come ci fu una recinzione linguistica. E tuttavia non si poteva ancora parlare, a

rigore, di metrica; era necessario che emergessero delle costanti intersoggettive. Ed è quello che, secondo me, è accaduto nel corso degli ultimi dieci-quindici anni.

«Detto brevemente: se, sulla scorta degli studi più recenti ed avanzati di metrica, si rinuncia sia alle classificazioni scolastiche fondate sul numero delle sillabe e sul sistema degli accenti ritmici sia a quelle fondate sull'analogia fra metrica quantitativa classica e "durata" delle sillabe italiane; e se si considerano, nel loro insieme, i testi poetici del nostro tempo, credo si possa affermare senza grave rischio di errore che — eccettuate quelle con posizioni o parti di esse, che esplicitamente si richiamano alla metrica tradizionale o alle forme "barbare" ormai assimilate a quella — il verso si fonda su di un compromesso fra numero di sillabe, ricorrenza di accenti forti (o ritmici) e durata temporale fra l'uno e l'altro di questi» (p. 506).

Elemento prevalente resta quello temporale, ossia l'isocronismo degli accenti forti. Ma — questo punto è particolarmente sottolineato da Fortini — la possibilità di accertare l'esistenza di un determinato ritmo di accenti (cioè di un determinato tipo di verso) è data, nella poesia contemporanea, esclusivamente dal contesto in cui quegli accenti, dunque quel verso sono inseriti. Se ciò, ovviamente, è vero pure per qualsiasi forma metrica tradizionale, occorre però ricordare che nella coscienza metrica tradizionale agisce una sorta di correzione automatica delle deviazioni ritmiche (correzione operata mediante le figure metriche della dieresi, sineresi, elisione, jato); mentre, nella coscienza metrica moderna, esiste se mai la tendenza contraria, l'affidarsi alla sola intonazione sintattica e alla punteggiatura.

Dall'analisi — adeguatamente documentata — di questa nuova metrica che sta formandosi, uscendo fuori, sia pure lentamente, dalla ritmica del verso libero Fortini giunge al concetto di *attesa*, «provocata da una serie, prova della impossibilità di isolare la metrica del singolo verso da quella del gruppo o della serie in cui è inserito. L'isocronismo di una serie di versi, provocando l'attesa, genera una lettura, per così dire, coatta, che si ripercuote sul singolo verso: si crea qualcosa di molto simile ad una "legislazione" *momentanea* destinata a durare almeno quanto dura la composizione che si sta leggendo. Ma *la velocità di formazione di una attesa ritmica*, che è massima (o che almeno era massima fino a venti o quarant'anni fa) di fronte ad una composizione che si attenga alla metrica tradizionale, pur diminuendo di fronte a composizioni che a quella metrica tradizionale non si attengano, *sta crescendo nella medesima misura in cui, come ho detto, il "metro libero" tende ad assumere forme sempre meno "libere" e dunque ad istituzionalizzarsi*» (p. 509).

Poiché il discorso lo ha portato a riconoscere il valore della serie, Fortini conclude chiedendosi (ma rinvia ad altra occasione la risposta) se il medesimo fenomeno — di assestamento, di istituzionalizzazione — da lui rilevato a livello del verso non stia avvenendo anche a livello dei gruppi di versi (cioè delle strofe) e persino a livello dell'intero organismo poetico (cioè della composizione).

Fortini non chiama in causa, nominalmente, nessuno degli avanguardisti. Ma, pur presentando la sua proposta — come già Pasolini quella dello sperimentalismo — in termini accortamente duttili (e se non altro abbreviati da quel «momentanea»), egli finiva comunque con l'esigere un autocontrollo metrico che imbrigliasse gli eventuali arbitri, un principio funzionale di interna, non imposta, disciplina: una norma non autoritaria, ma correlata alle ragioni costitutive sia del verso, sia del suo contesto (l'isocronismo). Mentre la neoavanguardia tenterà in molti casi a scrollare dal suo esercizio metrico quella «lettura coatta» cui Fortini accennava.

Il n. 12 di «Officina» prolunga e conferma anche nei testi poetici la linea critica della battaglia su due fronti: le lunghe composizioni, di Pasolini (da *La religione del mio tempo*) e di Roversi (*Pianura padana*) sono le prove migliori, non occasionali, di questi scrittori.

5. *Il nuovo impegno: contestazione culturale, denuncia dei rischi della avanguardia, responsabilità semantica.*

La nuova serie editoriale di «Officina» (1959; responsabile sempre Otello Masetti) dovrebbe inaugurare un nuovo corso dello sperimentalismo? Certo la teoresi sembra ora meglio decantata, più lucida; più affilati gli strumenti critici, più nutrita l'articolazione storico-culturale. Ma si tratta forse di approfondimenti e precisazioni, più che di nuovi sostanziali apporti. Il «Verri» cammina ormai da tre anni, progressivamente scoprendo sempre più netti i suoi bersagli, e, nella ricerca poetica, i suoi obbiettivi neoavanguardisti.

