

CÁTEDRA
EXTRAORDINARIA
ITALO
CALVINO

QUADERNI
CUADERNOS N° 1

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Alfonso Berardinelli

50 ANNI DI LETTERATURA ITALIANA
50 AÑOS DE LITERATURA ITALIANA
(1945 - 1995)



CÁTEDRA
EXTRAORDINARIA
ITALO
CALVINO

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Alfonso Berardinelli

50 ANNI DI LETTERATURA ITALIANA
50 AÑOS DE LITERATURA ITALIANA
(1945 - 1995)

Lezioni, settembre 1995
Lecciones, septiembre 1995

Edizione - *Edición*

Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni

Traduzione - *Traducción*

José Luis Bernal

QUADERNI DELLA CATTEDRA *ITALO CALVINO* N° 1
CUADERNOS DE LA CÁTEDRA *ITALO CALVINO* N° 1
1996

Primera edición: 1996

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*

Ciudad Universitaria

04510 México, D.F.

ISBN 968-36-5063-5

Impreso y hecho en México, 1996

INDICE

| | |
|--|----|
| PRESENTAZIONE | 9 |
| <i>PRESENTACIÓN</i> | 11 |
| LA POESIA ITALIANA DOPO IL 1945 | 13 |
| <i>LA POESÍA ITALIANA DESPUÉS DE 1945</i> | 29 |
| LA NARRATIVA ITALIANA DOPO IL 1945 | 45 |
| <i>LA NARRATIVA ITALIANA DESPUÉS DE 1945</i> | 55 |
| LA SAGGIISTICA ITALIANA DOPO IL 1945 | 65 |
| <i>LA ENSAYÍSTICA ITALIANA DESPUÉS DE 1945</i> | 73 |
| ESISTONO ANCORA GLI INTELLETTUALI? IL CASO ITALIANO | 81 |
| <i>¿EXISTEN AÚN LOS INTELLECTUALES? EL CASO ITALIANO</i> | 89 |

PRESENTAZIONE

I quattro testi che qui si presentano, racchiudono i temi svolti, nel settembre 1995, durante il secondo corso della Cattedra Straordinaria *Italo Calvino* dal Professor Alfonso Berardinelli, in quei giorni ancora titolare della cattedra di Letteratura Italiana Contemporanea all'Università di Venezia, e critico di riconosciute capacità analitiche e di ben fondate posizioni polemiche; critico di letteratura e di costume, del costume che è la letteratura, della letteratura che è spia del costume.

Le tre lezioni e la conferenza dettata a conclusione del corso, rappresentano il distillato di trent'anni di riflessione e di partecipazione —impegnata, combattiva, amara a volte ma sempre appassionata— alla vita letteraria, e culturale in senso lato, d'Italia.

Queste lezioni sono state le ultime del Professor Berardinelli, che ha rinunciato alla vita accademica e abbandonato l'insegnamento poco dopo la sua partecipazione alla *Italo Calvino*; gli alunni della Facoltà di Lettere dell'U.N.A.M. sono stati i suoi ultimi alunni.

A loro, e alle generazioni che verranno e che troveranno in questi testi stimolo allo studio e ispirazione alla ricerca, è dedicato questo primo *Quaderno* della Cattedra.

Franca Bizzoni

Mariapia Lamberti

Città di Messico, 1996

Un ringraziamento speciale alla Professoressa María José Calvo Montoro che ci ha dato un impagabile aiuto fornendoci la bibliografia in spagnolo dei testi narrativi e critici menzionati nelle Lezioni. I titoli che non riportano la corrispondente nota bibliografica, con ogni probabilità sono ancora in attesa di traduzione. Non si riportano edizioni di poesia in versione spagnola, in quanto le traduzioni poetiche rispondono quasi sempre a criteri antologici, e si pubblicano spesso in mezzi effimeri di diffusione. Se ne lascia la ricerca al lettore.



PRESENTACIÓN

Los cuatro textos que aquí se presentan, reúnen los temas desarrollados, en septiembre de 1995, durante el segundo curso de la Cátedra Extraordinaria Italo Calvino por el Doctor Alfonso Berardinelli, en aquel entonces todavía catedrático de Literatura Italiana Contemporánea en la Universidad de Venecia, y crítico de reconocidas capacidades analíticas y bien fundamentadas actitudes polémicas; crítico de literatura, sociedad y vida; de la vida que es la literatura, de la literatura como espejo de la sociedad.

Las tres clases y la conferencia dictada como cierre del curso, representan el concentrado de treinta años de reflexión y participación —comprometida, belicosa, amarga a veces pero siempre apasionada— a la vida literaria y, en sentido amplio, cultural de Italia.

Estas clases han sido las últimas del Doctor Berardinelli, que ha renunciado a la vida académica y a la enseñanza poco después de su participación a la Italo Calvino: los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M. han sido sus últimos alumnos.

A ellos, y a las generaciones venideras que encontrarán en estos textos estímulo al estudio y temas para la investigación, está dedicado este primer Cuaderno de la Cátedra.

Franca Bizzoni
Mariapia Lamberti
México, C. U. 1996

Un agradecimiento especial a la Dra. María José Calvo Montoro, que nos ofreció invaluable ayuda proporcionándonos la bibliografía en español de los textos narrativos y críticos mencionados en las Lecciones. Los títulos en italiano que carecen de la nota bibliográfica correspondiente, con toda probabilidad no han sido traducidos todavía. No se indica bibliografía española de los textos poéticos, pues las traducciones de poesía responden casi siempre a criterios antológicos, y aparecen a menudo en medios de difusión efímeros. Dejamos la investigación al lector curioso.



Dopo la fine della seconda guerra mondiale, con la pubblicazione dei primi nuovi libri, una cosa è chiara: l'ermetismo è andato in pezzi, non si può più essere oscuri per programma. Non si tratta di inventare metafore sempre nuove e più audaci, perfezionando o ripetendo le invenzioni dei simbolisti. Sarebbe un po' lungo spiegare in poche parole che cosa fu l'ermetismo: ma forse una formula riassuntiva potrebbe essere questa: specializzare il linguaggio lirico, allontanarlo il più possibile dalla prosa e dalla lingua d'uso, e infine, forse, ritrovare Petrarca e lo Stilnovo passando attraverso Mallarmé e Góngora (entrambi tradotti da Ungaretti).

Almeno due libri—di poeti giovani, esordienti o quasi—fanno capire che la guerra e la resistenza (contro nazisti e fascisti) hanno cambiato anche il linguaggio poetico: questi libri sono *DIARIO D'ALGERIA* (1947) di Vittorio Sereni, e *FOGLIO DI VIA* (1946) di Franco Fortini. In quegli anni, tutto il Novecento poetico e tutta la storia della modernità cominciano ad essere interpretati in modo diverso. Due esempi: anche il più manierista, e forse il più ingenuo, dei maestri dell'ermetismo, cioè Salvatore Quasimodo (premio Nobel 1959), diventa un poeta politico e *engagé*. Proprio in una raccolta di Quasimodo, *CON IL PIEDE STRANIERO SOPRA IL CUORE* (1946), la svolta appare più evidente e clamorosa. L'ermetismo si trasforma in eloquente poesia pubblica:

E come potevamo noi cantare
con il piede straniero sopra il cuore,
fra i morti abbandonati nelle piazze
sull'erba dura di ghiaccio, al lamento
d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
della madre che andava contro il figlio
crocifisso sul palo del telegrafo?
alle fronde dei salici, per voto,
anche le nostre cetre erano appese,
oscillavano lievi al triste vento.

(da: *CON IL PIEDE STRANIERO SOPRA IL CUORE*, 1946)

Qui di nuovo si parla di silenzio necessario: ma ora l'ineffabile coincide con la violenza della storia, è l'eccesso di dolore di fronte al quale i poeti tacciono impotenti.



Ma dopo il 1945 è Umberto Saba (poeta dallo stile molto tradizionale, che mette in musica, anche con metri e rime facili, un sostanziale realismo psicologico) a imporsi e diventare sempre più importante. L'ermetismo viene accusato di essere una poetica evasiva, oscura per incapacità di parlare della malattia politica e morale italiana che aveva portato al fascismo, e Saba viene visto come la negazione dell'ermetismo. Saba era la dimostrazione che si poteva essere poeti moderni in modo del tutto diverso, ignorando il simbolismo, lavorando con altri mezzi, *usando* la tradizione poetica italiana senza *imitarla*. Del 1945 è la seconda edizione, rielaborata, del *CANZONIERE*. La influenza di Saba sarà crescente, rafforzata dalla pubblicazione di molte prose aforistiche, narrative (*SCORCIATOIE E RACCONTINI*, 1946) e di autocommento (*STORIA E CRONISTORIA DEL CANZONIERE*, 1948). Appartiene alla sua nuova raccolta *MEDITERRANEE* (1946) una famosa dichiarazione di poetica, vero e proprio manifesto minimo e lapidario:

Amai trite parole che non uno
osava. M'incantò la rima fiore
amore,
la più antica difficile del mondo.

Amai la verità che giace al fondo,
quasi un sogno obliato, che il dolore
riscopre amica. Con paura il cuore
le si accosta, che più non si abbandona.

Amo te che mi ascolti e la mia buona
carta lasciata al fine del mio gioco.
(da: *MEDITERRANEE*, 1946)

DIARIO D'ALGERIA di Sereni viene pubblicato nel 1947. È il libro di poesia più importante uscito dagli anni della guerra. Anche se di guerra Sereni ne ha fatta poca: è fatto prigioniero nel '43 dagli inglesi e passa due anni nei campi di prigionia in Africa. Questo è nello stesso tempo un caso particolare ma anche tipico: Sereni è un soldato che non combatte, è in attesa che finisca una guerra voluta dal fascismo e che a molti italiani sembrava assurda: la Germania di Hitler era militarmente preparata alla guerra, mentre l'Italia no. L'Italia di Mussolini era un regime incoerente e retorico, fondato sull'odio-amore per i grandi imperi coloniali dell'Inghilterra e della Francia, grandi nazioni protagoniste della moderna storia europea. Il tono della voce di Sereni è il

tono dell'impotenza e della sconfitta (morale, anche se non militare). Qualcosa di molto nuovo c'è già nel titolo: non più un titolo enigmatico, pieno di misteriose e sottili allusioni, come era di moda tra i poeti ermetici (Ungaretti: *SENTIMENTO DEL TEMPO*; Montale: *LE OCCASIONI*; Luzi: *AVVENTO NOTTURNO*). Ora si parla di un «diario», come un quaderno di appunti autobiografici, e si precisa il luogo geografico reale, l'Algeria. La poesia rientra così nella dimensione biografica e storica: non si muove in una realtà parallela, in un mondo separato, in una super-lingua speciale. Qualche critico (per esempio Giacomo Debenedetti) ha parlato di un esistenzialismo di Sereni. Non più ontologia ed *essenze*, ma appunto una *esistenza* definita dai dati, da riferimenti di luogo e di tempo: l'io che parla non è l'io trascendentale della lirica, è l'io empirico. E così continuerà ad essere, Sereni, poeta di pochissimi libri (*GLI STRUMENTI UMANI*, 1965, e *STELLA VARIABILE*, 1981): libri pieni di dubbi, scritti da un poeta che non si sente continuamente poeta, che si meraviglia persino del fatto che si continui a scrivere versi: perchè nè il poeta nè l'arte poetica per Sereni hanno un'identità stabile e un'esistenza garantita. Una sola osservazione stilistica: Sereni tiene insieme versi con una evidente musicalità tradizionale e versi che non sembrano versi, ma semplici frasi senza musica.

Tutto questo è chiaro in un componimento intitolato proprio «I versi»:

Se ne scrivono ancora.
Si pensa ad essi mentendo
ai trepidi occhi che ti fanno gli auguri
l'ultima sera dell'anno.
Se ne scrivono solo in negativo
dentro un nero di anni
come pagando un fastidioso debito
che era vecchio di anni.
No, non è più felice l'esercizio.
Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte.
Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
Si fanno versi per scrollare un peso
e passare al seguente. Ma c'è sempre
qualche peso di troppo, non c'è mai
alcun verso che basti
se domani tu stesso te ne scordi.
(da: *GLI STRUMENTI UMANI*, 1965)



L'autore dell'altro libro poetico, FOGLIO DI VIA (il titolo si riferisce al documento delle autorità della resistenza anti-nazista con cui si certifica una missione da compiere), Fortini, era un poeta di qualche anno più giovane di Sereni, ma molto più immaturo (una precisazione: si potrebbe dire che Fortini, come poeta, non diventerà mai «maturo»: vorrà restare acerbo e aspro, senza nessuna dolcezza e pienezza). Fortini, morto alla fine di novembre del '94, era cresciuto nel clima dominato dall'ermetismo fiorentino. E in lui l'ermetismo, dal primo all'ultimio libro (POESIA ED ERRORE, 1959, UNA VOLTA PER SEMPRE, 1963, QUESTO MURO, 1973, PAESAGGIO CON SERPENTE, 1984, COMPOSITA SOLVANTUR, 1994) è sempre operante e sempre respinto. Ma Fortini, più che un poeta importante, è stato uno scrittore di saggi letterari e politici di grande intelligenza: marxista eretico —sempre eretico ma anche sempre marxista—, come ogni eretico aveva bisogno che una qualche ortodossia esistesse, altrimenti non riusciva a esprimersi.

Quello che si può aggiungere, molto in generale, è che tutta l'opera in versi e in prosa di Fortini porta i segni, le cicatrici della guerra: la sua ha continuato ad essere l'opera di uno scrittore che, anche in tempi di pace apparente, continua a vedere una guerra in corso, guerra tra chi è in possesso di diversi strumenti di potere e chi non ne ha. I suoi versi perciò hanno sempre voluto essere sgradevoli, tesi, duri, gelidi, consapevoli: come dev'essere chi è impegnato in una lotta presente, e il mondo è ostile e infido, e solo il futuro può promettere qualcosa. Negli anni dello sviluppo neo-capitalistico italiano e delle lotte operaie e studentesche, cioè dal 1958 al 1975, Fortini scrive molti saggi teorici, molti articoli di polemica politica, influenzando le generazioni più giovani: il mio primo libro è un libro su di lui, che mi pareva, allora, come un maestro dell'autocoscienza politica dello scrittore.¹ Le sue poesie continuano ad avere il linguaggio di chi è assediato, di chi sa che «la poesia non muta nulla», che è una forma culturale in cui si sono sempre espresse le classi che hanno il potere o che lo sostengono: la sua vocazione e ossessione era portare all'interno della poesia la coscienza che esistono le classi sociali ed esiste una guerra aperta o nascosta fra loro. Vediamo «Gli ospiti», del 1973:

I presupposti da cui moviamo non sono arbitrari.
La sola cosa che importa è
il movimento reale che abolisce
lo stato di cose presente.
Tutto è divenuto gravemente oscuro.
Nulla che prima non sia perduto ci serve.
La verità cade fuori della coscienza.



Non sapremo se avremo avuto ragione.
Ma guarda come pendono le loro stuoie
atraverso la tua stanza.

Come distribuiscono le loro masserizie,
come spartiscono il loro bene, come
fra poco mangeranno la nostra verità!
Di noi spiriti curiosi in ascolto
prima del sonno parleranno.

(da: QUESTO MURO, 1973)

Il clima morale e politico della fine del fascismo, della nascita della democrazia e di una rivoluzione sempre possibile e sempre impossibile, resta il clima dominante nei libri di Fortini, fino a questi ultimi anni, prima della morte.

Intorno alla metà degli anni '50 si ha la rivelazione di un poeta che mostra subito di avere il carattere del protagonista, sempre al centro della scena: esprimendosi non solo con i mezzi della poesia, ma anche con la narrativa, il giornalismo, il cinema. Questo protagonista è Pier Paolo Pasolini (1922-1975): la sua poesia non è certamente la migliore, a volte è un po' troppo immediata, scritta in fretta, con qualche eccesso retorico ed esibizionistico. Ma Pasolini è sempre in cerca della forma più adatta e più efficace, non solo per esprimersi, per confessarsi in pubblico, ma anche per essere presente nell'immaginazione dei lettori, per conquistare il pubblico, quasi sempre con la provocazione e l'aggressione. Come poeta politico Pasolini è molto diverso da Fortini: non ha inibizioni ideologiche, crea il proprio personaggio e lo mette sempre in scena. Sono due eretici che non si trovano mai d'accordo. Per esempio: quando Fortini critica duramente il Partito Comunista (come una forma addolcita, accettabile, ipocrita di stalinismo: nessuna libertà intellettuale nel Partito), Pasolini invece lo difende (come unica forma di espressione politica, anche se mitologica, del «popolo»); quando Fortini appoggia i movimenti anti-autoritari del '68, Pasolini critica gli studenti e li definisce piccolo-borghesi: negli scontri per le strade fra studenti e polizia, secondo Pasolini i figli del popolo, gli alienati, gli sfruttati sono i poliziotti, non gli studenti, che, secondo lui, sono i figli della classe dirigente, odiano la tradizione culturale e sono pronti a sostituire il vecchio potere borghese con un nuovo potere borghese più moderno e forse peggiore.

Come si vede, ci sono poeti che è impossibile descrivere senza parlare di società e politica. Fortini e Pasolini, in particolare, fanno parte di questa categoria: anche perchè sono ideologi, pensano in versi, e lo scambio fra la loro opera in prosa e le loro poesie è uno scambio costante.



Pasolini elabora anche una sua poetica dello «sperimentalismo»: secondo questa idea, la poesia è un genere letterario che si dilata, si allarga, si espande rifiutando ogni confine troppo preciso. Pasolini usa molti linguaggi, dalla critica letteraria al cinema: e anche nella scrittura poetica (e in ogni altra singola forma scelta) niente viene escluso: appunti di diario, giornalismo, discussione ideologica, confessione apertamente autobiografica. Nelle sue descrizioni di Roma e della sua periferia troviamo anche termini e forme descrittive che vengono, per esempio, dalla critica d'arte. Nel Novecento questo è un fenomeno nuovo: studiando Pascoli, Pasolini costruisce una particolare forma di poesia lunga, il poemetto diviso in varie parti: con un filo di racconto, con un tema ideologico, una situazione autobiografica e politica da esprimere, alcuni luoghi precisi, scenari e paesaggi che fanno da cornice e da sfondo. Già i poemetti raccolti nel suo libro più famoso, *LE CENERI DI GRAMSCI* (1957), potrebbero esser definiti degli articoli o saggi autobiografici e ideologici scritti in versi (terzine irregolari: la sua è come una terzina di Dante rallentata, più molle, un po' sfatta, con rime imperfette e incostanti, e versi che sono spesso, ma non sempre, della misura dell'endecasillabo). Il linguaggio poetico di Pasolini è a metà strada fra l'impazienza e l'improvvisazione giornalistica da un lato, e la nostalgia per le forme classiche dall'altro.

La poesia di Pasolini, la prima in dialetto friulano (*LA MEGLIO GIOVENTÙ*, 1954), e la seguente in lingua (*LE CENERI DI GRAMSCI*, 1957; *LA RELIGIONE DEL MIO TEMPO*, 1962; *POESIA IN FORMA DI ROSA*, 1962; *TRASUMANAR E ORGANIZZAR*, 1971) è spesso effusiva, troppo immediata e troppo manieristica, stilisticamente instabile per un talento di improvvisazione patetica e oratoria. Ma col passare degli anni, l'impazienza e l'inquietudine, il desiderio di presenza e di comunicazione rendono la struttura formale sempre più fluida, aperta: la convenzione metrica tende a sparire. La scrittura di Pasolini diventa sempre più una forma di giornalismo non professionistico, il *giornalismo di un poeta* che conosce tutte le arti della retorica: e usa anzitutto la «psicagogia», l'arte di muovere e colpire direttamente la dimensione emotiva del lettore, provocando (come di fatto è avvenuto) delle forti reazioni di rifiuto o di consenso. Tuttora, a vent'anni dalla sua morte, Pasolini è capace di suscitare passioni e conflitti di idee fra i suoi lettori: nessun altro poeta italiano, dopo D'Annunzio (letterariamente più falso) era riuscito a fare tanto. Ma D'Annunzio era un esteta. Pasolini è un moralista, un uomo ferito, un giudice severo della società italiana e della sua modernizzazione:

Io sono una forza del passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi

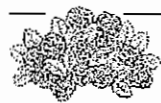


abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti del Dopostoria,
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
sull'orio estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare i fratelli che non sono più.