Si tenta una diversa distribuzione del materiale, in nuovi settori-rubrica: primo «Il nuovo impegno», di discussione saggistica militante, cui seguono «Discorso critico», di ricerca e di studio, «Testi e note». Compito di punta è dunque affidato alla proposta — già avanzata nei fascicoli precedenti, ora evidenziata, levata a bandiera — di un impegno che è «nuovo», in quanto ritiene superati i bersagli programmatici della prima serie di «Officina» (tardo ermetismo, neorealismo post-bellico). Ma soprattutto perché, aggiustando il tiro su una situazione nel frattempo mutata (si profilano i problemi della civiltà dei consumi e delle comunicazioni di massa, nel 1961 il «Menabò», n. 4, sarà dedicato a letteratura e industria), intende ormai impostare la ricerca sperimentale come contestazione sia del realismo ideologicamente strumentalizzato, letterariamente ridotto a casi socio-economico-politici di maniera, sia del risucchio formalistico della nascente neoavanguardia disimpegnata.

Per la cronaca: la testata del primo fascicolo si presenta con sei redattori (oltre i tre fondatori, Fortini, Romanò, Scalia), un segretario (Fabio Mauri), un editore (Bompiani): nomi tutti che spariranno con il secondo fascicolo. Nè mancano altri sintomi di crisi interna.

Ma il quaderno che apre la nuova serie offre invece un risultato di calcolata omogeneità: pur occupandosi di temi diversi, i redattori vi tengono essenzialmente il medesimo regime di riflessione: definitivo rigetto del neorealismo, prudenza o diffidenza verso forme recenti di studi di poesia (vedi le riserve sulla «lirica moderna» del Friedrich; e sulla *Stilkritik*: al primi entusiasmi è subentrato il sospetto); proposta di una poesia come cultura non ridotta, anzi accresciuta dal dissenso e dalle interazioni — non aprioristiche, ma da sperimentare — con le nuove scienze e con una realtà in veloce movimento.

Leonetti, in *La struttura di una rivista (letteraria)*, ricorda i motivi della fondazione di «Officina», quando sul terreno fresco di confluenza tra il processo antidealistico in corso e le istanze della sinistra, non quelle «politicizzate dalla faciloneria dei comitati culturali di partito, intenti sempre allo stesso propagandistico», i problemi della nuova poesia e della nuova narrativa si ponevano per una passione intera, e non estetica» (p. 14). In coerenza, dunque, sia con le originarie ragioni storiche e morali, sia con le necessità del momento:

chiarito a nostro avviso l'errore interno dell'*engagement* del dopoguerra, esso si propone ora come azione intellettuale, avendo per oggetto i fenomeni culturali, e non quelli politici; e vale come sede corretta di una polemica, di un'organica contestazione culturale, senza teorizzare immediatamente un comportamento.

.....
In che cosa consiste ora «il nuovo impegno» non lo sappiamo già; a mio avviso si può supporre, semplicemente che risponda al proposito di una letteratura di opposizione, e che sia *la scelta di un ethos* (invece che la diretta scelta di una politica); nella convinzione che la letteratura è liberamente in rapporto con l'*ethos*: con cui è, per altro verso, in ugual rapporto problematico la politica (pp. 15-16).

E Roversi (*Lo scrittore in questa società*):

La crisi sul piano ideologico, seguente al XX Congresso, ha convalidato fra l'altro la necessità di contatti organici e non tattici con i rappresentanti del pensiero borghese, finendo per riconoscere, sia pure tardivamente, all'ideologia neocapitalista, o meglio, agli sviluppi tecnologici da una parte e al processo della riflessione sociologica dall'altra, una persuasività sostanziale, una serie di novità e di revisioni attuali da lasciare di stucco quanti, stretti alla politica, si erano illusi di potersi muovere non con lo strumento «del vero sapere e della conoscenza della realtà, ma con le armi dell'Armata rossa» (pp. 18-19).

Anche Romanò (*Di qua e di là dal neorealismo*) vede nel neorealismo un ingenuo e disarmato tentativo di trasferire sul terreno letterario un contenuto e una sensibilità essenzialmente politici, e concorda nel constatare che il tono della vita letteraria italiana è ora profondamente mutato rispetto a quello estroverso, discorsivo ed ottimista di qualche anno addietro. Il mutamento è avvenuto parallelamente all'erosione delle speranze, concepite nell'immediato dopoguerra, sulla capacità di rinnovamento della realtà italiana, sulla possibilità di spogliare la cultura letteraria delle sue secolari connotazioni arcadiche ed edonistiche per investirla di speciali funzioni etico-politiche. «Come? Con l'imposizione dell'*engagement* politico ed ideologico. La fulminea spoliticizzazione e disideologizzazione del lavoro culturale che contraddistingue questi ultimi due o tre anni è la diretta conseguenza della politicizzazione sommaria ed esteriore della cultura operata dalle sinistre nel decennio tra il '45 e il '55: entro certi limiti il capovolgimento è logico» (p. 8).

Ma Romanò ha capito benissimo (è un punto importante, e molti lo hanno dimenticato) che il vero problema non è quello di giudicare il neorealismo, bensì di impedirne lo scacco globale, evitare le equivoche e frettolose palinodie che più o meno consapevolmente finiscono col cancellare le sollecitazioni vitali della cultura del dopoguerra: dietro il vecchio argomento dell'autonomia e della libertà della letteratura, rispolverato dal disimpegno, si nascondono segni di «pericolosa involuzione». Non ci sono dubbi che si tratta di un'esperienza chiaramente subalterna:

Ma se il neorealismo non poteva soddisfare che la prima e più elementare delle curiosità scaturite nel clima complesso e disorientato del dopoguerra: una curiosità di specie, vorrei dire, oltre che linguisticamente anche psicologicamente dialettale, strettamente fenomenica, paga di un'organizzazione rudimentale dei fatti, ciò non vuol dire che le ragioni originarie di questi fatti e di quel clima siano scomparse nello sgretolamento di una fiacca cultura letteraria. Ed è precisamente il rapporto morale con la situazione quello che l'operazione compromette. La letteratura che non si nutre dei contenuti che la cultura elabora finisce fatalmente per riversarsi nell'avanguardia e nella coltivazione di forme irrelate (p. 9).

Tra il telaio critico e i testi poetici si nota (ed è un rilievo che non riguarda soltanto questo fascicolo) una certa inadeguatezza: i versi di Bertolucci e di Romanò sono colti ed intensi, ma non programmaticamente significanti: come, invece, i famosi epigrammi (tra cui quello *A un papa*) di Pasolini.

Subito dopo (n.s., n. 2. maggio-giugno 1959), da posizioni marxiste, ma polemizzando con lo stalinismo e con C. Salinari (*Problemi del realismo in Italia*, in «Contemporaneo», febbraio-marzo 1959), e recuperando la lezione di Trotsky, Scalia nega la realtà di una «letteratura di partito», in quanto letteratura, ammettendone l'esistenza soltanto come «genere» di pubblicistica partitico-organizzativa:

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» (*La letteratura di partito*, p. 51).

Dopo aver precisato che «letteratura di partito» può indicare soltanto un «genere» di inchiesta o di ricerca pubblicistica e presociologica, Scalia suggerisce con fermezza ai suoi compagni che il rifiuto della nozione di «rispecchiamento» (l'arte non riflette, trasforma), la coscienza della libertà e della autodeterminazione dell'arte, e quindi del «non intervento» del partito, l'affermazione che la cultura e l'arte socialista non sono il «rovescio» di quella borghese, bensì l'«alternativa», sono «tutti aspetti su cui una riflessione estetica marxista potrebbe (e dovrebbe) rivedere» (p. 52).

Non ci sembra in discussione la legittimità di una «letteratura di partito» dall'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, professionalmente e sindacalmente, da parte di responsabili e militanti di partito, e al partito destinato...; 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 [...].

Dunque: una letteratura di partito non esiste (pp. 52-53).

Può esistere una letteratura di classe, ma è pur sempre una «Convenzione» pratico-sociale, non mai una «norma» o «categoria» oggettiva.

Il nuovo impegno dello sperimentalismo secondo Scialoja è dunque quello di una letteratura che resta, appunto, impegnata, non però su una tematica-stilistica privilegiata, a senso unico, ma su una ricerca di totalità, problematicamente intesa nelle sue contraddizioni, e di responsabilità semantica.

E dovrebbe esser chiaro che la letteratura è *impegnata, responsabile, engagée*, o come si voglia chiamarla, non in quanto obbedisce *sur commande* o in «buona coscienza» a una nonna 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 politici.

[...] Espressione di una *totalità* determinata, «circostanziale» (direbbe Labriola), 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 superiori della contraddizione, senza cadere nell'hegelismo della «prospettiva» di cui è oppresso l'ultimo Lukács. [...].

Secondo noi l'opera d'arte vive in una responsabilità oggettiva (Sartre direbbe press'a poco «in situazione») e noi preferiamo dire responsabilità semantica. [...].