(da: *POESIA IN FORMA DI ROSA*, 1962)

Ho nominato poco fa un termine fatale: sperimentalismo. Si tratta di un termine e di una tendenza che ebbero molta fortuna per circa dieci anni, dal 1955 al 1965, cioè dalla crisi del neo-realismo agli anni dominati dalla cultura politica, anti-autoritaria e anti-imperialista (dal 1966 al 1978, anno dell'assassinio di Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse). Con il termine sperimentalismo si indicava di solito l'idea che il linguaggio poetico fosse uno stato di fluidità e di instabilità: e che quindi poesia e prosa fossero *ipotesi* provvisorie e proposte formali, non *prodotti* definitivi. Era una reazione all'idea tradizionale dell'arte come compiutezza e perfezione, ed era un tentativo di superare razionalmente il cosiddetto irrazionalismo delle avanguardie (non si deve dimenticare che in quegli anni si leggevano molto Lukács e Gramsci). L'avanguardia perdeva la sua ideologia (estremistica, nichilista, provocatoria) e diventava un modo tecnico di lavorare sul linguaggio. Intanto, nel 1961, nasceva ufficialmente, con l'antologia *I NOVISSIMI*, un nuovo gruppo d'avanguardia. I poeti più interessanti erano Elio Pagliarani e Eduardo Sanguineti, teorico del gruppo e studioso di Dante. La categoria di sperimentalismo viene ripresa e agisce fino al *MANUALE DI POESIA SPERIMENTALE* di Elio Pagliarani e Guido Guglielini (1966), antologia nella quale convivono Edoardo Sanguineti e Pasolini, Andrea Zanzotto e Giancarlo Majorino, Luciano Erba e Giovanni Giudici, Giovanni Raboni e Roberto Roversi.

Potrei fare lunghi discorsi sui rapporti e le differenze, non sempre chiari, fra sperimentalismo e neo-avanguardia. Preferisco piuttosto indicare un fatto: che in quegli anni è molto forte in tutti i poeti la ricerca di un linguaggio



adeguato alla nuova realtà: la realtà sociale dello sviluppo industriale italiano, che fu molto veloce. Si parlava di neo-capitalismo, di alienazione, di mercificazione di tutta la cultura, e anche della lingua. Alcuni formularono questa teoria: una lingua che comunica è come una merce, rifiutare il mercato e la mercificazione generale sarà possibile, nel linguaggio, solo se si rifiuta la comunicazione. La neo-avanguardia voleva fare non poesia, ma anti-poesia, non romanzo, ma anti-romanzo. Questa neo-avanguardia, molto marxista e molto anarchica nello stesso tempo, era influenzata in parte dall'estetica di Adorno, secondo cui il compito dell'arte nella società razionalizzata è mettere caos nell'ordine.

In tal modo, però, i testi poetici diventavano illeggibili: perdevano non solo il valore di scambio o di mercato, perdevano anche ogni possibile valore d'uso. Diventavano oggetti linguistici misteriosi: che era possibile analizzare e lungamente giustificare sul piano teorico. Quello che non era possibile era semplicemente leggerli. Testi da museo o da laboratorio universitario. Sono poche le poesie della neo-avanguardia italiana che restano interessanti anche oggi. La cosa peggiore che nacque in quegli anni è una specie di tecnica della distruzione del significato: nasce un anti-stile un po' mostruoso, anche se in sostanza inoffensivo, perchè non parla di niente. Questa poetica del vuoto semantico ha contagiato almeno due generazioni successive, facendo della poesia un genere privo di regole — o più precisamente dominato da una sola regola: la fuga dal significato.

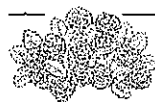
Come si capisce subito, lo sperimentalismo di Pasolini era una cosa completamente diversa. Pasolini parlava, parlava di sé, parlava di politica, di sotto-proletariato, degli orrori della piccola borghesia italiana: parlava anche troppo. Era un personaggio-poeta che era egli stesso. Le sue lunghe poesie, i suoi monologhi in versi (i suoi poemetti civili degli anni '50 si trasformano, vent'anni dopo, negli articoli chiamati «scritti corsari» e «lettere luterane») hanno un tono inconfondibile. Nel suo linguaggio scritto sembra di sentire la sua voce: la sua poesia ha sempre una forte carica *vocale*.

In una zona vicina, o a metà strada fra Pasolini e l'avanguardia informale e astratta (che voleva imitare con il linguaggio verbale pittori come Pollock o musicisti come Stockhausen) ci sono due poeti: Andrea Zanzotto e Amelia Rosselli. Sono due veri e propri temperamenti *lirici*, nel senso più classico del termine: le loro poesie sono visioni così intense e immediate da creare un senso di smarrimento e di vertigine. La loro non è un'esperienza simulata, non è fatta di esperimenti senza rischio, prodotti in laboratorio. Ma il loro laboratorio è la loro stessa vita, la vita della mente — e anche di quella diversa forma della

mente vivente, della mente concreta, che è il corpo. Ho parlato di temperamento lirico perchè, a differenza di Sereni, Fortini, Pasolini, nel loro caso le poesie si reggono più sull'intensità che sulla costruzione: la loro sintassi spesso finge disperatamente il ragionamento, la riflessione. Ma quello che conta, e che impedisce o paralizza la continuità logica, discorsiva del pensiero, è il dato dell'esperienza che diventa linguaggio. Il loro è davvero un monologo: con tutti i rischi di chi parla a se stesso, rischi di trasformare la lingua in un idioletto o quasi: in una lingua che viene istituita da un solo individuo per il suo solo uso personale.

La cosa interessante è che questa esperienza di un soggetto che rischia l'autismo (e varie forme — reali — di pensiero schizoide o paranoide) mostra proprio il linguaggio lirico come un corpo linguistico invaso da tutte le patologie. In questi due poeti lirici torna qualcosa di originario, di arcaico: si comportano un po' come sciamani, maghi, profeti, sibille. La loro forma ricorda spesso l'inno o l'oracolo. Zanzotto è sempre molto consapevole dei mezzi letterari che usa e della tradizione poetica europea (i suoi autori sono Virgilio bucolico e georgico, Petrarca, Hölderlin, Leopardi e tutta la corrente dal simbolismo al surrealismo: sopra tutto Ungaretti, Éluard, García Lorca). Su questa tradizione ha lavorato prima (DIETRO IL PAESAGGIO, 1951, VOCATIVO, 1957) in forma melanconica e manieristica, più tardi (da IX EGLOGHE, 1962, e LA BELTÀ, 1968, in poi) Zanzotto fa un lavoro che si potrebbe chiamare de-costruzione psicolinguistica del linguaggio poetico: la sua diventa meta-poesia, poesia che riflette sulla poesia: origini psichiche, meccanismi di costituzione delle immagini, del lessico, della sintassi. Zanzotto è un sofisticato analista di se stesso (legge e rilegge Jacques Lacan, oltre che Virgilio). Ma è anche un bambino (*ego-népios* dice di sé, mettendo insieme latino e greco), un infante che impara ogni volta il linguaggio: balbetta, ripete, trasforma i ritorni di rime in ecolalie: procede come per un infantile accanimento ludico-sadico. Costruisce e de-costruisce, come in un *Kindergarten*: e usa tutti i pezzi da costruzione: un endecasillabo un po' petrarchesco, una citazione da Hölderlin, un modo di dire popolare o del suo dialetto veneto; come in questa «Sì, ancora la neve»:

Che sarà della neve
che sarà di noi?
Una curva sul ghiaccio
e poi e poi... ma i pini, i pini
tutti uscenti alla neve, e fin l'ultima età
circondata da pini. Sic et simpliciter?



E perché si è —il mondo pinoso, il mondo nevoso—
 perché si è fatto bambucci-ucci, odore di cristianucci,
 perché si è fatto noi, roba per noi?
 E questo valere in persona ed ex-persona
 un solo possibile ed ex-possibile?
 Hölderlin: «siamo un segno senza significato»:
 ma dove le due serie entrano in contatto?
 Ma è vero? e che sarà di noi?
 E tu perché, perché tu?
 E perché e che fanno i grandi oggetti
 e tutte le cose-cause
 e il radiante e il radioso?
 Il nucleo stellare
 là in fondo alla curva di ghiaccio,
 versi invettive calligrammi ricchezze, sí,
 ma che sarà della neve dei pini
 di quello che non sta e sta là, in fondo?

(da: LA BELTA, 1968)

A tutto questo vorrei aggiungere una considerazione: da molti anni mi sembra che Zanzotto si comporti con quella certa astuzia che hanno spesso i nevrotici: cioè è viziato dalla critica accademica, che subito si mette al lavoro per spiegare, analizzare, in modo apologetico, qualunque testo Zanzotto scriva: anche se il testo è quasi brutto, da riscrivere meglio, e forse davvero è senza significato (o ha quel significato che hanno, semplicemente, i sintomi per la diagnostica medica).

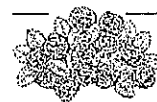
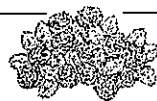
Sotto gli enigmi, le ripetizioni, le variazioni, i ritorni ossessivi del linguaggio di Amelia Rosselli c'è qualcosa di diverso: una situazione piú severa, davvero di tipo artistico e paranoide. Una volta, volendo dare una definizione molto veloce (e un po' mitologica) di Amelia Rosselli, l'ho chiamata «Alice e Cassandra della nostra poesia». Sembra caduta in un mondo rovesciato, un mondo dalle dimensioni imprevedibilmente variabili, dove tutto può animarsi di intenzioni ambigue, minacciose, persecutorie. Si ha l'impressione della favola e del gioco: ma anche della paura, della crudeltà, della frustrazione, dell'incubo. E poi spesso appare un tono alto, severo, tragico: da profezia semi-folle, che comunque ha tutto il tono della verità, e spesso le parole piú realistiche. Forse per capire questa poesia può essere utile chiarire qualche circostanza biografica.

Amelia Rosselli è nata a Parigi nel 1930: il padre era un esiliato antifascista, la madre era inglese. Piú tardi suo padre fu ucciso in Francia da sicari di

Mussolini. Amelia Rosselli, prima di venire in Italia negli anni '50, ha vissuto a Parigi, negli Stati Uniti, in Inghilterra. È dunque (senza dubbio, ma anche senza volerlo) la piú cosmopolitica dei poeti e scrittori italiani. E questo ha delle immediate conseguenze sulla sua poesia. Amelia Rosselli non ha il senso della tradizione poetica italiana (molto lunga e anche pesante): il suo linguaggio si forma in una dimensione molto vicina alla prosa e alla conversazione: la densità formale è dovuta alle ripetizioni, variazioni e immagini ossessive: si può pensare a qualcosa fra John Donne e i surrealisti, tra il ragionamento filosofico e il *collage*. Nel suo sistema di immagini c'è qualcosa di profondamente instabile: sarebbe facile dire che si sente una mancanza di residenza, di abitazione, di habitat stabile e certo. C'è un partire, un andare, un muoversi —ma non è chiaro da dove e per dove, e perchè. Infine la lingua: Amelia Rosselli parla e scrive, in modo imperfetto, l'italiano, il francese e l'inglese (ha scritto poesie anche in queste altre lingue): in ognuna di queste lingue è un po' estranea e straniera, come arrivata da poco: lapsus, errori naturali o voluti, strane forme lessicali, invenzioni involontarie. Amelia Rosselli non è di casa neppure nella lingua che usa: e questo rende piú intenso, piú concreto il suo rapporto con le parole.

Le sue poesie sembrano meteoriti con un aspetto familiare, caduti violentemente qui, vicino a noi, da chissà dove. Per lei lo straniamento, la *Verfremdung* (che è poi così presente nelle poetiche del Novecento) è un dato di fatto, una condizione biografica e linguistica. Non è una scelta, né una teoria, né un programma. Il suo sperimentalismo è il modo naturale in cui cerca di usare la lingua: ogni volta che scrive *cerca* di scrivere, fa delle prove. E sembrano le prove di chi cerca, al buio, di uscire da una stanza (da una prigione?) e non sa dov'è la porta.

Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana.
 Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della sua passione!
 La calma non mi nutriva il sol-leone era il mio desiderio.
 Il mio pio desiderio era di vincere la battaglia, il male,
 la tristezza, le fandonie, l'incoscienza, la pluralità
 dei mali le fandonie, le incoscienze le somministrazioni
 d'ogni male, d'ogni bene, d'ogni battaglia, d'ogni dovere
 d'ogni fandonia: la crudeltà a parte il gioco riposto
 attraverso il filtro dell'incoscienza. Amore amore che
 cadì e giacì supino la tua stella è la mia dimora.



Caduta sulla linea di battaglia. La bontà era un ritornello che non mi fregava ma ero fregata da essa! La linea di demarcazione tra poveri e ricchi.

(da: VARIAZIONI BELLICHE, 1964)

Un interrogativo o a: quando comincia il Novecento? la risposta piú ovvia è nella cronologia. Ma i fatti culturali non rispettano sempre perfettamente la cronologia. I poeti moderni in Italia nascono tutti fra il 1880 e il 1890, e il linguaggio della modernità non è di un solo tipo ma di molti tipi. Ho scritto un saggio per dimostrarlo.² Ma adesso devo dire qualcosa su quel momento particolare in cui il Novecento finisce, o sembra finire, o cambia improvvisamente volto, o si rovescia. Volendo prendere un anno preciso, si dovrebbe dire: il 1971, cioè l'anno nel quale Eugenio Montale pubblica il suo quarto libro, SATURA, a settantacinque anni, dopo circa quindici di silenzio: LA BUFERA E ALTRO, il libro immediatamente anteriore, è del 1956. E volendo scegliere un decennio, si dovrebbe dire: gli anni '70; anni nei quali Montale pubblica in poco tempo circa metà di tutta la sua opera, anni nei quali si presenta una giovane generazione di poeti (IL PUBBLICO DELLA POESIA, l'antologia di poeti nuovi che ho curato in collaborazione con Franco Cordelli è del 1975; vi si includono testi degli autori piú notevoli di quegli anni: Dario Bellezza, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Giorgio Manacorda, Nico Orengo, Renzo Paris, Gregorio Scalise, Valentino Zeichen). Sono soprattutto anni nei quali diventa sempre piú evidente l'importanza di un poeta considerato finora un po' marginale: Sandro Penna (1906-1977); marginale per difficoltà di collocazione, per astoricità e assolutezza lirica.

Il termine post-moderno è un termine molto usato, molto discusso, che alcuni ritengono essenziale e altri ritengono superfluo. Però devo dire che, se si considera lo strano caso di Eugenio Montale e di Sandro Penna, e il loro significato nella poesia italiana, il termine post-moderno diventa una forte tentazione. Vediamo perché.

L'opera poetica di Montale è quasi perfettamente divisa in due parti: la prima parte, che comprende i suoi libri piú famosi (OSSI DI SEPIA, 1926; LE OCCASIONI, 1939; LA BUFERA E ALTRO, 1956) è l'opera di un poeta spesso oscuro, duro, difficile, tagliente, arido come un mucchio di pietre. C'è quasi un amore, c'è un'attrazione di Montale per l'inorganico: nell'inorganico finisce ogni fragile e sofferente forma di vita. E poi Montale ha scritto forse le poesie italiane piú oscure di tutto il secolo (ce ne sono molte soprattutto nelle OCCASIONI e nella BUFERA). Ed ecco che con SATURA, nel 1971, questo poeta cambia: è ormai consapevole che la sua storia di poeta del momento, di poeta moderno e oscuro

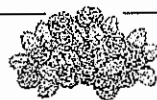
è finita. È diventato piú classico. Moderno prima, fino alla BUFERA E ALTRO, e postmoderno dopo, a partire da SATURA. I critici lo hanno studiato in tutti i modi. E lui comincia il suo nuovo libro proprio con questa parola. Dice: «I critici...» Parte cioè dalla bibliografia critica su se stesso. Sembra che si metta di fronte alla «letteratura secondaria» per cambiare stile. «Satura»: il suo stile diventa «satirico», piú linearmente prosastico, colloquiale, un po' giornalistico, quasi domestico, come se parlasse fra amici. La crosta dura si è rotta e viene fuori un fiume di versi: tre libri in pochi anni (SATURA, i successivi DIARIO DEL '71 E DEL '72, 1973, e QUADERNO DI QUATTRO ANNI, 1977), quantitativamente piú poesie di quante Montale ne avesse scritte nei primi decenni della sua attività. Il poeta oscuro, avaro di parole, ora non risparmia piú: spende tutto quello che ha. E conquista finalmente un pubblico di lettori piú largo. Nel 1975 riceve il premio Nobel.

Vediamo l'altro caso, quello di Sandro Penna. Da giovane i suoi versi, di una semplicità sorprendente, erano molto piaciuti sia a Montale che a Saba, poeti diversissimi; e in parte, forse, Penna li ha perfino influenzati. Ma come definire Penna? Il piú diffuso luogo comune su di lui è questo: Penna poeta fuori del tempo, estraneo e indifferente alla storia. Quasi un lirico greco (Saffo, Alceo, Anacreonte) che scrive in italiano nel '900:

Il mare è tutto azzurro.
Il mare è tutto calmo.
Nel cuore è quasi un urlo
di gioia. E tutto è calmo.
(1937)

C'è poi il personaggio: un omosessuale senza rivolte né clamorosi gesti anti-sociali. Un uomo che, semplicemente, *sta altrove*, non vive nelle cose che gli uomini maturi considerano seriamente come cose importanti: la sua indifferenza —lo dice lui stesso, senza orgoglio né angoscia— è quasi mostruosa. La sua poesia in superficie è chiara: ma la singolarità della sua esperienza può renderla quasi incomprensibile. Inoltre è un poeta difficile da analizzare: non usa strumenti formali molto complicati.

È pur dolce il ritrovarsi
per contrada sconosciuta.
Un ragazzo con la tuta
ora passa accanto a te.



Tu ne pensi alla sua vita
—a quel desco che l'aspetta.
E la stanca bicicletta
ch'egli posa accanto a sé.

Ma tu resti sulla strada
sconosciuta ed infinita.
Tu non chiedi alla tua vita
che restare ormai com'è.