L'ideologicità dell'opera d'arte è nel suo essere «totalità significativa» storica, come unità di significante e di significato... L'ideologicità è nel «segno», non fuori di esso (pp. 54-56).

6. *Poesia come cultura e come libertà.*

Con ciò Scialoja, facendosi interprete di quel marxismo critico che potrebbe essere considerato l'anima politica della rivista, ribadiva la critica alla «impostazione ambigualmente contenutistica dell'impegno sociale del realismo». Non solo: ma (secondo il lucido e franco bilancio di S. Pautasso, ne «La fiera letteraria», n. 36, 5 settembre 1968) veniva ad assumere un suo ruolo qualificato in quell'ala della cultura italiana di sinistra che dal 1955 in poi sosteneva la necessità di una ricerca non dogmatica e di un punto d'incontro tra l'autonomia della letteratura ed esigenze rivoluzionarie». Con «uno spirito, a nostro avviso, più libertario che revisionista»: quale fu, anche io credo, lo spirito di «Officina» (si riveda il diverso, già ricordato giudizio del Pautasso).

Nel medesimo fascicolo Leonetti allarga il discorso sulla dimensione «storica della letteratura, per difendere la necessità de *La poesia come cultura*. Che è una proposta di contestazione: a) della poesia del Novecento di ascendenza simbolista (metafora, analogia), del primo mezzo secolo, ove al rifiuto di una espressa razionalità, o rapporto con il mondo storico e con il mondo logico, corrisponde il determinante rilievo dell'elemento intuizionistico e fantastico; quando «in luogo di una cultura, sospettabile di un'intellettuale alterazione della propria "voce", fu dichiarata piuttosto una "poetica", nel senso di procedimento personale e diverso di ogni artista riguardo alla sua empiria per universalizzare immediatamente il proprio sentire, che non può essere invece che un sentire storico» (p. 63); b) del precetto marxista volgare, molto osservato nel dopoguerra, e di cui si è già occupato Scialoja, della letteratura come «rispecchiamento» o come strumento ideologico; c) del disimpegno: «Ci accade di sentire pericolosa qualunque sorta di "*désengagement*", che è classicistico (petrarchistico per la nostra letteratura) e non accetta la fatica utile dentro le contraddizioni intellettuali che è anche... effettivo travaglio formale» (p. 67). Su questo ultimo

punto, Leonetti riprende, come si vede, i motivi principali della *Nota* del fascicolo II, in termini di polemica antiformalistica, anticlassicistica.

Convinto che la poetica deve essere ricondotta alla cultura Leonetti ribadisce che questa «si prospetta come esercizio *stilistico*» (p. 63), e come storicizzata presenza problematica:

... 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 una attività di riflessione sul suo campo; 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»* (p. 65).

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 (p. 68).

Proposte di difficile ascolto, su una scena letteraria che va rapidamente mutando sotto la pressione di una industria culturale che con gli anni Sessanta inoculerà anche nel corpo della letteratura i miti unidimensionali ed ipnotici del neocapitalismo. Un clima di disincanto, di sfiducia, forse di smobilitazione, pesa sulle ultime pagine del fascicolo n. 2, nelle poesie dello stesso Leonetti, e di Fortini. L'esigenza della «storicizzazione» non sarà «il centro di una nuova ideazione artistica». La neoavanguardia la riceverà, se mai (scartando con fastidio il termine) in una accezione ben diversa, e distorta, con mimetico adeguamento alla più vistosa idolatria del tempo, la tecnica: sfruttando tutte le risorse (anche quelle già spremute dalle precedenti avanguardie europee) di una frenetica esibizione formalistica.

Sì che non meraviglia che uno scrittore di «Officina» e testimone fra i più attendibili degli anni Cinquanta, il Romanò (*Discorso degli anni cinquanta*, Milano, 1965, p. 226), abbia osservato come, tra le sperimentazioni tendenzialmente pragmatistiche e l'autoritarismo di precettistiche tendenzialmente astratte, sia in seguito andato perduto «il filo della riflessione storica», come si sia affievolito il bisogno di indagare, col necessario distacco, le origini e le motivazioni dei fenomeni estetici; e abbia concluso che, a suo parere, «questo abbassa il tono della vita letteraria: da un lato la mondanizza, dall'altro le conferisce i caratteri tipici delle esperienze di *élite*. Un'aria di nuova «sconfitta della ragione» circola nel paesaggio banalmente razionalizzato della civiltà industriale».

(Quanto poi al senso della «storicizzazione», non è dubbio che la rivista abbia contribuito, in quel periodo, all'affermazione di uno storicismo non più idealistico, ma fondato su una concezione materialistica della realtà.)