(da: TUTTE LE POESIE, 1970)

Per gli studiosi può essere una disperazione: è come se Penna non avesse un passato letterario dietro di sé: brucia tutta una tradizione, la riduce a pochissimi elementi e il risultato non somiglia a niente. Può far pensare a Metastasio, a Tasso, a D'Annunzio, a Leopardi, a Pascoli, a Saba. Ma, se si guarda bene, niente riesce a spiegare Penna. Si potrebbe dire che il suo senso della tradizione è inconscio, naturale, fisiologico. Come dice Montale: «non continua chi vuole la tradizione, ma chi può, talora chi meno lo sa». È chiaro che quando un poeta così diventa importante, tutti i problemi della modernità impallidiscono. Un poeta che ignora la Storia, come potrebbe avere tracce di modernità? Con Penna diventa chiaro un fatto: che la lingua italiana, dopo aver fatto molti sforzi, a volte scolastici, per diventare «assolutamente moderna», per imparare da altre letterature la modernità, scopre di nuovo che la sua tradizione era ancora viva: piú viva in quei poeti che non avevano mai sentita la tradizione come un problema. Con una formula paradossale si potrebbe dire: alla fine del '900 torna qualcosa come una tradizione naturale del linguaggio poetico italiano. Torna non solo con Penna, ma anche con Attilio Bertolucci (che ha scritto un romanzo in versi, *LA CAMERA DA LETTO*, 1984-88) e con Giorgio Caproni (che ha scritto moltissimo, anche lui, dopo i sessant'anni), con Carlo Betocchi (che ha scritto da vecchio i suoi capolavori: *ULTIMISIME*, 1974, e *POESIE DEL SABATO*, 1980).

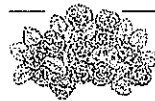
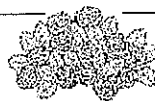
Così si potrebbe dire che la migliore poesia italiana degli ultimi due decenni è stata scritta non da autori giovani ma da quattro o cinque vecchi poeti (Betocchi, Luzi, Sereni, oltre che Bertolucci e Caproni), che hanno avuto una seconda giovinezza, e hanno cambiato la nostra idea del Novecento e della modernità. A questo forse si potrebbe anche dare il nome convenzionale di post-moderno. Il piú originale autore di poesia delle generazioni piú giovani, Patrizia Cavalli, somiglia a Sandro Penna piú che a qualunque altro poeta

precedente. È quindi da una strana «classicità di grado zero» che la poesia italiana sembra trovare una nuova vitalità.

La storia che volevo raccontare comunque non finisce qui. Infatti non ho ancora parlato di Giovanni Giudici (1924). Giudici è anche autore di un piccolo libro prezioso, intitolato *OMAGGIO A PRAGA*, pubblicato circa vent'anni fa, dove (con l'aiuto di Maria Zabranova) traduce alcune poesie, tutte particolarmente belle, di Holan, Halas, Seifert, Kolar, Orten (la sua maggiore impresa come traduttore l'ha compiuta, ricordiamo, con l'*ONEGHIN* di Puskin). Giudici sembra avere delle affinità con questi poeti, o con le poesie che ha scelto. O (anche) credo che abbia imparato da loro e sia diventato, con il loro aiuto, piú sicuro di sé. Giudici recita sempre il personaggio dell'uomo modesto, un po' grigio, molto comune. Ma le sue ambizioni poetiche non sono affatto piccole. Poeta molto narrativo, teatrale, satirico, mimetico, Giudici comincia con questo procedimento: toglie enfasi, toglie aura drammatica e lirica alla poesia. La sua sembra essere, anche nell'angoscia, una vocazione comica: nei suoi libri (soprattutto il primo, *LA VITA IN VERSI*, 1965) Giudici parla di se stesso come un «uomo medio»: e questa è una novità sia stilistica che sociologica. L'Italia neocapitalistica produceva per la prima volta una vasta *middle class* di impiegati, di funzionari. E nei libri di Giudici, il poeta non è niente piú di questo: un elemento di una classe media urbana, con tutte le tipiche paure, frustrazioni, aspirazioni. Problemi di lavoro, famiglia, casa in città, un cane che soffre dentro le quattro mura, ricordi dell'educazione cattolica e delle piccole umiliazioni sociali sofferte da bambino e da giovane.

Ma è partendo da questa situazione che Giudici riprende alcune esperienze poetiche dell'inizio del '900 (Gozzano, Saba: poesia narrativa e realistica, ironica, patetica, che non ha paura della confessione diretta, anche auto-distruttiva): riprende l'inizio di un altro tipo di modernità e rovescia il Novecento poetico italiano come si rovescia una camicia o una calza. Il suo linguaggio è molto vicino al parlato e alla prosa: ma usa spesso versi regolari, strofe, rime, con grande inventiva. Come lo dice il suo titolo, c'è la *vita* (proprio la sua) e ci sono i *versi* (costruzioni verbali artigianali, che riconosciamo per la loro ritmica simmetrica).

Il fatto sorprendente è però che Giudici è andato molto al di là del suo punto di partenza: del suo personaggio comune e realistico -o meglio della vita reale di questo personaggio. Ha ricavato situazioni e toni stilistici molto vari, fino ai temi piú classici della lirica: il tema della morte e quello dell'amore, che nei suoi versi (i piú abili della poesia italiana recente) hanno un suono del tutto nuovo: il suono della lirica provenzale o del *Minnesang*, echi del Paradiso



di Dante (soprattutto nelle raccolte LUME DEI TUOI MISTERI, 1984, SALUTZ, 1986, FORTEZZA, 1990); il suono della lite famigliare e della discussione fra amanti, il tono lugubre e ipnotico di Giovanni Pascoli, la mancanza di pudore di Saba. Giudici ci dà quasi la dimostrazione di come il linguaggio poetico possa sopravvivere all'avvento della Classe Media: cadendo in basso, cadendo nelle forme linguistiche piú banali e non poetiche, ma senza perdere la nevrotica (e sana) nostalgia di una antica musica, che a volte ci culla, nel dormiveglia, prima che affondiamo nel nulla.

NOTE

¹ Alfonso Berardinelli, «Fortini», *Il castoro* N. 78, giugno 1973.

² «Quando nascono i poeti moderni in Italia», in: Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 88-110.

LA POESÍA ITALIANA DESPUÉS DE 1945

Después de finalizada la segunda guerra mundial, con la publicación de los primeros nuevos libros, una cosa queda clara: el hermetismo se ha hecho añicos, ya no se puede ser oscuros por programa. No se trata de inventar metáforas cada vez más nuevas y audaces, perfeccionando o repitiendo las invenciones de los simbolistas. Sería un poco largo explicar en pocas palabras qué fue el hermetismo: pero tal vez una fórmula recapitulativa podría ser ésta: especializar el lenguaje lírico, alejarlo lo más posible de la prosa y de la lengua en uso, y quizá, finalmente, reencontrar a Petrarca y el Stilnovo pasando a través de Mallarmé y de Góngora (ambos traducidos por Ungaretti).

*Al menos dos libros -de poetas jóvenes, principiantes o casi- permiten comprender que la guerra y la resistencia (contra los nazis y los fascistas) han cambiado también el lenguaje poético: estos libros son *DIARIO D'ALGERIA* (1947) de Vittorio Sereni, y *FOGLIO DI VIA* (1946) de Franco Fortini. En aquellos años, todo el Novecento poético y toda la historia de la modernidad comienzan a ser interpretados de diferente modo. Dos ejemplos: hasta el más manierista, y tal vez el más ingenuo, de los maestros del hermetismo, o sea Salvatore Quasimodo (premio Nobel 1959), se vuelve poeta político y comprometido. Es precisamente en un poemario de Quasimodo, *CON IL PIEDE STRANIERO SOPRA IL CUORE* (1946), que este viraje se hace más clamoroso y evidente. El hermetismo se transforma en elocuente poesía pública:*

¿Y cómo podíamos nosotros cantar
con el pie extranjero sobre el corazón,
con los muertos abandonados en las plazas
sobre la grama dura por el hielo, al quejido
de cordero de los niños, al grito negro
de la madre que iba hacia su hijo
crucificado al poste del telégrafo?
De las ramas del sauce, como un voto,
nuestras cítaras también fueron colgadas,
oscilaban ligeras al triste viento.

(en: *CON IL PIEDE STRANIERO SOPRA IL CUORE*, 1946)

Aquí otra vez se habla de silencio necesario: pero ahora lo inefable coincide con la violencia de la historia, es el exceso de dolor frente al cual los poetas callan, impotentes.

Pero después de 1945 es Umberto Saba (poeta de estilo muy tradicional, que le



pone música, también con metros y rimas fáciles, a un sustancial realismo psicológico) que se impone y se vuelve cada vez más importante. Se acusa al hermetismo de ser una poética evasiva, oscura por su incapacidad de hablar de la enfermedad política y moral italiana que había conducido al fascismo, y a Saba se le ve como la negación del hermetismo. Saba era la demostración de que se podía ser poetas modernos de un modo completamente diferente, ignorando el simbolismo, trabajando con otros medios, usando la tradición poética italiana sin imitarla. De 1945 es la segunda edición, reelaborada, del *CANZONIERE*. La influencia de Saba irá aumentando, reforzada por la publicación de muchas prosas, aforísticas, narrativas (*SCORCIATOIE E RACCONTINI*, 1946), de autocomentario (*STORIA E CRONISTORIA DEL CANZONIERE*, 1948). Se encuentra en su nuevo poemario *MEDITERRANEE* (1946) una famosa declaración de poética, verdadero manifiesto mínimo y lapidario:

Amé palabras trilladas, que ni uno
se atrevía. Me encantó la rima flor
amor,
la más antigua difícil del mundo.

Amé la verdad que yace en el fondo,
casi un sueño olvidado, que el dolor
redescubre amiga. El corazón con miedo
se le acerca, que ya no se abandona.

Te amo a ti que me escuchas y amo la buena
carta dejada al fin de mi jugada.
(en: *MEDITERRANEE*, 1946)

DIARIO D' ALGERIA de Sereni fue publicado en 1947. Es el libro de poesía más importante surgido de los años de la guerra. Si bien Sereni tuvo poca participación en la guerra: fue hecho prisionero por los ingleses en el 43 y pasó dos años en los campos de concentración en Africa. El suyo es al mismo tiempo un caso particular pero también típico: Sereni es un soldado que no combate, está en espera de que termine una guerra buscada por el fascismo y que a muchos italianos les parecía absurda, pues la Alemania de Hitler estaba militarmente preparada para la guerra, mientras que Italia no. La Italia de Mussolini era un régimen incoherente y retórico, que se sostenía sobre el odio-amor por los grandes imperios coloniales de Inglaterra y Francia, grandes naciones protagonistas de la moderna historia europea.

El tono de la voz de Sereni es el tono de la impotencia y de la derrota (moral, aunque no militar). Algo muy nuevo hay ya en el título: ya no es un título enigmático,



lleno de misteriosas y sutiles alusiones, como estaba de moda entre los poetas herméticos (Ungaretti: *SENTIMENTO DEL TEMPO*; Montale: *LE OCCASIONI*; Luzi: *AVVENTO NOTTURNO*). Ahora se habla de un «diario», como un cuaderno de apuntes autobiográficos, y se precisa el lugar geográfico real, Argelia. De esta manera la poesía vuelve a entrar en la dimensión geográfica e histórica: no se mueve en una realidad paralela, en un mundo separado, en una superlengua especial. Algunos críticos (por ejemplo Giacomo Debenedetti) han hablado de un existencialismo de Sereni. Ya no más ontología y esencias, sino precisamente una existencia definida por datos, por referencias de lugar y de tiempo: el yo que habla no es el yo trascendental de la poesía, es el yo empírico. Y así Sereni seguirá siendo un poeta de muy pocos libros (*GLI STRUMENTI UMANI*, 1965, y *STELLA VARIABILE*, 1981): libros llenos de dudas, escritos por un poeta que no se siente siempre poeta, que inclusive se sorprende de que se sigan escribiendo versos: porque para Sereni, ni el poeta, ni el arte poética, tienen una identidad estable y una existencia garantizada. Una sola observación estilística: Sereni junta versos con una evidente musicalidad tradicional, y versos que no parecen versos, sino simples frases sin música.

Todo lo anterior se ve claramente en un poema que se titula precisamente «Los versos»:

Todavía se escriben.
Se piensa en ellos mintiendo
a los trépidos ojos que te desean felicidades
en noche vieja.
Se escriben sólo en negativo
en un negror de años
como pagando una molesta deuda
de muchos años.
No, ya no es feliz este ejercicio
Ríen algunos: tú escribías para el Arte.
Ni yo quería esto que quería muy otra cosa.
Se hacen versos para librarse de un peso
y pasar al siguiente. Pero hay siempre
algún peso en demasía, nunca hay
algún verso que baste
si mañana a ti mismo se te olvida.

(en: *GLI STRUMENTI UMANI*, 1965)

El autor del otro libro poético, *FOGLIO DI VIA* (el título se refiere al documento de las autoridades de la resistencia antinazi con el que se certifica una misión



que cumplir), Fortini, como poeta, nunca llegará a ser «maduro»: querrá permanecer acerbo y áspero, sin ninguna dulzura y plenitud. Fortini, muerto a fines de noviembre del '94, creció en clima dominado por el hermetismo florentino. Y en él, el hermetismo, desde su primer libro hasta el último (POESIA ED ERRORE, 1959, UNA VOLTA PER SEMPRE, 1963, QUESTO MURO, 1973, PAESAGGIO CON SERPENTE, 1984, COMPOSITA SOLVANTUR, 1994), será siempre presente y siempre rechazado. Pero Fortini, más que un poeta importante, ha sido un escritor de ensayos literarios y políticos de gran inteligencia: marxista herético —siempre herético, pero también siempre marxista—, como todo hereje, tenía necesidad de que existiera cierta ortodoxia, porque de otra manera no lograba expresarse.

Lo que se puede agregar, muy en general, es que toda la obra en versos y en prosa de Fortini presenta los signos, las cicatrices de la guerra: la suya ha sido siempre la obra de un escritor que, hasta en tiempos de paz aparente, continúa viendo una guerra en curso, guerra entre quien se encuentra en posesión de diversos instrumentos de poder, y quien no. Por eso sus versos siempre han querido ser desagradables, tensos, duros, gélidos, conscientes: como debe ser quien está comprometido en una lucha presente, cuando el mundo es hostil e infiel, y sólo el futuro puede prometer algo. En los años del desarrollo neocapitalista italiano y de las luchas obreras y estudiantiles, o sea desde 1958 hasta 1975, Fortini escribe muchos ensayos teóricos, muchos artículos de polémica política, influenciando a las generaciones más jóvenes: mi primer libro es un libro sobre él, que me parecía, entonces, como un maestro de la autoconciencia política del escritor. Sus poesías siguen teniendo el lenguaje de quien está sitiado, de quien sabe que «la poesía no cambia nada», que es una forma cultural en la que siempre se han expresado las clases que detentan el poder o que lo apoyan: su vocación u obsesión era llevar al interior de la poesía la conciencia de que existen las clases sociales y de que existe una guerra abierta o escondida entre ellas. Veamos un poema de 1973, «Los huéspedes»:

Los presupuestos de que partimos no son arbitrarios.
Lo único que importa es
el movimiento real que borra
el estado presente de las cosas.

Todo se ha vuelto gravemente obscuro.
Nada que no se haya perdido antes nos sirve.
La verdad cae fuera de la conciencia.
Nunca sabremos si tuvimos la razón.
Pero mira cómo desenrollan sus esteras
a través de tu alcoba.

Cómo distribuyen sus enseres,
cómo reparten sus bienes, cómo
¡dentro de poco se comerán nuestra verdad!
De nosotros, espíritus curiosos a la escucha,
hablarán antes de dormirse.

(en: QUESTO MURO, 1973)

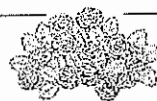
El clima moral y político de finales del fascismo, del nacimiento de la democracia y de una revolución siempre posible y siempre imposible, sigue siendo el clima dominante en los libros de Fortini, hasta estos últimos años, antes de su muerte.

En torno a la mitad de los años '50, tenemos la revelación de un poeta que muestra de inmediato poseer el carácter del protagonista, siempre en el centro de la escena: expresándose no sólo con los medios de la poesía, sino también con la narrativa, el periodismo, el cine. Este protagonista es Pier Paolo Pasolini (1922-1975): su poesía no es ciertamente la mejor, a veces es un poco demasiado inmediata, escrita de prisa, con algunos excesos retóricos y exhibicionistas. Pero Pasolini siempre está en busca de la forma más conveniente y más eficaz, no sólo para expresarse, para confesarse en público, sino también para estar presente en la imaginación de los lectores, para conquistar al público, casi siempre mediante la provocación y la agresión.

Como poeta político, Pasolini es muy diferente de Fortini: no tiene inhibiciones ideológicas, crea a su propio personaje, y lo pone siempre en escena. Son dos herejes que nunca están de acuerdo en nada. Por ejemplo: cuando Fortini critica duramente al Partido Comunista Italiano (como una forma endulzada, aceptable, hipócrita de estalinismo: ninguna libertad intelectual en el Partido), Pasolini en cambio lo defiende (como única forma de expresión política, aunque mitológica, del «pueblo»); cuando Fortini apoya los movimientos antiautoritarios del '68, Pasolini critica a los estudiantes y los define como pequeño-burgueses: durante los enfrentamientos en las calles entre estudiantes y policías, según Pasolini los hijos del pueblo, los enajenados, los explotados son los policías, no los estudiantes, que, según él, son los hijos de la clase dirigente, odian la tradición cultural y están listos para sustituir al viejo poder burgués por otro nuevo poder burgués más moderno y quizá peor.

Como se ve, hay poetas a los que es imposible describir sin hablar de sociedad y de política. Fortini y Pasolini, en particular, forman parte de esta categoría: también porque son ideólogos, piensan en versos, y el intercambio entre sus obras en prosa y sus poesías es un intercambio constante.

Pasolini elabora también su propia poética del «experimentalismo»: según esta



idea, la poesía es un género literario que se dilata, se ensancha, se expande rechazando toda frontera demasiado precisa. Pasolini emplea muchos lenguajes, desde la crítica literaria hasta el cine; y también en su escritura poética (y en cualquier otra forma particular que elija) nada queda excluido: apuntes de diario, periodismo, discusión ideológica, confesión abiertamente autobiográfica. En sus descripciones de Roma y de su periferia también encontramos términos y formas descriptivas que vienen, por ejemplo, de la crítica de arte. En el Novecento éste es un fenómeno nuevo: estudiando a Pascoli, Pasolini construye una particular forma de poesía larga, el poema dividido en varias partes: con un hilo de relato, con un tema ideológico, una situación autobiográfica y política que expresar, algunos lugares precisos, escenarios y paisajes que sirven de marco y de trasfondo. Ya los poemas reunidos en su libro más famoso, *LE CENERI DI GRAMSCI* (1957), podrían ser definidos como artículos o ensayos autobiográficos e ideológicos escritos en versos (tercetos irregulares: el suyo es como un terceto de Dante relajado, más blando, un poco deshecho, con rimas imperfectas e inconstantes, y versos que son a menudo, pero no siempre, de la medida del endecasílabo). El lenguaje poético de Pasolini está a medio camino entre la impaciencia y la improvisación periodística por un lado, y la nostalgia de las formas clásicas por el otro.

La poesía de Pasolini, tanto la primera en dialecto friulano (*LA MEGLIO GIOVENTÙ*, 1954), como la siguiente en lengua italiana (*LE CENERI DI GRAMSCI*, 1957; *LA RELIGIONE DEL MIO TEMPO*, 1962; *POESIA IN FORMA DI ROSA*, 1962; *TRASUMANAR E ORGANIZZAR*, 1971), es a menudo efusiva, demasiado inmediata y manierista, estilísticamente inestable por un talento de improvisación patética y oratoria. Pero con el paso de los años, la impaciencia y la inquietud, el deseo de presencia y de comunicación toman la estructura formal cada vez más fluida, abierta: la convención métrica tiende a desaparecer. La escritura de Pasolini se vuelve cada vez más una forma de periodismo no profesional, el periodismo de un poeta que conoce todas las artes de la retórica: y que ante todo usa la psicagogía, el arte de conmover y llegar directamente a la dimensión emotiva del lector, provocando (como de hecho ha ocurrido) unas fuertes reacciones de rechazo o de consenso. Aún hoy, a veinte años de su muerte, Pasolini es capaz de suscitar pasiones y conflictos de ideas entre sus lectores: ningún otro poeta italiano, después de D'Annunzio (literariamente más falso) había logrado hacer tanto. Pero D'Annunzio era un esteta. Pasolini es un moralista, un hombre herido, un juez severo de la sociedad italiana y de su modernización:

Yo soy una fuerza del pasado.
Sólo en la tradición está mi amor.
Vengo desde las ruinas, las iglesias,

desde los retablos y los burgos abandonados en los Apeninos o en los Prealpes, donde vivieron mis hermanos. Deambulo por la Vía Tuscolana como un loco, por la Vía Appia como un perro sin dueño. O miro los crepúsculos, los amaneceres sobre Roma, la Ciociaria, el mundo, como primeros actos de la Posthistoria, a los que asisto, por privilegio del censo, en la orilla extrema de alguna edad sepulta. Monstruoso es quien nació de las entrañas de una mujer muerta. Y yo, feto adulto, me muevo más moderno que todos los modernos buscando a mis hermanos que ya no son.

(en: *POESIA IN FORMA DI ROSA*, 1962)

He nombrado hace poco un término fatal: *experimentalismo*. Se trata de un término y de una tendencia que tuvieron mucha fortuna durante casi 10 años, de 1955 a 1965, esto es desde la crisis del neorrealismo hasta los años dominados por la cultura política, antiautoritaria y anti-imperialista (de 1966 a 1978, año del asesinato de Aldo Moro por parte de las Brigadas Rojas). Mediante el término *experimentalismo* se indicaba habitualmente la idea de que el lenguaje poético era un estado de fluidez y de inestabilidad; y que por tanto la poesía y la prosa eran hipótesis provisionarias y propuestas formales, no productos definitivos.

Era una reacción contra la idea tradicional del arte como algo acabado y perfecto, y era una tentativa por superar racionalmente el llamado irracionalismo de las vanguardias (no se debe olvidar que en aquellos años se leía mucho a Luckács y a Gramsci). La vanguardia perdía su ideología (extremista, nihilista, provocativa) y se convertía en un modo técnico de trabajar sobre el lenguaje. Mientras tanto, en 1961, nacía oficialmente, con la antología *I NOVISSIMI*, un nuevo grupo de vanguardia. Sus poetas más interesantes eran Elio Pagliarani y Edoardo Sanguineti, teórico del grupo y estudioso de Dante. La categoría de *esperimentalismo* se retoma y actúa hasta el *MANUALE DI POESIA SPERIMENTALE* de Elio Pagliarani y Guido Guglielmi (1966), antología en la que conviven Edoardo Sanguineti y Pasolini, Andrea Zanzotto y Giancarlo Majorino. Luciano Erba y Giovanni Giudici, Giovanni Raboni y Roberto Roversi.

Podría hacer largos discursos sobre las relaciones y las diferencias, no siempre



claras, entre experimentalismo y neovanguardia. Prefiero más bien indicar un hecho: que en aquellos años es muy fuerte en todos los poetas la búsqueda de un lenguaje adecuado a la nueva realidad: la realidad social del desarrollo industrial italiano, que fue muy veloz. Se hablaba de neocapitalismo, de enajenación, de comercialización de toda la cultura y también de la lengua. Algunos formularon esta teoría: una lengua que comunica es como una mercancía, rechazar el mercado y la comercialización general será posible, en el lenguaje, sólo si se rechaza la comunicación. La neovanguardia no quería hacer poesía, sino antipoesía; no novela, sino antinovela. Esta neovanguardia, muy marxista y muy anarquista al mismo tiempo, estaba influenciada en parte por la estética de Adorno, según la cual la tarea del arte en la sociedad racionalizada es poner caos en el orden.

Pero de ese modo, los textos poéticos se volvían ilegibles: perdían no sólo el valor de intercambio o de mercado, perdían también todo posible valor de uso. Se volvían objetos lingüísticos misteriosos: que era posible analizar y justificar largamente en el plano teórico. Lo que no era posible era sencillamente leerlos. Textos para el museo o para el laboratorio universitario. Son pocas las poesías de la neovanguardia italiana que siguen siendo interesantes aún hoy. Lo peor que se manifestó en esos años es una especie de técnica de la destrucción del significado: un antiestilo un poco monstruoso, aunque en sustancia inofensivo, porque no habla de nada. Esta poética del vacío semántico ha contagiado al menos a dos generaciones sucesivas, haciendo de la poesía un género carente de reglas, o más precisamente dominado por una sola regla: la fuga del significado.

Como se comprende de inmediato, el experimentalismo de Pasolini era una cosa completamente diferente. Pasolini hablaba, hablaba de sí mismo, hablaba de política, del subproletariado, de los horrores de la pequeña burguesía italiana: hablaba inclusive demasiado. Era un personaje-poeta que era él mismo. Sus largas poesías, sus monólogos en versos (de los poemas de entonación civil de los años '50 nacerán sus artículos llamados «escritos corsarios» y «cartas luteranas») tienen un tono inconfundible. En su lenguaje escrito parece escucharse su voz: su poesía siempre tiene una fuerte carga vocal.

En una zona cercana, o a medio camino entre Pasolini y la vanguardia informal y abstracta (que quería imitar con el lenguaje verbal a pintores como Pollock o a músicos como Stockhausen) existen dos poetas: Andrea Zanzotto y Amelia Rosselli. Son dos auténticos y verdaderos temperamentos líricos, en el sentido más clásico del término: sus poesías son visiones tan intensas e

inmediatas que crean un sentido de extravío y de vértigo. La suya no es una experiencia simulada, no está hecha de experimentos sin riesgo, producidos en el laboratorio. Pero su laboratorio es su misma vida, la vida de la mente, y también de esa diferente forma de la mente viviente, de la mente concreta, que es el cuerpo.

He hablado de temperamento lírico porque, a diferencia de Sereni, Fortini, Pasolini, en su caso las poesías se sostienen más en la intensidad que en la construcción: su sintaxis a menudo finge desesperadamente el razonamiento, la reflexión. Pero lo que cuenta, y que impide o paraliza la continuidad lógica, discursiva del pensamiento, es el dato de la experiencia que se vuelve lenguaje. El suyo es en verdad un monólogo: con todos los riesgos de quien se habla a sí mismo, riesgos de transformar la lengua en idiolecto o casi: en una lengua que es instituida por un solo individuo para su uso personal.

La cosa interesante es que la experiencia de un sujeto que se arriesga al autismo (y a varias formas —reales— de pensamiento esquizoide o paranoide) muestra precisamente el lenguaje lírico como un cuerpo lingüístico invadido por todas las patologías. En estos dos poetas líricos vuelve a haber algo de originario, de arcaico: se comportan un poco como chamanes, magos, profetas, sibilas. Su forma recuerda a menudo la del himno o el oráculo. Zanzotto es siempre muy consciente de los inicios literarios que usa y de la tradición poética europea (sus autores son el Virgilio bucólico y geórgico, Petrarca, Hölderlin, Leopardi y toda la corriente del simbolismo al surrealismo: Ungaretti, Éluard, García Lorca). Sobre esta tradición ha trabajado primero en dirección elegíaca y manierista (*DIETRO IL PAESAGGIO*, 1951; *VOCATIVO*, 1957); más tarde (desde *IX EGLOGHE*, 1962, y *LA BELTA*, 1968, en adelante) Zanzotto realiza un trabajo que se podría llamar de-construcción psicolingüística del lenguaje poético: la suya se vuelve una metapoesía, poesía que se refleja en la poesía: orígenes psíquicos, mecanismos de constitución de las imágenes, del léxico, de la sintaxis. Zanzotto es un sofisticado analista de sí mismo (lee y relee a Jacques Lacan, además de Virgilio). Pero también es un niño (ego-nepios dice de sí, juntando latín y griego), un infante que aprende cada vez el lenguaje: balbucea, repite, transforma los retornos de rimas en ecolalias: procede como por un infantil encarnizamiento lúdico-sádico. Construye y de-construye, como en un kinder: y usa todos los pedazos para la construcción: un endecasílabo un poco petrarquista, una cita de Hölderlin, un modismo popular o de su dialecto véneto, como en este «Sí, otra vez la nieve»:



¿Qué será de la nieve
 qué será de nosotros?
 Una curva en el hielo
 y luego, luego... mas los pinos, los pinos
 saliendo a encontrar la nieve, y hasta la última edad
 rodeada de pinos. *¿Sic et simpliciter?*
 Y ¿por qué se ha —el mundo pinoso, el mundo nevoso—
 por qué se ha vuelto la víbora víbora de la mar,
 por qué se ha vuelto nosotros, algo para nosotros?
 ¿Y este valer en persona y ex-persona
 un solo posible y ex-posible?
 Hölderlin: «somos un signo sin significado»:
 pero ¿dónde las dos series hacen contacto?
 Pero ¿es cierto? ¿Y qué va a ser de nosotros?
 ¿Y tú por qué, por qué tú?
 ¿Y por qué y qué hacen los grandes objetos
 y todas las cosas-causas
 y lo radiante y lo radioso?
 El núcleo estelar
 allá en el fondo de la curva de hielo,
 versos invectivas caligramas riquezas, sí,
 mas ¿qué va a ser de la nieve de los pinos
 de lo que no está y está allá, en el fondo?
 (en: LA BELTÀ, 1968)

A todo esto quisiera agregar una consideración: desde hace muchos años me parece que Zanzotto se comporta con esa especial astucia que a menudo poseen los neuróticos: o sea que está mimado por la crítica académica que de inmediato se pone a trabajar para explicar, analizar, de modo apologético, cualquier texto que Zanzotto escriba: aunque el texto sea casi feo, como para volverse a escribir mejor, y acaso de verdad sin significado alguno (o con el significado que tienen, simplemente, los síntomas para el diagnóstico médico).

Bajo los enigmas, las repeticiones, las variaciones, los regresos obsesivos del lenguaje de Amelia Rosselli, hay algo diferente: una situación más severa, en verdad de tipo artístico y paranoide. En cierta ocasión, queriendo dar una definición muy veloz (y un poco mitológica) de Amelia Rosselli, la llamé «Alicia y Casandra de nuestra poesía». Parece caída en un mundo al revés, un mundo de dimensiones imprevisiblemente variables, donde todo puede animarse de intenciones ambiguas, amenazantes, persecutorias. Se tiene la impresión de la fábula y del juego: pero también del miedo, de la crueldad, de la frustración,

del íncubo. Y además, aparece a menudo un tono alto, severo, trágico: de profecía semiloca, que de todas maneras tiene todo el tono de la verdad, y a menudo las palabras más realistas. Tal vez para comprender esta poesía puede resultar útil aclarar algunas circunstancias biográficas.

Amelia Rosselli nació en París en 1930: su padre era un exilado antifascista, su madre era inglesa. Más tarde su padre fue asesinado en Francia por sicarios de Mussolini. Amelia Rosselli, antes de venir a Italia en los años '50, vivió en París, en los Estados Unidos, en Inglaterra. Es pues (sin duda, pero sin quererlo) la más cosmopolita de los poetas y escritores italianos. Y esto tiene consecuencias inmediatas en su poesía. Amelia Rosselli no tiene el sentido de la tradición poética italiana (muy larga y también pesada): su lenguaje se forma en una dimensión muy cercana a la prosa y a la conversación: su densidad formal se debe a las repeticiones, variaciones e imágenes obsesivas: se puede pensar en algo entre John Donne y los surrealistas, entre el razonamiento filosófico y el collage. En su sistema de imágenes hay algo de profundamente inestable: sería fácil decir que se siente una falta de residencia, de morada, de hábitat estable y cierto. Hay una partida, una ida, un movimiento, pero no es claro desde dónde, y hacia dónde, y por qué. Y finalmente la lengua: Amelia Rosselli habla y escribe, de modo imperfecto, el italiano, el francés y el inglés (ha escrito poesía también en esas otras lenguas): en cada uno de estos idiomas es un poco ajena y extranjera, como si hubiera llegado hace poco: lapsus, errores naturales o voluntarios, extrañas formas léxicas, invenciones involuntarias. Amelia Rosselli no es de casa ni siquiera en la lengua que usa: y esto vuelve más intensa, más concreta su relación con las palabras.

Sus poesías parecen meteoritos con un aspecto familiar, caídos violentamente aquí, cerca de nosotros, desde quién sabe dónde. Para ella el extrañamiento, la Verfremdung (que además está tan presente en las poéticas del siglo XX) es un dato de hecho, una condición biográfica y lingüística. No es una elección, ni una teoría, ni un programa. Su experimentalismo es el modo natural en que trata de usar la lengua: cada vez que escribe trata de escribir; hace intentos. Y parecen los intentos de quien procura, en la oscuridad, salir de un cuarto (o de una prisión) y no sabe dónde está la puerta.

Contamos infinitos cadáveres. Somos la última especie humana.

¡Somos el cadáver que flota putrefacto arriba sobre su pasión!
 La calma no me nutría el sol-león era mi deseo.

Mi piadoso deseo era vencer la batalla, el mal,
 la tristeza, las patrañas, la inconsciencia, la pluralidad
 de los males las patrañas, las inconsciencias las
 suministraciones

de todo mal, de todo bien, de toda batalla, de todo deber
 de toda patraña: la crueldad aparte el juego recolocado a



través del filtro de la inconsciencia. Amor, amor que caes y yaces
supino tu estrella es mi morada.

Caída en la línea de batalla. ¡La bondad era un estribillo que me valía pero me fastidiaba mucho! La línea de demarcación entre pobres y ricos.

(VARIAZIONI BELLICHE, 1964)

Ahora una interrogante: ¿cuándo comienza el Novecento? La respuesta más obvia está en la cronología. Pero los hechos culturales no siempre respetan perfectamente la cronología. Los poetas modernos en Italia nacieron todos entre 1880 y 1890, y el lenguaje de la modernidad no es de un solo tipo sino de muchos tipos. He escrito un ensayo para demostrarlo. Pero ahora tengo que decir algo sobre ese momento particular en que termina el Novecento, o en que parece terminar, o cambia de improviso de rostro, o se vuelve del revés. Queriendo indicar un año preciso, habría que tomar 1971, es decir el año en que Eugenio Montale publica su cuarto libro, SATURA, a los setenta y cinco años, después de casi quince de silencio: LA BUFERA E ALTRO, su libro inmediatamente anterior es de 1956. Y queriendo elegir un decenio, habría que escoger los años '70; años en los cuales Montale publica en poco tiempo casi la mitad de toda su obra, años en los cuales se presenta una generación joven de poetas (IL PUBBLICO DELLA POESIA, la antología de poetas nuevos que cuidé en colaboración con Franco Cordelli, es de 1975, y en ella se reseñan los autores más notables de aquellos años: Dario Bellezza, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Giorgio Manacorda, Nico Orengo, Renzo Paris, Gregorio Scalise, Valentino Zeichen). Son años sobre todo en los cuales se vuelve cada vez más evidente la importancia de un poeta considerado hasta ahora un poco marginal: Sandro Penna (1906-1977), marginal por difícil de encasillar, por ahistórico, y por su absoluto lirismo.

El término «posmoderno» es un término muy usado, muy discutido, que algunos consideran esencial y otros superfluo. Sin embargo, debo decir que, si se considera el extraño caso de Eugenio Montale y de Sandro Penna, y su significado en la poesía italiana, el término posmoderno se vuelve una fuerte tentación. Veamos por qué.

La obra poética de Montale está casi perfectamente dividida en dos partes: la primera parte que comprende sus libros más famosos (OSSI DI SEPIA, 1926; LE OCCASIONI, 1939; LA BUFERA E ALTRO, 1956) es la obra de un poeta a menudo oscuro, duro, difícil, cortante, árido como un montón de piedras. Hay casi un amor, una atracción de Montale por lo inorgánico: en lo inorgánico termina toda frágil y doliente forma de vida. Además

Montale ha escrito quizás las poesías italianas más oscuras de todo el siglo (hay muchas de ellas sobre todo en las OCCASIONI y en la BUFERA). Y he aquí que con SATURA, en 1971, este poeta cambia: ya es consciente de que su historia de poeta del momento, de poeta moderno y oscuro ha concluido. Se ha vuelto más clásico. Antes moderno, hasta LA BUFERA E ALTRO, y posmoderno ahora, a partir de SATURA. Los críticos lo han estudiado en todas las formas. Y él comienza su nuevo libro precisamente con esta palabra. Dice: «Los críticos...» O sea, parte de la bibliografía crítica sobre sí mismo. Parece que se pusiera frente a la «literatura secundaria» para cambiar de estilo. SATURA: su estilo se vuelve «satírico», más linealmente prosaico, coloquial, un poco periodístico, casi doméstico, como si hablara entre amigos. La dura costra se ha roto y surge un río de versos: tres libros en pocos años (SATURA, los sucesivos DIARIO DEL '71 E DEL '72, 1973, y QUADERNO DI QUATTRO ANNI, 1977), cuantitativamente más poemas que todos los que escribiera en los primeros treinta años de su actividad. El poeta oscuro, avaro con las palabras, ahora ya no ahorra: derrocha todo lo que tiene. Y conquista finalmente un público de lectores más amplio. En 1975 recibe el premio Nobel.

Veamos el otro caso, el de Sandro Penna. Cuando era joven, sus versos, de una sencillez sorprendente, eran muy apreciados tanto por Montale como por Saba, poetas muy diferentes entre sí; y en parte, quizá, Penna llegó inclusive a influenciarlos. Pero ¿cómo definir a Penna? El lugar común más difundido sobre él es éste: Penna es un poeta fuera del tiempo, ajeno e indiferente a la historia. Es casi un lírico griego (Safó, Alceo, Anacreonte) que escribe en italiano en el siglo XX.

El mar es todo azul.
El mar es todo calmo.
En el pecho hay casi un grito
de gozo. Y todo es calmo.

(1937)

Hay también un personaje: un homosexual sin rebeliones ni clamorosas actitudes antisociales. Un hombre que, simplemente está en otra parte, no vive en lo que los hombres maduros consideran seriamente importante: su indiferencia —lo dice él mismo, sin orgullo ni angustia— es casi monstruosa. Su poesía en la superficie es clara: pero la singularidad de su experiencia puede tornarla casi incomprensible. Además es un poeta difícil de analizar: no usa instrumentos formales muy complicados:

Es muy dulce el encontrarse
en región desconocida.



Un muchacho en overol
pasa ahora junto a ti.

Y tú piensas en su vida
en la mesa que lo espera.
Y en la bici fatigada
que él coloca junto a sí.

Mas te quedas en la calle
ignorada e infinita.
No le pides a la vida
más que todo quede así.

(TUTTE LE POESIE, 1970)

Para los estudiosos puede ser una desesperación: es como si Penna no tuviera tras de sí un pasado literario: quema toda una tradición, la reduce a muy pocos elementos y el resultado no se parece a nada. Puede hacer pensar en Metastasio, en Tasso, en D'Annunzio, en Leopardi, en Pascoli, en Saba. Pero, si se mira bien, nada logra explicar a Penna. Se podría decir que su sentido de la tradición es inconsciente, natural, fisiológico. Como dice Montale: «No continúa la tradición quien quiere, sino quien puede, a veces quien ni siquiera lo sabe».