Di fatto, la mentalità storicista che, sia pure con ritocchi e aggiornamenti (primario, quello marxista), si presenta ancora vitale fino allo scorcio del decennio 1950-1960 — sintetizzandosi, in letteratura, nel filone De Sanctis-Croce-Gramsci che è, con qual che approssimazione, anche la linea direttrice di «Officina» — viene ad essere contestata e scavalcata, agli inizi degli anni Sessanta, dalla mentalità strutturalista. L'incompatibilità di metodo, come sempre avviene nella fase del primo scontro, era allora sentita in modo più drastico e radicale di quanto non accada oggi, dopo i vari tentativi di conciliazione ed interazione (valga per tutti lo splendido esempio di B. Terracini, *Stilistica al bivio? Storicismo versus strutturalismo*, in «Strumenti critici», n. 5, febbraio 1968; ma si ricordi anche E. De Felice, *Storicismo e strutturalismo*, in «Lingua e stile», n. 3, dicembre 1967).

*

Ciò nonostante, «Officina» morendo lasciava una eredità, già operante, che andava ben oltre l'iniziale polemica contro il tardo ermetismo e il neorealismo di maniera. Avendo indicato incompatibilità e stabilito premesse di cui la stessa neoavanguardia ha in parte beneficiato, nonostante le dichiarate diffidenze e divergenze, la rivista bolognese segnava una svolta decisiva di novità investendone tutta la ricerca poetica che si svolge sull'arco di tempo a cavallo tra gli ultimi sussulti e le ormai stanche «generose illusioni» dell'epoca post-bellica, gli scompensi e le lacerazioni prodotti nella cultura europea dal dramma di Ungheria, la grande onda montante della

demistificazione estetica degli anni Sessanta, dalla poesia come irrisione alla pittura e alla musica materica, dal metaromanzo al cinema-verità allo *happening*.

L'idea, e la pratica applicazione in verso che ne dava l'*équipe* dirigente di «Officina», vennero per un certo tempo a costituire il punto di confronto fra i seguaci e i negatori della possibilità di un nuovo corso della poesia italiana. Dal punto di vista metodologico, e persino terminologico, era facile obiettare che la poesia che conti qualcosa, anche quando riteneva di aver pagato il suo ossequio alla ferrea e vetusta teoria dell'imitazione, è sempre stata, in qualche modo, sperimentale, e in quanto rifugge dal comodo passatempo ripetitorio degli abusati schemi del passato, e in quanto, frangendo l'autorità del sistema — sulla spinta di una invenzione mossa da mutate situazioni culturali e sociali —, crea un nuovo ordine di rapporti sintattici lessicali ritmici, cioè un nuovo organismo ideativo espressivo. Del resto, Pasolini si è ben ricordato del continuum «sperimentalismo incessante» dell'Alighieri (n. 5, febbraio 1956, p. 170). Solo un opaco esercizio versificatorio relegato in posizione subordinata, documentaria o didattica, può svolgersi senza l'assillo, e il crisma legittimante dell'innovazione, calando in calchi già pronti una verità che — a parte approfondimenti sempre possibili — era già scoperta. Circa i risultati concreti, essi sembravano in molti casi dettati più dalla stravaganza e dallo snobismo che non da una seria ricerca di nuove strutture formali: o miravano a gabellare per estrosità dissacratoria la mera arroganza. E lo scarto, già avvertito, tra progetto e risultato.

E tuttavia, su uno stato di cose che cominciava ad appannarsi di polvere, una tale idea della poesia come contestazione della norma (non ancora come anarchica sovversione: ci si arriverà dopo) e come ricerca tecnica di rinnovo (non ancora come superstizione del nuovo) era destinata ad avere effetti storicamente determinanti e irreversibili. Sfrondando dall'idea gli equivoci teorici e i furbastri esibizionismi, ne restava, a parte la legittimità del titolo (non è la questione più importante), il ceppo genuino: e cioè l'adeguamento della poesia, ancora una volta ritardataria, alla mutata realtà del pensiero e delle forme di vita, alte trasformazioni in atto nella società, nella mentalità e nella economia italiana. C'era stata una *libertà stilistica* — argomentava Pasolini nell'omonimo scritto (n. 9-10, giugno 1957, pp. 341-346) — sostanzialmente illusoria, la cui elusività di fronte alle coazioni della realtà (fascismo compreso) si era fissata negli istituti della assolutezza tematico-linguistica. E c'erano poi state ideologie ufficiali attraverso cui interpretare la vita di relazione. Ciò che Pasolini reclamava ora non era tanto il neosperimentalismo, dal quale anzi voleva ormai differenziarsi, quanto uno storicistico «sperimentare», inteso sia come rinuncia alla sicurezza di un mondo stilistico maturo e raffinato, sia come indipendenza dalle ideologie ufficiali del dopoguerra: soprattutto questa indipendenza, che poteva anche avere un caro prezzo, produceva l'atteggiamento indeciso e problematico, di doloroso sforzo, nel dissidio con passioni stratificate e sopravvivenze.