Está claro que cuando un poeta así se vuelve importante, todos los problemas de la modernidad palidecen. Un poeta que ignora la Historia, ¿cómo podría tener trazas de modernidad? Con Penna queda claro un hecho: que la lengua italiana, después de haber hecho muchos esfuerzos, a veces escolares, para llegar a ser «absolutamente moderna», para aprender de otras literaturas la modernidad, descubre de nuevo que su tradición aún estaba viva: más viva en aquellos poetas que nunca habían sentido la tradición como un problema. Con una fórmula paradójica se podría decir: al finalizar el Novecento vuelve a haber algo como una tradición natural del lenguaje poético italiano. Vuelve no sólo con Penna, sino también con Attilio Bertolucci (que ha escrito una novela en versos, LA CAMERA DA LETTO, 1984-88) y con Giorgio Caproni (que ha escrito muchísimo, también él, después de los 60 años), con Carlo Betocchi (que ha escrito ya viejo sus obras maestras: en ULTIMISSIME, 1974, y POESIE DEL SABATO, 1980).

Así se podría decir que la mejor poesía italiana de los últimos dos decenios ha sido escrita no por autores jóvenes sino por cuatro o cinco viejos poetas (Betocchi, Luzi, Sereni, además de Bertolucci y Caproni), que han tenido una segunda juventud y han cambiado nuestra idea del Novecento y de la modernidad. A esto quizás podría dársele el nombre convencional de posmoderno. La autora más original de poesía de las generaciones más jóvenes, Patrizia Cavalli, se parece a Sandro Penna más que a

cualquier otro poeta anterior. Es, pues, desde una extraña «clasicidad de grado cero» de donde la poesía italiana parece encontrar una nueva vitalidad.

De cualquier manera, la historia que quería narrar no termina aquí. De hecho aún no he hablado de Giovanni Giudici (1924). También Giudici es autor de un pequeño libro precioso, titulado OMAGGIO A PRAGA, publicado hace cerca de 20 años, donde (con la ayuda de María Zbranova) traduce algunas poesías, todas particularmente bellas, de Holland, Hallas, Seifert, Kolar y Orten (su mayor empresa como traductor la ha realizado, recordemos, con el EUGENIO ONEGUIN de Pushkin). Giudici parece tener algunas afinidades con estos poetas, o con las poesías que ha elegido. O-también-creo que haya aprendido de ellos y que se haya vuelto con su ayuda, más seguro de sí. Giudici representa siempre el personaje del hombre modesto, un poco gris, muy común. Pero sus ambiciones poéticas no son pequeñas en absoluto. Poeta muy narrativo, teatral, satírico, mimético, Giudici comienza con este procedimiento: le quita énfasis, le quita aura dramática y lírica a la poesía. La suya parece ser, también en la angustia, una vocación cómica: en sus libros (sobre todo el primero, LA VITA IN VERSI, 1965), Giudici habla de sí mismo como de un «hombre común»; y ésta es una novedad tanto estilística como sociológica. La Italia neocapitalista producía por primera vez una vasta clase media de empleados, de funcionarios. Y en los libros de Giudici, el poeta no es nada más que esto: un elemento de una clase media urbana, con todos los típicos miedos, frustraciones y aspiraciones. Problemas de trabajo, familiares, de la casa en la ciudad, de un perro que sufre dentro de cuatro paredes, recuerdos de la educación católica y de las pequeñas humillaciones sociales sufridas de niño y de joven.

Pero es partiendo de esta situación que Giudici retoma algunas experiencias poéticas de principios del siglo XX (Gozzano, Saba: poesía narrativa y realista, irónica, patética, que no le tiene miedo a la confesión directa, inclusive autodestructiva): retoma el comienzo de otro tipo de modernidad y voltea al revés el Novecento poético italiano como se voltea una camisa o un calcetín. Su lenguaje es muy cercano a lo coloquial y a la prosa; pero a menudo usa versos regulares, estrofas, rimas, con gran inventiva. Como lo dice su título, existe la vida (precisamente la suya) y existen los versos (construcciones verbales artesanales que reconocemos por su rítmica simetría).

El hecho sorprendente es, sin embargo, que Giudici ha ido mucho más allá de su punto de partida: su personaje común y realista -o mejor dicho la vida real de este personaje. Ha recabado situaciones y tonos estilísticos muy variados, hasta los temas más clásicos de la poesía: los temas de la muerte y del amor, que en sus versos (los más hábiles de la poesía italiana reciente) tienen un sonido del todo nuevo: el sonido de la poesía provenzal o del Minnesang, ecos del Paraíso de Dante (principalmente en los poemarios LUME DEI TUOI MISTERI, 1984, SALUTZ, 1986, FORTEZZA, 1990); el sonido de la pelea familiar



y de la discusión entre amantes, el tono lúgubre y hipnótico de Giovanni Pascoli, la falta de pudor de Saba. Giudici nos da casi la demostración de como el lenguaje poético puede sobrevivir al advenimiento de la Clase Media: cayendo en lo bajo, cayendo en las formas lingüísticas más banales y no poéticas, pero sin perder la neurótica (y sana) nostalgia de una antigua música, que a veces nos arrulla, en el duermevela, antes de que nos hundamos en la nada.

NOTAS

¹ Alfonso Berardinelli, «Fortini», *Il castoro* N. 78, giugno 1973.

² «Quando nascono i poeti moderni in Italia», in: Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 88-110.



LA NARRATIVA ITALIANA DOPO IL 1945

Non è certo facile riassumere lo stato della poesia italiana o della saggistica nell'ultimo mezzo secolo. Con la narrativa, però, l'impresa è ancora più ardua. La narrativa oggi è, quasi in tutte le letterature, sempre al centro dell'attenzione. Non so se siano di fatto, a contarli, più numerosi i romanzi rispetto ai libri di poesia e di saggi. Certo è che sembrano di più. Il romanzo, e in genere la narrativa, è più visibile: da quando, alcuni secoli fa, la forma romanzo ha fatto la sua apparizione sulla scena della storia letteraria, gli altri generi sono passati in secondo piano. La letteratura moderna, in un certo senso, continua a identificarsi con il romanzo. I lettori di poesia sono una specie speciale, una setta, non si sa mai quanti realmente siano (anche perchè non comprano libri o quasi): il loro è una sorta di culto esoterico e compaiono alla luce del sole soltanto nei festival e nelle letture pubbliche. I lettori di saggistica sono certo moltissimi, soprattutto oggi: ma molti di loro non si rendono neppure conto di avere un particolare interesse per la letteratura. Leggono un libro di saggistica (classificato così: *non fiction* dall'editoria) come si legge un giornale o una rivista. La saggistica, come vedremo meglio in una delle prossime lezioni, non è un genere letterario ben definito: molti non credono o non sanno neppure che la saggistica appartiene alla letteratura, e considerano saggistica una guida turistica, un libro di cucina, o di consigli per conservare una buona salute. Non so da voi, ma in Italia la saggistica che si vende di più è quella dei giornalisti: spesso siamo però al di sotto del livello minimo perchè molti di questi libri possano essere considerati dal punto di vista letterario.

Con il romanzo è diverso. È il genere letterario in cui la capacità di *inventare* e il senso della *realtà* presente si incontrano o si scontrano al centro della scena. Con il romanzo abbiamo sempre la sensazione che sia in gioco il significato della nostra vita qui e ora. Il romanzo non si confonde mai con il giornalismo, anche quando tratta degli stessi temi. Infine, rispetto alla poesia, il romanzo appartiene per definizione all'oggi, la sua tradizione è più breve, ed è comunque una tradizione che impone la rappresentazione del presente (o di un passato «presentificato»: il romanzo storico è in declino o in disuso). La poesia, nonostante tutta la libertà che si è conquistata nell'ultimo secolo, resta un genere più accademico: il suo linguaggio è più denso, più complesso, più carico di artifici e giochi tecnici, spesso più sintetico e oscuro. Leggere poesia vuol dire saper rileggere e, al limite, imparare a memoria. Il lettore di romanzi



invece è davvero *chiunque*. Così, i romanzi occupano il centro del sistema letterario. E anche per l'Italia, che non ha una letteratura narrativa particolarmente vitale, lo spazio occupato dal romanzo è molto ampio. Piuttosto che fare una rassegna, che sarebbe noiosa e prenderebbe la forma dell'elenco, procederò per interrogativi e problemi. Metterò a confronto «famiglie» di narratori. Vi presenterò alcune ipotesi su cui i critici discutono e a volte litigano: nel tentativo di capire quali sono le strade senza uscita e quelle invece che possono portare lontano, le miniere in cui c'è ancora molto da scavare e quelle invece esaurite.

Ma, per quanto paradossale possa sembrarvi, non devo nascondervi il primo e più terribile interrogativo che ogni tanto risuona in Italia. L'interrogativo è questo: esiste il romanzo italiano? Naturalmente un dubbio del genere può nascere, e di fatto nasce, in tutte le letterature che non sono la letteratura francese o inglese, americana o russa. Di fronte alla robustezza, continuità e ricchezza delle tradizioni romanzesche di quei paesi, è facile sentirsi fragili. Forse molti altri paesi del mondo, in Europa, in Asia, in America Latina, in Africa, faranno meraviglie nel genere romanzo. Ma senza dubbio dopo Cervantes il canone, il modello della forma romanzesca è nato ed è stato elaborato soprattutto in Inghilterra e in Francia, in Russia e in America. Così anche noi italiani, come in molte altre cose, sentiamo il peso della nostra fragilità storica: la nostra storia nazionale è contorta, infelice, piena di generosi tentativi e di grandi promesse che non sono state mantenute. Così tuttora, perfino nelle polemiche sui giornali, viene sempre di nuovo fuori quel terribile dubbio: esiste davvero un romanzo italiano? Fra Manzoni e Gadda, che cosa è successo? Fra la costruzione del modello più razionale e architettonico (*I PROMESSI SPOSI*, 1847) e il crollo delle strutture portanti dell'edificio (con *LA COGNIZIONE DEL DOLORE*, 1938-41 e *QUER PASTICCIACCIO BRUTTO DE VIA MERULANA*, 1946-47 di Gadda), fra questi due momenti estremi, il romanzo è davvero cresciuto? Ha raggiunto una forma matura e piena? È riuscito a crearsi davvero un suo pubblico stabile? Ha dato un'idea della nostra identità nazionale? Ha trovato una lingua narrativa adatta?

Tutti questi problemi, che potranno sembrarvi astratti, danno la misura almeno della forte incertezza e insoddisfazione che c'è tuttora in Italia a proposito dei nostri romanzi e in genere dei nostri narratori. È come se il romanzo italiano non avesse una storia continua, ma si presentasse come una costellazione di episodi isolati l'uno dall'altro, che si guardano spesso da distanze insuperabili.

Per rendere più concreta questa idea, faccio l'esempio di tre scrittori che, dopo il 1945, appaiono oggi come i tre personaggi centrali della vicenda: Carlo

Emilio Gadda, Italo Calvino, Elsa Morante. Nelle storie letterarie, alle spalle di questi tre autori compaiono solo Svevo e Pirandello, a cui vengono dedicati interi capitoli, e dunque sarebbero questi i cinque nomi intorno ai quali si concentra la sostanza del romanzo italiano nel Novecento. Dunque: proviamo a prendere questi nomi e mettiamoli accanto ai problemi formulati poco fa. Gadda, piuttosto che un romanziere vero e proprio, sarebbe il rappresentante della fine o dissoluzione o impossibilità del romanzo. Italo Calvino, di trent'anni più giovane (Gadda nacque nel 1893, Calvino nel 1923) non è mai stato neppure lui un vero e proprio romanziere: piuttosto un autore di racconti e, più tardi, uno scrittore di meta-narrazioni assai sperimentali, influenzato da Borges e Queneau. Elsa Morante (nata nel 1912) è stata a tal punto capace di costruire forme romanzesche di struttura classica, che molti non l'hanno capita, hanno creduto di leggere degli impossibili romanzi del secolo passato, scritti quando il romanzo invece era morto o in grave crisi.

Ma allora? I narratori italiani sembrano sempre arrivare troppo presto o troppo tardi: Gadda fece molta fatica a farsi capire, quasi che il suo destino fosse quello di padre e modello della neo-avanguardia informale e astratta (anti-narrativa) degli anni sessanta: forse arrivò troppo presto a demolire il romanzo e a renderlo impossibile. Calvino comincia a scrivere dopo la guerra, e sceglie fin dall'inizio forme più leggere, più veloci, più agili del romanzo (il modello erano i racconti di Hemingway, ma portati al livello della fiaba). Elsa Morante scelse al contrario un compito eroico: volle scrivere quei grandi romanzi che la letteratura italiana non aveva avuto, volle fare con il romanzo quello che Ariosto e Cervantes avevano fatto con i poemi cavallereschi: trasformarli in una nuova epica, fatta di nostalgia e di ironia. Volle insomma scrivere «l'ultimo romanzo» in una letteratura che non era riuscita a crearsi una solida tradizione romanzesca. Volle rifare Stendhal dopo aver conosciuto il buio labirinto di Kafka.

Con Gadda il romanzo non cresce e non diventa maturo: è come un bambino che invecchia e non impara mai a muoversi da adulto nella vita. Con Calvino il romanzo è evitato come un peso eccessivo, un impegno morale e sociale troppo grave, una forma troppo adulta e borghese: anche lui è un bambino che non cresce, e che ad un certo punto, invece di giocare con piante, conchiglie e sassi si mette a giocare con teorie e filosofie — come fossero piante, conchiglie e sassi. Elsa Morante è anche lei un critico implacabile della borghesia e della maturità adulta: e così il suo ha l'apparenza del romanzo realistico e storico, ma è invece una grande epica fantastica e religiosa: dietro la vita quotidiana brilla sempre la luce degli archetipi, dietro la sua lingua così perfetta,



regolare e razionale si sente sempre il delirio disperato dell'eroe tragico o il riso estatico del fanciullo divino. Narrativa nutrita di poesia.

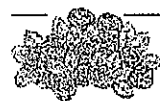
Continuo a usare questi tre scrittori per illuminare quei problemi elencati all'inizio. Ancora: la lingua, il rapporto col pubblico, l'immagine dell'identità e della storia italiana. In Gadda si potrebbe dire che tutto si confonde e si lega (o meglio si aggroviglia) in un'unica matassa. La sua lingua è un fenomeno così meraviglioso e mostruoso, così lontano dalla norma (cosiddetta) della lingua d'uso, che narrare usando quel mezzo sembrerebbe impossibile. Per andare da qui a lì, per fare pochi passi dalla porta alla finestra, Gadda comincia a girare su se stesso, perde la testa, dimentica la direzione e la mèta: fa cento passi quando ne basterebbero cinque. Al punto che il lettore deve chiedersi qual'è il suo vero scopo, qual'è la sua mèta. Gli importano i passi e i movimenti delle gambe e dei piedi, di ogni articolazione, non gli importa di procedere e di arrivare da qualche parte. La lingua di Gadda racconta anzitutto se tessa. Si mette in scena. Lo strumento per narrare diventa l'oggetto del narrare: un labirinto dal quale non si esce, una macchina bellissima e complicata che non funziona, o fa cose del tutto diverse da quelle che sembrerebbero utili. Questa a-normalità linguistica, questa lingua-oggetto e fenomeno, sebbene presenti una sua indubbia spettacolarità, spesso comica, allontana i lettori. Più che dei lettori «chiunque», la lingua narrativa di Gadda richiede dei lettori speciali: dei lettori complici, molto speciali, addirittura specialisti, disposti a rileggere e a studiare. Una pagina di Gadda potrebbe avere note più ampie e più lunghe di un canto di Dante. Un uomo come lui, che racconta, e in un certo senso «dimostra» sulla pagina, l'impossibilità di vivere, non potrebbe fare altro che questo: rendere la vita impossibile anche al lettore. L'amore per Gadda è un amore difficile, perché il suo è un dolore cieco e globale, ma anche terribilmente analitico, che si ramifica in una pluralità inesauribile di strani fenomeni.

Le opere di Gadda non sono certo adatte a creare un più ampio e stabile pubblico per la narrativa: anzitutto perché è molto dubbio che Gadda sia davvero un narratore. Le sue storie sono dei pretesti per divagare, per riflettere sulle forme verbali, per perdersi in descrizioni. Le storie in Gadda si trasformano in grandi descrizioni o tentativi di descrizioni. Alla fine si capisce: niente si muove se non per restare lì dov'era, niente accade davvero, tutto era già accaduto. La passione empirica di Gadda, la sua cultura di ingegnere che studia attentamente i fenomeni, li cataloga, li analizza, si rovescia in metafisica: siamo all'opposto del romanzo, dove dovrebbe dominare la sorpresa dell'accadere, e i fatti cambiano la realtà, aggiungono qualcosa di nuovo a quello che già esisteva, a quello che sapevamo. In Gadda avviene il contrario, anche perché il processo narrativo si contrae, la linea degli avvenimenti si

accorcia in un breve, brevissimo segmento, o diventa groviglio che cresce su se stesso.

Gadda è un narratore che non crede nella novità dei fatti, non crede nella sequenza narrativa, non crede che nella vita possa accadere qualcosa che valga davvero la pena di conoscere. La storia è nella struttura o essenza, il destino è nel carattere, la narrazione si esaurisce nella descrizione. Tutta la lingua di Gadda è un congegno per conoscere; ma un congegno che, come la mente dell'autore, non funziona normalmente o non sa come funzionare. Così nella sua narrativa si conosce la cosa, ma soprattutto si conosce e si rappresenta lo strumento del conoscere: Gadda parla sempre di fatti intensamente personali. Attraverso la stilizzazione parossistica, il narratore è onnipresente, e così la stratificata, nevrotica, retorica, deforme storia della società italiana, emerge dal suo inconscio culturale: come la storia italiana, l'opera di Gadda è una vicenda che non procede, troppo plurima e troppo fragile, troppo carica di residui del passato, di localismi, di eccessi emotivi, per diventare, come la storia francese, un bel romanzo. Gadda, infine, come scrittore non ha un pubblico: è un oggetto di studio e di culto, è analizzato e adorato più che letto.

Il destino che ha avuto Italo Calvino è opposto: un destino felice. Tutti i ragazzi lo leggono a scuola. Tutti gli studenti stranieri lo conoscono. Non è troppo difficile da tradurre. La sua lingua è limpida, lineare, ha naturalezza colloquiale e razionalità sintattica: è vicina a una lingua parlata bellissima, che naturalmente non esiste. Il sogno di Calvino è il sogno di un'Italia normale, illuministica, democratica, dove sia facile agire e naturale pensare: e questo suo sogno o utopia personale è anche il sogno e l'utopia dell'Italia del 1945, dopo la fine della guerra e la caduta del fascismo. Tutti i racconti della prima fase di Calvino esprimono questo. A poco a poco, però, nel mondo sereno e solare dei suoi racconti entrano ombre più nere. *IL VISCONTE DIMEZZATO* (1952), *IL BARONE RAMPANTE* (1957), *IL CAVALIERE INESISTENTE* (1959) sono già chiare allegorie della fuga, del rifiuto, della vista da lontano, della divisione, della mancanza, dell'assenza, dell'inesistenza. Il pieno viene corroso dal vuoto. E perfino la sua lingua esemplare, una lente dove tutto si vede in modo straordinariamente chiaro (troppo chiaro: troppo naturale per essere naturale), perfino la sua lingua, con *LA GIORNATA DI UNO SCRUTATORE* (1963), lungo racconto autobiografico, intellettuale-politico, diventa complicata. Ad un certo punto, intorno al 1960, Calvino entra in crisi: i suoi dubbi aumentano, i suoi periodi diventano più lunghi, pieni di subordinate, di incisi, di parentesi. I suoi ragionamenti non vanno più diretti allo scopo: si biforcano, si ramificano, oscillano fra il sí e il no: e poi il sí a sua volta si divide, e si divide anche il no, che in parte si vanno incontro e in parte si allontanano. Calvino diventa sempre più insoddisfatto



dell'Italia, paese che lo annoia socialmente e politicamente. E si rende conto che la sua idea di vivere in un paese normale e razionale era un'illusione: l'Italia non è un paese normale, tutto in essa è complicato, oscuro, paradossale, le parole non somigliano alle cose. L'Italia dal 1960 al 1980 era diventato piuttosto un paese di intrighi e di trame occulte, di mafie e di delitti, un paese piú adatto alla narrativa di uno scrittore come Leonardo Sciascia, non come Calvino. Oppure era il paese deformato e reso stupido e folle dalla modernizzazione veloce e forzata: e in questo caso gli scrittori adatti erano poeti, ideologi, narratori affamati di realtà: come Pasolini, Fortini, Volponi (autore di MEMORIALE, 1962 e di CORPORALE, 1974).

Dopo il '65 Calvino va a Parigi: si allontana dall'Italia, guarda tutto da un osservatorio sempre piú chiuso e lontano. Fa il collezionista di forme. Guarda al lontano passato e al lontano futuro. Il presente è troppo pesante. Cosí anche lui cerca di osservare, capire, ragionare, descrivere: non riesce piú a credere alla narrazione. Ha ancora il gusto, il piacere del raccontare: ma sente subito che raccontare è un'ipotesi, un artificio. Conosce troppo bene narratologia, semiologia, teoria della letteratura. Invece di Hemingway, Stevenson, Voltaire, ora i suoi autori sono Ovidio, Borges, Queneau: alla leggerezza si aggiunge la molteplicità, alla limpidezza si sovrappone la complessità. Ogni cosa può essere vista da troppi punti di vista diversi.

Questo però non scoraggia i lettori di Calvino. Il suo successo resta intatto e la sua autorità cresce: ad un certo punto, nell'ultimo decennio della sua vita, dal 1975 al 1985, grazie soprattutto alla moda strutturalistica e narratologica, Calvino diventa l'incarnazione dell'idea stessa di letteratura, amato da giornalisti e professori, da bambini e vecchi, da cauti conservatori che amano una letteratura rasserenante, e da gelidi innovatori che adorano lo sguardo freddo, l'impassibilità, le geometrie teoriche libere da pesi umani, troppo umani. Calvino diventa in questo modo il narratore italiano piú cosmopolita, meno legato alla realtà italiana. Prepara la strada agli artifici di Umberto Eco (il cui successo lo spaventa) e diventa l'idolo della generazione piú giovane di scrittori: che cercheranno di imitarlo, ma senza la sua cultura, senza il suo umorismo e abilità tecnica.

Nata dieci anni prima di Calvino, Elsa Morante ha cominciato a scrivere da bambina, ma cronologicamente la sua opera coincide con quella di Calvino: IL SENTIERO DEI NIDI DI RAGNO di Calvino è del 1947, MENZOGNA E SORTILEGIO (che oggi viene considerato da molti uno dei tre o quattro capolavori italiani del '900) esce nel 1948. Era difficile però capire un libro simile: sembrava a prima vista realismo ottocentesco, ed era invece una specie di sogno a occhi aperti, un'allucinazione: realismo e *feuilleton* rifatto da una bambina di genio, che

ha letto Dostoevski e LE MILLE E UNA NOTTE. Il romanzo diventa il sogno del romanzo, la favola del romanzo, in un tempo e spazio indefiniti, forse Sicilia, forse tra 1890 e 1910.

Ma la scoperta di Elsa Morante e della sua importanza è un fatto nuovo e recente. Su Gadda e Calvino la bibliografia critica e gli studi accademici sono innumerevoli. Elsa Morante è invece un autore studiato solo in parte (la prefazione di Cesare Garboli all'edizione tascabile di MENZOGNA E SORTILEGIO, uscita nell'agosto del '94, è un saggio fondamentale). Mentre Calvino è un autore che concilia e sembra creare accordo, Elsa Morante suscita grandi amori e netti rifiuti. Scrivere romanzi di struttura (apparentemente) classica, quando si parlava di crisi e morte del romanzo, era un'impresa controcorrente. Ma anche in epoca di neorealismo la narrativa di Elsa Morante era «fuori tempo»: furono pochi critici a capirla (Emilio Cecchi, Giacomo Debenedetti). Lukács disse che MENZOGNA E SORTILEGIO era il maggiore esempio di «realismo critico» dopo Thomas Mann: e questa dichiarazione creò parecchi malintesi. Solo con L'ISOLA DI ARTURO (1957; libro piú lineare, di architettura piú semplice) fu chiaro che Elsa Morante inventava e rielaborava miti e che le sue storie si vestivano di realismo, ma come un attore può indossare, oggi, costumi storici per recitare tragedie e commedie classiche.

Il caso Morante esplose però piú tardi. Nel 1974, dopo anni di neo-avanguardia e di rifiuto anche politico della letteratura, comparve LA STORIA: il libro divenne un *best seller* per diversi anni, ma i critici marxisti e i critici strutturalisti lo criticarono duramente: troppo pessimistico, troppo buddista, troppo tradizionale e popolare.

Il fatto è che Elsa Morante aveva tentato di riassumere la storia italiana (e non solo) del Novecento intorno alla storia di un bambino e di sua madre, mostrando i mille modi in cui la storia cosiddetta «grande», delle guerre fra Stati, devasta la storia «piccola» di chi non ha potere: ma nel libro, l'ideologia del conflitto fra grandi e piccoli, fra Potere e Vita, diventa un grande mito. Il libro è, nello stesso tempo, un violento *pamphlet* ideologico, il romanzo della guerra e della resistenza anti-fascista, il romanzo dei bambini e dei ragazzi, dei cani e dei gatti, l'epica della lotta fra Eros e Thanatos. Quello che la critica accademica non capì, e solo da poco comincia a capire, è che i romanzi di Elsa Morante (fino all'ultimo, il piú vicino a Gadda, ARACOELI, 1982) sono una specie di summa o enciclopedia tematica e formale della narrativa. Vengono usate tutte le forme classiche per dare ordine a una realtà che non ha piú né ordine né logica: le forme narrative tradizionali permettono di vedere e giudicare un presente che, altrimenti, potrebbe distruggere le nostre facoltà di conoscenza di valutazione morale.



Così si potrebbe dire che la letteratura italiana, dopo Verga, ha avuto il romanzo quando era troppo tardi, quando la storia del romanzo europeo era finita o quasi. Elsa Morante, come ho detto, era chiaramente consapevole di questo: ma non ha voluto sacrificare ai tempi e alle poetiche moderniste la sua vocazione di narratrice. La sua, anche in senso artistico, è stata una lotta contro gli imperativi della Storia, per ubbidire alla verità di un archetipo. Il pubblico dei suoi lettori si sta allargando. Ma per i giovani autori è un modello troppo alto. La sua lingua è nello stesso tempo ironica e fastosa, la sua è la voce di chi racconta, nel tono dello scherzo, la leggenda in cui si rivela il dolore più vero, la vergogna che nessuno avrebbe il coraggio di confessare.

Certo la narrativa dopo il '45 non si esaurisce in tre autori, per quanto importanti. Vediamo allora alcune «famiglie» di scrittori e di libri, che possono riallacciarsi a questi tre autori paradigmatici; chiarendo tuttavia che non pretendo darne un quadro completo.

Con LA STORIA Elsa Morante ha scritto anche il maggiore libro neo-realista dopo la fine del neorealismo: un romanzo storico, sulla guerra e sulla deportazione degli ebrei. La «famiglia» definita da questo romanzo esemplare (dell'«intrastoria», come avrebbe detto Unamuno) potrebbe comprendere:

CRISTO SI È FERMATO A EBOLI di Carlo Levi (1945), che descrive il mondo dei contadini del sud come un mondo senza storia, fuori della Storia.

IL GATTOPARDO di Giuseppe Tomasi principe di Lampedusa (1958): altra parabola del cambiamento storico che non cambia niente, se non le forme esteriori, e di una storia nazionale fatta da una piccola borghesia rumorosa, avida e volgare.

Il libro-documento di Primo Levi SE QUESTO È UN UOMO (1947, 1956) sulla deportazione ad Auschwitz.

IL GIORNO DEL GIUDIZIO (1977) di Salvatore Satta, romanzo storico-autobiografico di un vecchio che medita sulla morte e sul nulla, ricordando la vita della sua famiglia e la storia di Nuoro, piccola città della Sardegna.

METELLO (1955) di Vasco Pratolini, l'ultimo romanzo del neorealismo, su cui si concentrò una discussione letteraria e politica importante: alcuni (Fortini) criticarono il populismo e l'ottimismo sentimentale e morale dell'autore, che vedeva il popolo come incarnazione di valori positivi, incoraggiando la retorica di sinistra.

C'è poi Anna Maria Ortese, scrittrice spesso messa vicino alla Morante: alla quale però somiglia più per certi aspetti della trasfigurazione stilistica, in senso lirico e fantastico: ma è inadatta al romanzo e all'invenzione di personaggi e vicende.

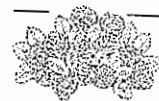
Chi mette Gadda al centro del panorama, solito sceglie una diversa famiglia di narrazioni: anzitutto le bizzarre autobiografiche, i diari più o meno veri, i racconti fantastici o le fantasie razionalistiche di Alberto Savinio (NARRATE, UOMINI, LA VOSTRA STORIA 1942, e NUOVA ENCICLOPEDIA, 1949); o Tommaso Landolfi (racconti e diari), e Antonio Delfini (diari). Narratori che, come Gadda, raccontano poco: creano strane atmosfere, analizzano deformità morali, spiegano perché non è possibile scrivere romanzi (dice Delfini: perché il romanzo migliora troppo la realtà; nella realtà non esistono più personaggi: le persone nel novecento sono irreali e il romanzo diventa falsificazione). Qui siamo in una zona incerta: il romanzo impossibile diventa spesso saggistica frammentaria, *exemplum*, aforisma, *Witz*.

Esiste, o si crede che esista, una «scuola di Gadda»: con Lucio Mastronardi, Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, Alberto Arbasino. Ma si tratta di un'ipotesi critica molto discutibile che mette insieme la tendenza al comico solare o funebre, il realismo deformato e espressionistico, e certe forme di giornalismo grottesco, moralistico, satirico.

IL PADRONE di Parise (1965) è il migliore romanzo satirico sull'impresa neocapitalista.

La «famiglia Calvino» è composta da autori più giovani, che hanno cominciato a pubblicare negli anni '80. Come succede, dopo un successo enorme e continuo, la stella di Calvino oggi rischia di risplendere un po' meno. Comincia a nascere qualche dubbio: si notano anche, a volte, i suoi limiti... cosa che fino a qualche anno fa sembrava proibita.

Di altri autori famosi, che sembravano protagonisti venti o trenta anni fa, non si parla quasi più: Cesare Pavese, Elio Vittorini, Alberto Moravia sono entrati nella zona d'ombra del passato storico. Di loro si sa tutto, forse troppo. E tutto (o troppo) è stato detto. I più giovani non vogliono imitarli. E pochi li leggono, se non per obbligo scolastico.



Ciertamente no es fácil resumir el estado de la poesía italiana o de la ensayística en el último medio siglo. Sin embargo, con la narrativa la empresa es todavía más ardua. La narrativa hoy está, casi en todas las literaturas, siempre en el centro de la atención. No sé si en los hechos sean, al contarlas, más numerosas las novelas respecto a los libros de poesía y de ensayos. Verdad es que parecen más. La novela, y en general la narrativa, es más visible: desde que, hace algunos siglos, la forma novela ha hecho su aparición en la escena de la historia literaria, los otros géneros han pasado a segundo plano. La literatura moderna, en un cierto sentido, sigue identificándose con la novela. Los lectores de poesía son un grupo especial, una secta, nunca se sabe cuántos son realmente (también porque no compran libros, o casi); el suyo es una suerte de culto esotérico y aparecen a la luz del sol únicamente en los festivales y en las lecturas públicas. Los lectores de ensayística son ciertamente muchísimos, sobre todo hoy: pero muchos de ellos ni siquiera se dan cuenta de que tienen un particular interés por la literatura. Leen un libro de ensayística (clasificado así: non fiction, por la industria editorial) como se lee un periódico o una revista. La ensayística, como veremos mejor en una de las próximas lecciones, no es un género literario bien definido: muchos no creen o no saben siquiera que la ensayística pertenece a la literatura, y consideran ensayística una guía turística, un libro de cocina o de consejos para conservar una buena salud. No sé cómo sea entre ustedes, pero en Italia la ensayística que más se vende es la de los periodistas: y sin embargo, a menudo estamos por debajo del nivel mínimo para que muchos de estos libros puedan ser considerados desde el punto de vista literario.

Con la novela es diferente. Es el género literario en el que la capacidad de inventar y el sentido de la realidad presente se encuentran o se enfrentan en el centro de la escena. Con la novela tenemos siempre la sensación de que lo que está en juego es el significado de nuestra vida aquí y ahora. La novela no se confunde nunca con el periodismo, aun cuando trata de los mismos temas. En fin, respecto a la poesía, la novela pertenece por definición al hoy, su tradición es más breve, y como quiera que sea, es una tradición que impone la representación del presente (o de un pasado «presentificado»: la novela histórica está en declive o en desuso). La poesía, no obstante toda la libertad que ha conquistado en el último siglo, sigue siendo un género más académico: su lenguaje es más denso, más complejo, más cargado de artificios y juegos técnicos, a menudo más sintético y obscuro. Leer poesía quiere decir saber



releer y, en última instancia, aprender de memoria. En cambio el lector de novelas es, en verdad, cualquiera. Así, las novelas ocupan el centro del sistema literario. Y también para Italia, que no tiene una literatura narrativa particularmente vital, el espacio ocupado por la novela es muy amplio. Más que hacer una reseña, que sería tediosa y que tomaría la forma de un listado, procederé por interrogantes y problemas. Pondré en confrontación «familias» de narradores. Les presentaré algunas hipótesis sobre las cuales los críticos discuten y a veces se pelean: en el intento de entender cuáles son los caminos sin salida y aquellos, en cambio, que pueden llevar lejos, las minas en las que aún hay mucho que excavar y las que ya están agotadas.

Pero por más que pueda parecerles paradójico, no debo esconderles la primera y más terrible interrogante que de vez en cuando se oye en Italia. La interrogante es ésta: ¿existe la novela italiana? Naturalmente una duda de este tipo puede surgir, y de hecho surge, en todas las literaturas que no sean las literaturas francesa o inglesa, americana o rusa. Frente a la robustez, continuidad y riqueza de las tradiciones novelísticas de esos países, es fácil sentirse frágiles. Quizá muchos otros países del mundo, en Europa, en Asia, en América Latina o Africa, harán maravillas en el género novela. Pero sin duda después de Cervantes el canon, el modelo de la forma novelística ha nacido y ha sido elaborado sobre todo en Inglaterra y en Francia, en Rusia y en América. Así también los italianos, como en muchas otras cosas, sentimos el peso de nuestra fragilidad histórica: nuestra historia nacional es retorcida, mal lograda, llena de generosas tentativas y de grandes promesas que no han sido mantenidas. De esta manera surge de nuevo, inclusive en las polémicas de los periódicos, esa terrible duda: ¿existe en verdad una novela italiana? Entre Manzoni y Gadda, ¿qué ha sucedido? Entre la construcción del modelo más racional y arquitectónico (*I PROMESSI SPOSI*, 1847) y el derrumbe de las estructuras que soportan el edificio (con *LA COGNIZIONE DEL DOLORE*, 1938-41, y *QUER PASTICCIACCIO BRUTTO DE VIA MERULANA*, 1946-47 de Gadda), entre estos dos momentos extremos, ¿en verdad ha crecido la novela? ¿Ha alcanzado una forma madura y plena? ¿En verdad ha logrado crearse un público propio y estable? ¿Ha dado una idea de nuestra identidad nacional? ¿Ha encontrado una adecuada lengua narrativa?

Todos estos problemas, que podrían parecerles abstractos, al menos expresan la medida de la fuerte incertidumbre e insatisfacción que existe hoy por hoy en Italia a propósito de nuestras novelas y en general de nuestros narradores. Es como si la novela italiana no tuviera una historia continua, sino que se presentara como una constelación de episodios aislados el uno del otro, que a menudo se miran desde distancias insuperables.

Para tornar más concreta esta idea, presento el ejemplo de tres escritores que, después de 1945, aparecen hoy como los tres personajes centrales de la intriga: Carlo Emilio Gadda, Italo Calvino y Elsa Morante. En las historias literarias, antes de estos tres autores aparecen sólo Svevo y Pirandello, a los que se les dedican capítulos enteros, y por lo tanto serían éstos los cinco nombres en torno a los cuales se concentra la sustancia de la novela italiana en el siglo XX. Conque: probemos a tomar estos nombres y pongámoslos junto a los problemas formulados con anterioridad. Gadda, más que un auténtico y verdadero novelista, sería el representante del fin o disolución o imposibilidad de la novela. Italo Calvino, 30 años más joven (Gadda nació en 1893, Calvino en 1923) nunca ha sido tampoco un auténtico y verdadero novelista: más bien es un autor de cuentos y, más tarde, un escritor de metanarraciones muy experimentales, influenciado por Borges y Queneau. Elsa Morante (nacida en 1912) ha sido a tal punto capaz de construir formas novelescas de estructura clásica, que muchos no la han entendido, han creído que estaban leyendo ciertas imposibles novelas del siglo pasado, escritas sin embargo cuando la novela ya había muerto o se encontraba en grave crisis.

¿Y entonces? Los narradores italianos parecen siempre llegar demasiado pronto o demasiado tarde: Gadda tuvo muchas dificultades para hacerse entender, casi como si su destino fuera el de ser padre y modelo de la neovanguardia informal y abstracta (antinarrativa) de los años 60: tal vez llegó demasiado pronto a demoler la novela y a volverla imposible. Calvino comienza a escribir después de la guerra, y elige desde el principio formas más ligeras, más veloces, más ágiles de la novela (el modelo eran los relatos de Hemingway, pero llevados al nivel del cuento de hadas). Elsa Morante eligió, por el contrario, una tarea heroica: quiso escribir aquellas grandes novelas que la literatura italiana no había tenido, quiso hacer con la novela lo que Ariosto y Cervantes habían hecho con los poemas caballerescos: transformarlos en una nueva épica, hecha de nostalgia y de ironía. Quiso, en suma, escribir la «última novela», en una literatura que no había logrado crearse una sólida tradición novelística. Quiso rehacer a Stendhal después de haber conocido el oscuro laberinto de Kafka.

Con Gadda la novela no crece ni se vuelve madura: es como un niño que envejece y que no aprende nunca a conducirse en la vida como adulto. Con Calvino la novela es evitada como un peso excesivo, un compromiso social y moral demasiado grave, una forma demasiado adulta y burguesa: él también es un niño que no crece, y que hasta cierto punto, en vez de jugar con plantas, conchas marinas y piedras, se pone a jugar con teorías y filosofías, como si fueran plantas, conchas y piedras. Elsa Morante es también una crítica



implacable de la burguesía y de la madurez adulta; y así la suya tiene la apariencia de la novela realista e histórica, y es, más bien, una gran épica fantástica y religiosa: detrás de la vida cotidiana brilla siempre la luz de los arquetipos, detrás de su lengua tan perfecta, regular y racional, se siente siempre el delirio desesperado del héroe trágico o la risa estática del niño divino. La suya es una narrativa nutrida de poesía.