Nello «sperimentare» che riconosciamo nostro (differenziarci dall'attuato neo-sperimentalismo) persiste un momento contraddittorio o negativo: ossia un atteggiamento indeciso, problematico e drammatico, coincidente con quella indipendenza ideologica... che richiede il continuo, doloroso sforzo del mantenersi all'altezza di una attualità non posseduta ideologicamente, come può essere per un cattolico, un comunista o un liberale: e questo, poi, implica una certa gratuità di quello sperimentare, un certo eccesso, comunque...

Ma vi incide anche un momento positivo, ossia l'*identificazione dello sperimentare con l'inventare*: [il corsivo è mio] con l'annessa opposizione critica ideologica agli istituti precedenti, ossia un'operazione culturale idealmente precedente l'operazione poetica (p. 344).

Superfluo ribadire — se ne è già parlato all'inizio di questa cronaca — che la letteratura creativa espressa da «Officina» ha i suoi supporti nelle verifiche storiografiche e nelle revisioni critiche (le varie «analisi» di Romanò, i «prospetti delle riviste» ecc.): è la linea metodica che si conclude con il ricordato saggio *La poesia come cultura*, di Leonetti. Sembra ora più utile, invece, far leva su quell'*inventare*, ma non trionfalistico (lo diventerà in alcuni neoavanguardisti), compiuto anzi in condizioni di insicurezza, tra contraddizioni ed eccessi, appunto come *sforzo*, di cui componente essenziale è lo spirito filologico derivato, almeno per Pasolini, dalla lezione di Contini. Sperimentare equivale a libertà di ricerca, coraggiosamente incerta, sfornita di salvacondotti;

presuppone una lealtà innovatrice non solo nello stile, ma nella cultura, nella vita interiore non più intesa come privilegio di classe.

Lo sperimentalismo stilistico, dunque, che non può non caratterizzarci, non ha nulla a che fare con lo sperimentalismo novecentesco — inane e aprioristica ricerca di novità collaudate — ma, persistendo in esso quel tanto di filologico, di scientifico o comunque cosciente, che la parallela ricerca «non poetica» comporta, esso presuppone una lotta innovatrice non nello stile ma nella cultura, nello spirito. La libertà di ricerca che esso richiede consiste soprattutto nella coscienza che lo stile in quanto istituto e oggetto di vocazione, non è un «privilegio di classe»: e che dunque, come ogni libertà, è senza fine dolorosa, incerta, senza garanzie, angosciante (p. 346).

Un vivente esempio, tra i più vigorosi per l'inerenza al tempo e per il rigore intellettuale, è dato dall'opera di Fortini in quegli anni: bastino, per restare tra le pagine di «Officina», i versi *Al di là delta speranza (Risposta a Pasolini)* (n. 8, gennaio 1957) nati dalla crisi dei comunisti durante e dopo i fatti ungheresi del 1956, in uno scatto e meditazione di verità intera:

né ritegno di errore ci trattiene
fra gli errori.

Oppure di lui si rilegga — tra le pagine di quel documento storico che è *Dieci inverni 1947-1957*, Milano, 1957 — la nota *Politicità e autonomia della cultura*.

7. Neopoesia. Superstizione del nuovo. Sperimentalismo categoriale?

Sperimentalismo: un'idea, una parola intorno a cui ruota, srotolandosi in una reazione a catena non sempre evolutiva, gran parte della ricerca poetica dei nostri anni. Naturalmente da vedersi nel più ampio quadro di quell'indirizzo metodologico prevalente (se non esclusivo) non soltanto nell'operare artistico ma anche negli studi (critica letteraria compresa), forse in tutta la sfera agitata della cultura «umanistica» contemporanea che ha cercato di guarire i suoi presunti complessi di colpa appropriandosi con affannosa voracità (assimilare, poi, è un'altra cosa) del «provando e riprovando», insomma dei metodi e finanche della terminologia delle scienze dette, appunto, sperimentali.

Sede della sperimentazione è il laboratorio, l'*officina*. Finalità: alterare ad una ad una le strutture portanti e le giunture dell'istituto fonetico grammaticale semantico sintattico metrico, inceppandone il funzionamento, affrettandone la fatiscenza, e al tempo stesso innestandovi i germi di nuove combinazioni: ma subito aggredire il punto di arrivo, forzano in direzione eterodossa, fino a farlo di nuovo scattare come punto di partenza. E così via.