Sigo usando a estos tres escritores para iluminar los problemas enlistados al principio. Hay más: la lengua, la relación con el público, la imagen de la identidad y de la historia italiana. En Gadda podría decirse que todo se confunde y se liga (o mejor dicho se enmaraña) en una única madeja. Su lengua es un fenómeno tan sorprendente y monstruoso, tan lejano de la norma (así llamada) de la lengua de uso, que narrar usando ese medio parecería imposible. Para andar de aquí a allá, para dar unos cuantos pasos de la puerta a la ventana, Gadda comienza a girar sobre sí mismo, pierde la cabeza, olvida la dirección y la meta: da cien pasos cuando le bastarían cinco. Al grado de que el lector se ve obligado a preguntarse cuál es su verdadero fin, cuál es su meta. Le importan los pasos y los movimientos de las piernas y de los pies, de cada articulación, no le importa proceder y llegar a ninguna parte. La lengua de Gadda se narra ante todo a sí misma. Se pone en escena. El instrumento para narrar se convierte en el objeto de la narración: un laberinto del cual no se sale, una máquina hermosísima y complicada que no funciona, o hace cosas del todo diferentes de aquellas que parecerían útiles. Esta a-normalidad lingüística, esta lengua-objeto y fenómeno, aunque presente una indudable espectacularidad, a menudo cómica, aleja a los lectores. Más que de los lectores «cualesquiera», la lengua narrativa de Gadda requiere de lectores especiales: de lectores cómplices, muy especiales, inclusive especialistas, dispuestos a releer y a estudiar. Una página de Gadda podría tener notas más amplias y más extensas que un canto de Dante. Un hombre como él, que relata, y en un cierto sentido «demuestra» en la página, la imposibilidad de vivir, no podría hacer otra cosa sino eso mismo: hacerle la vida imposible también al lector. El amor por Gadda es un amor difícil, porque el suyo es un dolor ciego y global, pero también terriblemente analítico, que se ramifica en una pluralidad inagotable de extraños fenómenos.

Las obras de Gadda no son ciertamente aptas para crear un más amplio y estable público para la narrativa: ante todo porque es muy dudoso que Gadda sea, en verdad, un narrador. Sus historias son pretextos para divagar, para reflexionar sobre las formas verbales, para perderse en descripciones. Las historias en Gadda se transforman en grandes descripciones o intentos de descripciones. Al final se comprende: nada se mueve sino para quedarse allí

donde estaba, en realidad nada acaece, todo había acaecido ya. La pasión empírica de Gadda, su cultura de ingeniero que estudia atentamente los fenómenos, los cataloga, los analiza, se revierte en metafísica: estamos en lo opuesto de la novela, donde debería dominar la sorpresa del acaecer; y los hechos cambian la realidad, agregan alguna novedad a lo que ya existía, a lo que ya sabíamos. En Gadda ocurre lo contrario, también porque el proceso narrativo se contrae, la línea de los acontecimientos se reduce a un breve, brevísimo segmento, o se vuelve una maraña que crece sobre sí misma.

Gadda es un narrador que no cree en la novedad de los hechos, no cree en la secuencia narrativa, no cree que en la vida pueda acontecer algo que de veras valga la pena conocer. La intriga está en la estructura o esencia, el destino reside en el carácter, la narración se agota en la descripción. Toda la lengua de Gadda es un artefacto para conocer; pero un artefacto que, como la mente del autor, no funciona normalmente, o no sabe cómo funcionar. Así en su narrativa se conoce la cosa, pero sobre todo se conoce y se representa el instrumento del conocer: Gadda habla siempre de hechos intensamente personales. A través de la estilización paroxística, el narrador es omnipresente, y así la estratificada, neurótica, retórica, deforme historia de la sociedad italiana emerge de su inconsciente cultural: como la historia italiana, la obra de Gadda es una intriga sin desarrollo, demasiado múltiple y demasiado frágil, demasiado cargada de residuos del pasado, de localismos, de excesos emotivos como para convertirse, al igual que la historia francesa, en una hermosa novela. Gadda, en fin, como escritor no tiene un público: es un objeto de estudio y de culto, es analizado y adorado más que leído.

*El destino que ha tenido Italo Calvino es opuesto: un destino feliz. Todos los niños lo leen en la escuela. Todos los estudiantes extranjeros lo conocen. No es demasiado difícil de traducir. Su lengua es límpida, lineal, tiene naturalidad coloquial y racionalidad sintáctica: está cerca de una lengua hablada bellísima, que naturalmente no existe. El sueño de Calvino es el sueño de una Italia normal, ilustrada, democrática, donde sea fácil actuar y natural pensar: y éste su sueño o utopía personal es también el sueño y la utopía de la Italia de 1945, después del final de la guerra y la caída del fascismo. Todas las narraciones de la primera fase de Calvino expresan esto. Sin embargo, poco a poco, en el mundo sereno y solar de sus cuentos penetran sombras más negras. *IL VISCONTE DIMEZZATO* (1952), *IL BARONE RAMPANTE* (1957), *IL CAVALIERE INESISTENTE* (1959)³ son ya claras alegorías de la fuga, del rechazo, de la mirada de lejos, de la división, de la falta, de la ausencia, de la inexistencia. La plenitud es corroída por el vacío. E inclusive su lengua ejemplar, una lente a través de la que todo se ve de modo extraordinariamente claro (demasiado claro: demasiado natural*



para ser natural), inclusive su lengua, en *LA GIORNATA DI UNO SCRUTATORE* (1963),⁴ extenso relato autobiográfico, intelectual-político, se vuelve complicada. En un momento determinado, alrededor de 1960, Calvino entra en crisis: sus dudas aumentan, sus cláusulas se vuelven más largas, llenas de subordinadas, de incisos, de paréntesis. Sus razonamientos ya no van dirigidos a un fin: se bifurcan, se ramifican, oscilan entre el sí y el no: y luego el sí a su vez se divide, y se divide también el no, que en parte llegan a encontrarse y en parte se alejan. Calvino se vuelve cada vez más insatisfecho de Italia, país que lo aburre social y políticamente. Y se da cuenta de que su idea de vivir en un país normal y racional era una ilusión: Italia no es un país normal, todo en ella es complicado, oscuro, paradójico, las palabras no se parecen a las cosas. La Italia de 1960 a 1980 se había convertido más bien en un país de intrigas y tramas ocultas, de mafias y delitos, un país más adecuado para la narrativa de un escritor como Leonardo Sciascia, no como Calvino. O bien era el país deformado y embrutecido, alocado por la modernización veloz y forzada: y en este caso los escritores adecuados eran poetas, ideólogos, narradores hambrientos de realidad: como Pasolini, Fortini, Volponi (autor de *MEMORIALE* 1962 y de *CORPORALE* 1974).

Después del '65 Calvino se traslada a París: se aleja de Italia, mira todo desde un observatorio cada vez más cerrado y lejano. Se vuelve un coleccionista de formas. Mira al lejano pasado y al lejano futuro. El presente es demasiado pesado. Así también él trata de observar, de entender, de razonar, de describir: ya no logra creer en la narración. Aún tiene el gusto, el placer de narrar: pero de inmediato siente que narrar es una hipótesis, un artificio. Conoce demasiado bien la narratología, la semiología, la teoría de la literatura. En lugar de Hemingway, Stevenson, Voltaire, ahora sus autores son Ovidio, Borges, Queneau: a la ligereza se agrega la multiplicidad, a la limpidez se sobrepone la complejidad. Cada cosa puede ser vista desde demasiados puntos de vista diferentes.

Sin embargo esto no desalienta a los lectores de Calvino. Su éxito permanece intacto y su autoridad crece: en un momento dado, en el último decenio de su vida, de 1975 a 1985, sobre todo gracias a la moda estructuralista y narratológica, Calvino se convierte en la encarnación de la idea misma de literatura, amado por periodistas y profesores, por niños y viejos, por cautos conservadores que aman una literatura tranquilizante y por gélidos innovadores que adoran la mirada fría, la impasibilidad, las geometrías teóricas libres de pesos humanos, demasiado humanos. De este modo Calvino se convierte en el narrador italiano más cosmopolita, menos ligado a la realidad italiana. Les abre el camino a los artificios de Umberto Eco (cuyo éxito lo

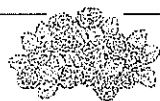
espanta) y se vuelve el ídolo de la generación más joven de escritores: que tratarán de imitarlo, pero sin su cultura, sin su humorismo y habilidad técnica.

Nacida diez años antes que Calvino, Elsa Morante comenzó a escribir desde niña, pero cronológicamente su obra coincide con la de Calvino: *IL SENTIERO DEI NIDI DI RAGNO*⁵ de Calvino es de 1947, *MENZOGNA E SORTILEGIO* (que ahora es considerado por muchos una de las tres o cuatro obras maestras italianas del siglo XX)⁶ aparece en 1948. Pero era difícil comprender un libro semejante: a primera vista parecía realismo decimonónico, y más bien era una especie de sueño con los ojos abiertos, una alucinación: realismo y folletín rehechos por una niña genial, que ha leído a Dostoievski y *LAS MIL Y UNA NOCHES*. La novela se convierte en el sueño de la novela, la fábula de la novela, en un tiempo y espacio indefinidos, tal vez Sicilia, tal vez entre 1890 y 1910.

Pero el descubrimiento de Elsa Morante y de su importancia es un hecho nuevo y reciente. Sobre Gadda y Calvino la bibliografía crítica y los estudios académicos son innumerables. En cambio Elsa Morante es una autora estudiada sólo en parte (la introducción de Cesare Garboli a la edición de bolsillo de *MENZOGNA E SORTILEGIO*, editada en agosto de 1994, es un ensayo fundamental). Mientras Calvino es un autor que concilia y que parece crear acuerdo en torno a su obra, Elsa Morante suscita grandes amores y definitivos rechazos. Escribir novelas de estructura (aparentemente) clásica, cuando se hablaba de crisis y muerte de la novela, era como ir en contra de la corriente. Pero incluso en esta época de neorrealismo, la narrativa de Elsa Morante estaba «fuera de tiempo»: fueron pocos los críticos que la comprendieron (E. Cecchi, G. Debenedetti). Lukács dijo que *MENZOGNA E SORTILEGIO* era el mayor ejemplo de «realismo crítico» después de Thomas Mann: y esta declaración creó muchos malos entendidos. Sólo con *L'ISOLA DI ARTURO*⁷ (libro más lineal, de arquitectura más sencilla), en 1957, quedó claro que Elsa Morante inventaba y reelaboraba mitos, y que sus historias se vestían de realismo, pero como un actor puede ponerse hoy trajes históricos para representar tragedias y comedias clásicas.

Pero el caso Morante explotó más tarde. En 1974, después de años de neovanguardia y de rechazo inclusive político de la literatura, apareció *LA STORIA*.⁸ el libro llegó a ser un bestseller durante varios años, pero los críticos marxistas y los críticos estructuralistas lo criticaron duramente: demasiado pesimista, demasiado budista, demasiado tradicional y popular.

El hecho es que Elsa Morante había intentado resumir la historia italiana (y no sólo italiana) del siglo XX alrededor de la historia de un niño y de su madre, mostrando los mil modos en que la historia llamada «grande», de la guerra entre Estados, devasta la historia «pequeña» de quien no tiene poder: pero en el libro, la ideología del conflicto entre grandes y pequeños, entre



Poder y Vida, se transforma en un gran mito. El libro es, al mismo tiempo, un violento panfleto ideológico, la novela de la guerra y de la resistencia antifascista, la novela de los niños y de los muchachos, de los perros y de los gatos, la épica de la lucha entre Eros y Tánatos. Lo que la crítica académica no comprendió y sólo desde hace poco comienza a entender, es que las novelas de Elsa Morante (hasta la última, la más cercana a Gadda, ARACOELI, 1982) son una especie de summa o enciclopedia temática y formal de la narrativa. En esta obra se usan todas las formas clásicas para darle un orden a una realidad que ya no tiene ni orden ni lógica: las formas narrativas tradicionales permiten ver y juzgar un presente que, de otra manera, podría destruir nuestras facultades de conocimiento y de valoración moral.

Así, se podría decir que la literatura italiana, después de Verga, ha tenido novela cuando ya era demasiado tarde, cuando la historia de la novela europea había terminado o casi. Elsa Morante, como he dicho, era claramente consciente de esto: pero no ha querido sacrificar a los tiempos y a las poéticas modernistas su vocación de narradora. La suya, también en sentido artístico, ha sido una lucha contra los imperativos de la Historia, para obedecer a la verdad de un arquetipo. El público de sus lectores se está ampliando. Pero para los jóvenes autores es un modelo demasiado alto. Su lengua es al mismo tiempo irónica y fastuosa, la suya es la voz de quien relata, en tono de broma, la leyenda en que se revela el dolor más verdadero, la vergüenza que ninguno tendría el valor de confesar.

Ciertamente la narrativa italiana después de 1945 no se agota en tres autores, por muy importantes que sean. Veamos entonces algunas «familias» de escritores y de libros, que pueden enlazarse con estos autores paradigmáticos; aclarando sin embargo que no pretendo ser exhaustivo.

Con LA STORIA Elsa Morante ha escrito también el más importante libro neorrealista después del final del neorrealismo: una novela histórica, sobre la guerra y sobre la deportación de los judíos. La «familia» definida por esta ejemplar novela (novela de la «intrahistoria», como diría Unamuno) podría comprender:

CRISTO SI È FERMATO A EBOLI⁹ de Carlo Levi (1945), que describe el mundo de los campesinos del sur como un mundo sin historia, fuera de la «Historia.

EL GATTOPARDO¹⁰ de Giuseppe Tomasi príncipe de Lampedusa (1948): otra parábola del cambio histórico que no cambia nada, sino las formas exteriores, y de una historia nacional hecha por una pequeña burguesía ruidosa, ávida y vulgar.

SE QUESTO È UN UOMO¹¹ (1947, 1956), el libro-documento de Primo Levi sobre la deportación a Auschwitz.

IL GIORNO DEL GIUDIZIO¹² (1977) de Salvatore Satta, novela histórico-autobiográfica de un viejo que medita sobre la muerte y sobre la nada, recordando la vida de su familia y la historia de Nuoro, pequeña ciudad de Cerdeña.

METELLO¹³ (1955) de Vasco Pratolini, la última novela del neorrealismo, sobre la cual se concentró una discusión literaria y política importante: algunos (como Fortini) criticaron el populismo y el optimismo sentimental y moral del autor, que veía al pueblo como encarnación de valores positivos, alentando la retórica de izquierda.

Además tenemos a Anna Maria Ortese, escritora a menudo colocada cerca de la Morante: a la que sin embargo se asemeja más por ciertos aspectos de la trasfiguración estilística, en sentido lírico y fantástico: pero que no parece apta a la novela y a la invención de personajes y de tramas.

Quienes ponen a Gadda en el centro del panorama suelen elegir una diferente familia de narraciones: ante todo las extrañezas autobiográficas, los diarios más o menos verdaderos, los relatos fantásticos, las fantasías racionalistas o las biografías imaginarias de Alberto Savinio (NARRATE, UOMINI, LA VOSTRA STORIA, 1942; NUOVA ENCICLOPEDIA,¹⁴ 1949); o los escritos de Tommaso Landolfi (cuentos y diarios), y Antonio Delfini (diarios). Narradores que, como Gadda, narran poco: crean extrañas atmósferas, analizan deformidades morales, explican por qué no es posible escribir novelas (dice Delfini: porque la novela mejora demasiado la realidad, y en la realidad ya no existen personajes: las personas del siglo XX son irreales y la novela se vuelve falsificación). Aquí nos encontramos en una zona incierta: la novela imposible se vuelve frecuentemente ensayística fragmentaria, exemplum, aforismo, Witz.

Existe, o se cree que exista una «escuela de Gadda»: con Lucio Mastronardi, Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, Alberto Arbasino. Pero se trata de una hipótesis crítica muy discutible que junta la tendencia a lo cómico solar o fúnebre, el realismo deformado y expresionista y ciertas formas de periodismo grotesco, moralista, satírico.

IL PADRONE (1965)¹⁵ de Parise es la mejor novela satírica sobre la empresa neocapitalista.

La «familia Calvino» está compuesta por autores más jóvenes, que han comenzado a publicar en los años '80. Como sucede, después de un éxito enorme y continuo, la estrella de Calvino hoy corre el riesgo de resplandecer un poco menos. Empiezan a surgir algunas dudas: se notan inclusive, a veces, sus límites... cosa que hasta hace algunos años parecía prohibida.

De otros autores famosos, que parecían protagonistas hace 20 o 30 años, ya casi no se habla: Cesare Pavese, Elio Vittorini, Alberto Moravia, han entrado



en la zona de sombra del pasado histórico. De ellos se sabe todo, quizás demasiado. Y todo (o demasiado) se ha dicho. Los más jóvenes no quieren imitarlos. Y pocos los leen, si no es por mera obligación escolar.

NOTAS

¹ Última traducción en España: *Los novios*. Trad. Esther Benítez, Madrid, Alfaguara, 1992. En México está en prensa: *Los prometidos*, Trad. Guillermo Fernández, México, U.N.A.M. (Nuestros Clásicos).

² *El aprendizaje del dolor*, Trad. M. N. Muñiz, Madrid, Cátedra, 1994. *El zafarrancho aquel de via Merulana*, Trad. J. R. Masoliver, Barcelona, Seix Barral, 1990.

³ *El caballero inexistente; El vizconde demediado; El barón rampante*, Trad. Esther Benítez, Madrid, Siruela, 1992.

⁴ «La jornada de un escrutador», en: *La especulación inmobiliaria. La jornada de un escrutador. La nube*, trad. A. Sánchez Gijón, Madrid, Alianza, 1988.

⁵ *El sendero de los nidos de araña*, Trad. Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1990.

⁶ Cabe subrayar aquí la falta de una traducción de esta novela capital. (N. de los Eds.)

⁷ *La isla de Arturo*, Trad. Eugenio Guasta, Barcelona, Planeta, 1984.

⁸ *La Historia*, Trad. Esther Benítez, Madrid, Alianza, 1991.

⁹ *Cristo se paró en Eboli*, Trad. Antonio Colinas, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.

¹⁰ Las más recientes traducciones de *El Gatopardo* son las de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Planeta, 1986; Raffaele Pinto, Madrid, Cátedra, 1989; Ricardo Pochtar, Barcelona, EDHASA, 1991.

¹¹ *Si esto es un hombre*, Trad. P. Gómez Bedate, Madrid, Muchnik, 1987.

¹² *El día del juicio*, Trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1993.

¹³ Singularmente, esta novela tan significativa en el desarrollo de la narrativa italiana del siglo XX, ha sido traducida sólo al catalán: Trad. M. A. Capmany, Barcelona, Ed. 62, 1983. (N. de los Eds.)

¹⁴ *Contad, hombres, vuestra historia*, Trad. César Palma, Madrid, Siruela, 1991; *Nueva enciclopedia*, Trad. Jesús Pardo, Barcelona, Seix Barral, 1983.

¹⁵ *El amo*, Trad. J. M. Valverde, Barcelona, Noguer, 1966.

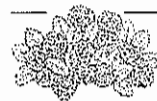


LA SAGGISTICA ITALIANA DOPO IL 1945

Che cosa si intende per saggistica? Da diversi anni mi sono dedicato a questo problema. Ci sono arrivato gradualmente. E per diverse ragioni: 1) mi sono accorto che leggevo più libri di saggi che romanzi; 2) la critica letteraria era scritta in un linguaggio sempre più tecnico, arido, un gergo barbaro: mi sono ricordato che la migliore critica del novecento era invece di grande qualità letteraria, era saggistica; 3) nella crisi crescente della narrativa e della poesia, perché non vedere le possibilità presenti e future del genere saggistico? 4) infine, una ragione personale.