Dando allo storicismo un contenuto più pungente e dinamico, e sullo stimolo del «dover essere» gramsciano, «Officina» ha alterato i moduli della mentalità letteraria postbellica che si andava sclerotizzando, ha messo spregiudicatamente in discussione, e talvolta sotto processo, idee, gusti, forme della nostra cultura ultima e meno recente che sembravano protetti da reverenziali immunità ha denunciato il pericolo, già in atto, di un grottesco asservimento della letteratura. Soprattutto ha spezzato l'equilibrio fittizio del sistema spostando la presa della sensibilità, ormai svigorita nella palude della ripetizione, verso zone finora emarginate ed inerti, ma che si riveleranno invece fornite di alto potenziale espressivo; ha posto le premesse del «nuovo impegno».

Pur non riuscendo a sradicarsi del tutto, nelle prove testuali, dal solco di continuità con la poesia del decennio precedente, «Officina» vi immette i reagenti di un dissenso che ne modificano profondamente la linea e preparano il salto. Infatti: a) apre la breccia all'irruzione plurilinguistica, che la neoavanguardia dirotterà — ma in fondo mediante una semplificazione del congegno — verso il *collage* (nel *Laborintus* furono subito riconosciuti il futurismo, Breton, Pound, Dylan Thomas, la *confessio* psicanalitica, il latino medioevale, la sintassi seriale desunta dalla musica di Schönberg); b) prelude ai *novissimi* del tipo sociologico e del tipo filologico (senza spingersi però agli sperimentalismi filologico-psicanalitici di specie onirica, ancora sanguinetiani); ma anche, sia

pure in minor misura, ai *novissimi* del tipo neofuturista e del tipo ludico-parodistico. In questo ultimo caso gioca, a spiegare il meno stretto allaccio, una più netta divergenza di poetica: per il gruppo bolognese l'irrisione (che la neoavanguardia in teoria esigerà sistematica, in pratica ridurrà troppo spesso a clownismo goliardico) è ancora uno, non il solo, degli strumenti possibili, e neppure dotato di virtù taumaturgiche, dell'operazione demistificatoria. Non è dubbio, però, che anche il principio della poesia come dissacrazione, poi consacrato dai *novissimi* specialmente nelle categorie linguistiche del regredito, del degradato ecc., è già presente nella polemica antinovecentesca di «Officina».

Eppure pochi giudizi sulla neoavanguardia sono stati, sul piano critico, così pesantemente negativi, e nel tono così sprezzantemente aspri come quelli espressi da scrittori di «Officina». Fortini (*Due avanguardie*, in *Avanguardia e neo-avanguardia*, in trad. di G. Ferrata, Milano, 1966, pp. 15-16) ritiene che non si debba «né rispetto né considerazione» per le attività pseudocritiche della neoavanguardia; i testi creativi, infatti, «hanno talvolta interesse e spesso anche vita — che è dir molto — mentre la chincaglieria critico-ideologica è quasi sempre di un livello pauroso per rozzezza, eclettismo, letture di accatto e, spesso, semplice imbonimento o ignoranza. La disinvoltura di non pochi trattatisti delle neoavanguardie sarebbe una virtù se non fosse della specie di quella di cui dispongono i cani». Ma, per i testi creativi, basti il Pasolini (*La fine dell'avanguardia*, in «Nuovi argomenti», n. 3-4, luglio-dicembre 1966, p. 10): come «i giocatori di calcio graziosi e accademici. Tutta l'avanguardia italiana (a parte certi arrivisti, volgari e quasi fisicamente ripugnanti) è composta di abatini».

Ho mostrato prima come le due linee che ad un certo momento potevano convergere e coesistere si siano invece drasticamente diversificate ed allontanate. Un asilo malcelato incattivisce quello che poteva restare un semplice scontro di opinioni, ed è diventato invece il fossato ideologico ed artistico attraverso cui — da posizioni contrapposte — si guardano senza intendersi scrittori che, in quel certo momento, avrebbero potuto far causa comune, forse con reciproci acquisti di metodo, probabilmente con vantaggio della ricerca poetica in Italia negli ultimi dieci anni.

Di fatto, si ha invece da un lato la proposta della «Officina» più matura, di una sperimentazione che non fa violenza all'autonomia della letteratura e che intende l'innovazione come necessità storica, «travaglio intellettuale e morale» contesto di contraddizioni ed errori, e quindi come «presenza oggettivamente problematica» per cui «nessuna variante è effettivamente formalistica» (Leonetti) quando si eserciti un diritto-dovere di «responsabilità semantica» (Scalia); ma è una proposta che appare presto svigorita, inguaribilmente minata dai bacilli sempre più violenti del disimpegno. Dall'altro lato, l'exasperazione di novità linguistico-strutturale, certamente benefica nel compito indilazionabile dello svecchiamento e dell'aggiornamento, finiva col bruciare nel giro di poche stagioni le sue risorse, e si isteriliva fatalmente in un'ennesima reviviscenza del formalismo tecnicistico, e quindi, per corruzione progrediente, del narcisismo.

Due strade? Ma «Officina» ha aperto un varco attraverso il quale è passata anche la neoavanguardia. Andando molto avanti, certamente: eppure ha smarrito — per involuzione dogmatica, per ragioni di potere — il senso vitale, sinceramente problematico della rivista, che è quello dell'indipendenza difficile, dell'insicurezza, della ricerca dolorosa e senza garanzie. La neopoesia vi ha spesso sostituito una interpretazione millenaristica dello sperimentalismo, cioè — come si è detto — la superstizione del nuovo.

Forse è proprio da un riesame della nozione di sperimentalismo che bisognerebbe ripartire. Da quando — ricalcate sulle scienze, a rimorchio delle arti visuali e dello spettacolo — la parola e l'idea hanno fatto il loro ingresso anche nei laboratori della prosa, della poesia, della critica, lo sperimentalismo è diventato — più che norma della progettazione — sinonimo della ricerca letteraria *tout court*; si è dilatato smisuratamente, fino a porsi come categoria pressoché esaustiva, esclusiva, della letteratura del nostro tempo, inglobando in una macina gigantesca i materiali le ambizioni sbagliate i lavori più disparati. Maria Corti, con l'autorità dello storico della lingua, e adducendo anche le deposizioni, opposte ma collimanti, dell'Aneschi e del Fortini, constata che «sperimentalismo» sia ormai da ritenere connotazione critica più valida e precisa di quella di

«avanguardia» e «neoavanguardia» (*Le orecchie della «neocritica»*, in «Strumenti critici», n. 3, giugno 1967. p. 263).

Certo, è con questa connotazione che vengono esibiti i reperti della prosa recente (*Il romanzo sperimentale*, Milano, 1966); quelli della poesia, neanche a dirlo (G. Guglielmi e E. Pagliarani, *Manuale di poesia sperimentale*, Milano, 1966). Nella critica, estrazioni culturali e scelte metodologiche diverse possono in qualche modo ritrovarsi, ad es. con il *Leggere e sperimentare* (Firenze, 1957) di A. Seroni, con uno dei primi esempi italiani di critica strutturalista, quello di D'Arco S. Avalle («*Gli orecchini*» di Montale, Milano, 1965): resoconto — è definito — di una «avventura, non solo intellettuale, di ricercatore», cimento di un metodo tenuto «sotto controllo sperimentale» (p. 10). L'estensione terminologica, a ritroso, veniva gradualmente ad includere gli esponenti dell'avanguardia primo-novecentesca, i *desperados* della scapigliatura lombarda (ma qualche anno addietro un ingiustificato pudore ci costringeva ancora alle virgolette dovendo citare il Praga Emilio come estroso «sperimentatore» metrico), il Rovani (i *Cento anni precursori del nouveau roman?*). E finanche a proposito del poeta «professore», «scudiero dei classici» è stato scritto — da uno storico non certo imputabile di tenerezza verso le mode —: «Vorremmo piuttosto parlare di sperimentalismo» (M. Fubini, *Premessa a una rilettura del Carducci*, in Giosuè Carducci, *Poesie e prose scelte*, introduzione scelta e commento di Mario Fubini e Remo Ceserani, Firenze, 1968, p. VIII).

Siamo di fronte ad un mastodontico contenitore gelosamente difeso dagli scrittori e ancor più caro, forse, agli uffici di «promozione delle vendite» dell'industria culturale. A questa nozione enfiata di sperimentalismo siamo talmente abituati che la accettiamo, nell'uso e nell'abuso, come un dato che non si mette neppure più in discussione: acritica mente: uno dei tanti *idola specus*, e macroscopici *idola fori*, del nostro conformismo.

Ma proprio questa accezione di sperimentalismo, il cui corso legale generalizzato da troppi consensi dovrebbe pur provocare qualche sospetto, ha forse bisogno di una revisione critica, o quanto meno di una impietosa verifica. Ammesso che la sperimentazione è uno degli elementi costitutivi del fenomeno artistico, fenomeno che (a parte le ripetizioni, di «scuola», o irrilevanti) non si dà storicamente se non mediante l'innovazione tecnica, conoscitiva-espressiva di nuove realtà della coscienza e del tempo, occorrerebbe intanto chiedersi se lo sperimentalismo possa essere omologato come l'unico regolo di misurazione, di giustificazione, di ciò che sempre più frequentemente chiamiamo «materiali», «oggetto», «prodotto», sempre più raramente opera d'arte.

1968

In: Petrucciani M., *Idoli e domande della poesia e altri studi di letteratura contemporanea*, Milano, Mursia, 1969, pp. 15-62