Un saggio è (infatti) molte cose: non è necessariamente riflessione teorica. È autobiografia, diario, commento ad altri libri, descrizione e resoconto di viaggio, narrativa *non-fiction*, *reportage*, ecc. Inoltre: la migliore prosa italiana è raramente riuscita a produrre romanzi. Più spesso ha prodotto saggi. Di solito, il rifiuto a considerare positivamente la nostra saggistica, derivava dall'ossessione del romanzo: dal problema del romanzo italiano che c'è e non c'è, che nasce e cresce male (come ho detto in un altro momento), che non arriva mai puntuale agli appuntamenti storici, che delude il pubblico. Per molto tempo c'è stato un certo disprezzo, in parte comprensibile, per la nostra «prosa d'arte». La prosa d'arte in Italia aveva anzitutto un significato: rinuncia al romanzo, disprezzo del romanzo. E quindi rinuncia ad analizzare la sostanza morale del personaggio italiano, il senso dell'agire. La prosa d'arte aveva avuto, dal 1920 al 1940 una funzione un po' evasiva, ornamentale. Il campione dell'elzeviro e di questo genere di prosa breve, l'articolo ben lavorato, era stato Emilio Cecchi, uno dei maggiori critici italiani del secolo, autore di molti libri di viaggio. Nel 1920 Cecchi pubblicò una raccolta di queste brevi prose preziose, *PESCI ROSSI*, piene di fantasia e di acutezza intellettuale. Quella pubblicazione era l'inizio di una tendenza della prosa italiana a chiudersi nel frammento non narrativo. Inoltre Cecchi era un conservatore, un uomo d'ordine, molto prudente nei confronti del fascismo. La prosa d'arte, dopo il 1945, venne considerata quasi un vizio nazionale: espressione del tipico letterato italiano che non si impegna a vedere il presente e i maggiori problemi sociali, ma si cerca un rifugio, un riparo in cui esercitare il proprio mestiere di bravo artigiano, lontano dal fastidioso rumore della storia.

Bisogna dire però che la saggistica italiana aveva avuto anche autori molto diversi, direi opposti per temperamento: intellettuali politicamente molto impegnati, liberali radicali o marxisti come Piero Gobetti e Antonio Gramsci.



La loro prosa potrebbe essere definita «illuministica»: è la prosa di due pensatori nutriti di pensiero storico, coraggiosi, essenziali, concreti che costruiscono la loro pagina sulla struttura dell'argomentazione e non sulle linee morbide della divagazione, della *flânerie*. Tuttavia, la loro cultura letteraria era ampia.

Ecco, già questi sono due modelli diversi di saggistica. Quando, nel 1945, si cominciò a cercare le ragioni della nascita e del trionfo del fascismo in Italia, il tipo di prosa che si cercava era una prosa non contemplativa, ma carica di vitalità razionale. Si trattava, tra l'altro, di inventare anche un nuovo giornalismo. E la prosa saggistica è strettamente legata ai generi giornalistici: articolo politico, inchiesta, cronaca, *reportage*, denuncia sociale, ecc.

I due maggiori modelli di prosa saggistica degli anni '40 sono IL POLITECNICO, rivista diretta da Elio Vittorini (vicina e simile a TEMPS MODERNES di Sartre, fondato nel 1945) e poi gli scritti di Antonio Gramsci pubblicati postumi: QUADERNI DEL CARCERE (apparsi in sei volumi tra il 1948 e il 1951) e LETTERE DAL CARCERE (1947).

Tornano in questo modo anche esperienze dei primi decenni del secolo: l'esperienza della VOCE (1908-1916, diretta inizialmente da Prezzolini), dell'ORDINE NUOVO (fondato da Gramsci, Togliatti e Terracini nel 1919), della RIVOLUZIONE LIBERALE (fondato da Gobetti nel 1922). Prezzolini e Papini, Gramsci, Gobetti: i saggisti spesso fanno riviste. Lo hanno fatto Kraus, Lewis, Adorno, Ortega, Sartre. In tutti questi casi, il progetto era stato, e ora tornava ad essere, quello di una «filosofia militante», di una cultura da *philosophes* illuministi, un po' intellettuali e un po' scrittori. E scrittore di grande qualità era anche Gramsci, soprattutto nelle lettere ai suoi famigliari: uno dei modelli linguistici e morali dell'Italia repubblicana. Vittorini nel suo POLITECNICO (che dopo qualche anno entrò in conflitto con l'ortodossia del Partito Comunista e con Togliatti) riprendeva un progetto di *engagement*, una specie di enciclopedia giornalistica e di diario in pubblico che avrebbero dovuto creare quel clima di libera riflessione e opinione critica assente in Italia per vent'anni.

I QUADERNI DEL CARCERE di Gramsci sono un diario di note e di osservazioni, spesso brevi e sintetiche, su aspetti della storia sociale e della cultura italiana. Il suo era stato un tentativo di capire due cose: 1) in che modo il fascismo avesse vinto in Italia, e 2) che cosa fare per creare le condizioni per una futura vittoria di operai e contadini, alleati con altre forze liberal-democratiche. I suoi erano i problemi di un *leader* marxista sconfitto e isolato, che tenta un'analisi sistematica, anche se per piccoli frammenti e osservazioni concrete, della società italiana e del carattere storico degli italiani. Uno dei punti più noti del suo pensiero è la riflessione sulla mancanza in Italia di una «letteratura nazionale e popolare». Il suo progetto è quello di una pedagogia politico-culturale non

solo per le masse oppresse, ma anche per chi dovrà dirigerle e governarle in una autentica democrazia socialista.

Gramsci è stato un pensatore originale, un marxista poco ortodosso, uno scrittore dotato soprattutto di una ricca sensibilità pedagogica: c'è una forte ispirazione autobiografica nelle sue indicazioni pedagogiche: si sente la storia dura della sua infanzia e adolescenza nella poverissima Sardegna, della sua lenta e tenace auto-educazione intellettuale. Martire del fascismo (morì in carcere nel '37), divenne il pensatore ufficiale del Partito Comunista: e questo rese insieme più forte e più debole la sua influenza. Venne studiato, ma anche un po' imprigionato in una nuvola di ortodossia partitica. La concretezza e precisione della sua lingua (un italiano straordinariamente limpido e anti-tradizionale) ha molto contribuito a rinnovare lo stile saggistico: la sua influenza è stata forte, su autori come Calvino, Pasolini, Sciascia, Bellocchio. Dopo la fine del dominio di Benedetto Croce, dominio durato mezzo secolo, la prosa di pensiero di Gramsci è quella che forse ha fatto più scuola. Ma non molto a lungo, fino al 1960 circa, quando un diluvio di traduzioni dal francese e dal tedesco (area strutturalistica, scienze umane, Scuola di Francoforte) cambiarono profondamente la situazione.

Nel 1945 uscì un libro che ebbe una grande importanza sia per la narrativa che per la saggistica: CRISTO SI È FERMATO A EBOLI. Potrebbe essere messo vicino al GATTOPARDO di Tomasi di Lampedusa e al IL GIORNO DEL GIUDIZIO di Satta come una classica rappresentazione del sud e della civiltà contadina. Ma è un libro di saggistica narrativa, è un saggio di *reportage* autobiografico (l'autore, anti-fascista, era stato condannato a un anno di «confino» in un paese della Lucania). Levi ha uno stile solido e fermo, rappresenta il piccolo paese del sud come un antropologo descriverebbe una cultura lontana e sconosciuta. Accanto agli scritti di Gramsci e alla rivista di Vittorini IL POLITECNICO, il libro di Carlo Levi può essere considerato come il terzo modello di scrittura saggistica. La raffinatezza letteraria, l'arte descrittiva della «prosa d'arte», con la sua densità e acutezza percettiva (Levi è stato anche un pittore notevole) si incontra in questo libro con l'*engagement* politico, con l'analisi morale e culturale della storia italiana, e della Storia in generale che ignora ed esclude o distrugge la cultura «senza storia» dei contadini. Il libro ha avuto una grande influenza, sia letteraria che ideologica, su autori molto diversi fra loro, che però hanno vissuto e rappresentato la grande e rapida trasformazione dell'Italia da paese prevalentemente agricolo a paese industriale: autori come Elsa Morante, Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Paolo Volponi, lo storico-scrittore Carlo Ginzburg. Violenta è anche la critica di Levi nei confronti della piccola borghesia: anche questo un tema poi sviluppato da Pasolini e da Elsa Morante.



Oltre Carlo Levi, anche un altro autore che di solito viene messo fra i narratori, può essere considerato essenzialmente un saggista: Alberto Savinio. Anche lui pittore (fratello di Giorgio De Chirico), intellettuale molto colto e raffinato, influenzato dal surrealismo, con un'ispirazione comico-grottesca, Savinio, come Levi, racconta per riflettere, e passa spesso dalla narrazione sintetica all'analisi intellettuale. La sua NUOVA ENCICLOPEDIA è forse l'esempio più chiaro del suo intellettualismo dilettante, che si serve di forme tradizionali (l'enciclopedia) per un uso ironico, idiosincratico: per trovare un possibile significato negli «incidenti» della conoscenza e della vita: la mente di Savinio è una audace mente surrealista, sensibile all'assurdo, capace di vedere rapporti nascosti insoliti fra oggetti, forme culturali, esistenze, linguaggi. Esplora il caos e il mistero della vita usando il *lapsus* e il *Witz*. L'effetto comico deriva spesso dalla calma razionale e solare con cui viene messo in evidenza ciò che non ha senso, o forse richiama ad una saggezza diversa da quella nota.

Influenzato da Freud, attratto dalla forma breve del racconto minimo e dell'aforisma, è anche Umberto Saba, uno dei maggiori poeti del secolo. La sua raccolta SCORCIATOIE E RACCONTINI (1946) è secondo me una delle più straordinarie opere di prosa saggistica: per frammenti e piccoli episodi, Saba analizza il carattere italiano e mette in luce alcune costanti e alcuni misteri della storia nazionale.

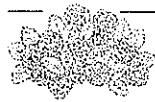
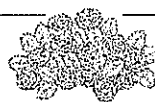
Ecco dunque che sono molti i libri che, dopo il fascismo e la guerra, cercano di capire perché certi eventi sono accaduti. Per costruire un ipotetico «autoritratto italiano» credo che la prosa saggistica (diari, lettere, memorie, autobiografie, e anche la migliore critica letteraria) sia più utile che la narrativa. Questo lavoro di auto-analisi è stato costante: dai quaderni di Gramsci, a Levi, Savinio, Saba. E bisogna aggiungere Gadda: il quale, come abbiamo detto, è uno strano narratore davvero: ha legami fortissimi con la «prosa d'arte» non narrativa, anche se il suo stile è l'opposto di quello di Cecchi. Molti dei cosiddetti racconti di Gadda sono prose in cui non succede niente, se non nella lingua e nell'analisi descrittiva (v. I VIAGGI E LA MORTE, 1958; IL TEMPO E LE OPERE, postumo, 1982). Si potrebbe dire che il primo impulso di Gadda è lo «studio», in senso scientifico e pittorico: il racconto nasce spesso quasi per caso, per una necessità interna alla conoscenza, all'osservazione, alla riflessione, allo sfogo della rabbia, dell'indignazione, dell'umiliazione.

Una forte affinità di visione pessimistica, spesso apocalittica, molto amara, anche se più distaccata e sorridente, più scettica, è presente anche nei saggi di Montale (AUTODAFÉ, 1966). È questo un libro che ha somiglianze con i MINIMA MORALIA (1947) di Adorno, ma senza il riferimento alla terminologia e ai problemi filosofici.

Il tema della divisione in due della società italiana (da un lato il Potere di Palazzo e la Piccola Borghesia, dall'altro il mondo contadino, operaio, sottoproletario) e il tema della fine della tradizione, della morte del passato, della modernizzazione distruttiva che riduce tutte le varietà di cultura (cioè qualcosa fra Carlo Levi, Montale, Gadda e Elsa Morante) si trova negli ultimi scritti di Pasolini: scritti di violenta denuncia politica, contro l'«omologazione» culturale del consumismo, nel linguaggio della confessione autobiografica e del testamento morale (raccolti nelle pubblicazioni postume SCRITTI CORSARI, 1975, e LETTERE LUTERANE, 1976). Pasolini inventa un nuovo linguaggio politico-poetico, trasformando la crisi sociale e politica italiana degli anni '60 e '70 in una tragedia o catastrofe o genocidio culturale: la fine del passato italiano e di tutto il passato umano che precede l'universo «omologato» del consumo di merci. Avviene così che il poeta, narratore, critico letterario e regista cinematografico Pasolini trovi la sua forma di espressione finale nel genere saggistico.

Qualcosa di simile succede anche a Calvino, per vie del tutto diverse: quando l'efficienza delle sue strutture narrative va in crisi, il movimento della narrativa diventa immobilità delle descrizioni. Gli ultimi libri di Calvino, UNA PIETRA SOPRA (1980), PALOMAR (1983), COLLEZIONE DI SABBIA (1984) e LEZIONI AMERICANE (postumo) sono libri di saggi, a volte animati da un filo di narrazione, e riprendono la tradizione della «prosa d'arte» di Emilio Cecchi (la prefazione alla ristampa di MESSICO di Cecchi —pubblicato originalmente nel 1932— è scritta da Calvino ed è piena di ammirazione).

La mia predilezione per la saggistica, il mio interesse per questo genere poco studiato in se stesso, forse mi fa vedere cose inesistenti: ma certo se consideriamo i saggi di poeti e narratori come Fortini, Bertolucci, Sciascia, Pavese, Vittorini, Moravia, Zanzotto, vediamo che il loro valore non è inferiore a quello dei loro versi e romanzi. Dopo il romanzo LA NOIA, del 1960, Moravia ha scritto molta narrativa, molto ripetitiva e meccanica, e molti interessanti libri di viaggio (soprattutto sull'Africa). Sciascia è un romanziere spesso molto forzato, che mescola male il genere poliziesco e l'allegoria morale: i suoi libri più riusciti mi sembrano quelli di *non-fiction*: LE PARROCCHIE DI REGALPETRA (1956), LA CORDA PAZZA (1970), NERO SU NERO (1979), raccolte di ricordi e di osservazioni storiche e culturali sulla Sicilia: nella saggistica Sciascia è più fedele alle sue fonti di esperienza e di conoscenza, e non recita fastidiosamente la parte di un Borges o di un Voltaire italiano. Lo stile dei suoi saggi viene dagli scritti storici ed eruditi di Croce, da Gramsci, dalle brevi prose satirico-moralistiche di Vitaliano Brancati (e forse anche da Levi e Saba). Note al margine, commenti, come in un quaderno di appunti.



Come ho detto prima, intorno al 1960, con l'arrivo delle scienze umane (linguistica, sociologia, psicanalisi ecc.: in tutte le combinazioni possibili tradotte dal francese e dal tedesco), il linguaggio della saggistica italiana cambia. Si carica di gerghi, diventa sempre più specialistico: anche quando non sarebbe necessario. Lo specialismo diventa citazione: la lingua media comunicativa si trasforma. Nel 1965 si sviluppa un dibattito sulle trasformazioni linguistiche in corso: e nasce una polemica fra Pasolini (che accusa la moda del linguaggio tecnocratico) e Calvino (che è a favore di una maggiore modernità dell'italiano, e consiglia di evitare il lessico astratto). Secondo Calvino l'italiano deve diventare più traducibile, più concreto, più preciso. Secondo Pasolini, meno burocratico e più espressivo.

La sorte peggiore è quella del linguaggio della critica letteraria: dal 1960 al 1980 il critico vuole essere sempre più scientifico, usa sempre più termini tecnici, ma perde il *medium* colloquiale: non parla più al lettore colto non specializzato, ma parla al pubblico accademico. La stessa letteratura diventa sempre più un semplice «oggetto di analisi». Tende a finire l'idea di *lettura come esperienza* e di *critica come discorso* che parla della vita attraverso i libri. Tutta la tradizione critica precedente viene considerata superata, in quanto non scientifica, ma impressionistica, soggettiva, non sistematica, senza metodo. Il critico letterario cerca di essere linguista, sociologo, psicanalista. Cerca di imparare o di imitare la scienza. Fino al 1980 circa, quando torna di moda lo scrivere bene (con eccessi opposti: una specie di *kitsch* del saggismo è la prosa di Piero Citati), per vent'anni, la critica non è più scrittura, ma *puzzle*, *collage* di termini tecnici. In quel periodo, sono pochi i critici letterari che hanno un loro stile: anzitutto alcuni fra i più originali del Novecento, come Mario Praz e Giacomo Debenedetti, scrittori che hanno portato lo stile del saggio ad alti livelli di raffinatezza: i loro sono veri «racconti critici», avventure della mente fra gli oggetti, i luoghi, i personaggi letterari (FILOSOFIA DELL'ARREDAMENTO, LA CASA DELLA VITA, 1958, di Praz; i tre volumi di SAGGI CRITICI, 1959, e IL ROMANZO DEL NOVECENTO, 1971, di Debenedetti).

Fortini, Pasolini, Zanzotto, Calvino sono critici non accademici: parlano molto della propria poetica, costruiscono la propria idea di letteratura parlando di altri scrittori. Ma soprattutto usano tutti gli strumenti di comprensione e di valutazione critica: il gusto personale, l'intuizione psicologica, il ritratto morale, l'analisi delle idee, l'analisi testuale, stilistica e tematica, la polemica e a volte la satira contro tendenze letterarie diverse. In tutti loro, attraverso la forma della critica letteraria, agisce una particolare forma di pedagogia: più diretta e polemica in Pasolini e Fortini, più nascosta in Calvino e Zanzotto. Sono tutti dei moralisti del linguaggio: la letteratura, lo stile, il gioco delle forme è

considerato come sintomo di salute o malattia di una intera cultura in stato di trasformazione rischiosa.

Mario Praz è autore di una magnifica STORIA DELLA LETTERATURA INGLESE (molto apprezzata in Inghilterra e in America), la cui prima edizione rimonta al 1937. Anche altri saggisti sono studiosi di letterature straniere: Giovanni Macchia (autore di LE ROVINE DI PARIGI, 1985), Claudio Magris (autore di DANUBIO, 1986), Angelo Maria Ripellino (autore di PRAGA MAGICA, 1973): sono libri di scrittori che si esprimono, che esprimono le proprie utopie e nostalgie, costruendo un'immagine di culture diverse, dove convivono esotismo e familiarità; dove la scoperta del diverso ha il sapore del ritorno a casa.

Vorrei infine dire qualcosa di due saggisti che si sono rivelati pienamente solo negli ultimi anni: Cesare Garboli e Piergiorgio Bellocchio.

Garboli è un critico letterario che si muove tra filologia e psicologia (in questo senso il suo capolavoro è il libro TRENTA POESIE FAMIGLIARI DI GIOVANNI PASCOLI, 1986), libro inesauribile, ossessivo, barocco, senza una forma precisa, che si articola e fiorisce in mille ramificazioni: note testuali, ipotesi psicologiche, diagnosi sulle diverse patologie culturali e letterarie italiane. Ma anche i PENNA PAPERS (1984), gli SCRITTI SERVILI (1989), gli articoli raccolti in FALBALAS (1990) sono il segno che la critica letteraria italiana ha trovato di nuovo, dopo Debenedetti, un interprete ispirato: Garboli legge, analizza con variazioni e riprese incessanti. Sempre gli stessi autori: e quasi tutti (esclusi Pascoli e Molière) li ha conosciuti di persona: Sandro Penna, Antonio Delfini, Natalia Ginzburg, Elsa Morante, e molti altri. Li legge e li racconta. I suoi saggi somigliano a sintetiche biografie che cercano il punto nascosto dove nacque la malattia dell'arte, o dove, dalla malattia, venne fuori la pianta del libro. Garboli indaga questo mistero: non capisce come può essere, come può succedere che si abbia il coraggio o l'innocenza di creare un mondo alternativo e parallelo rispetto al mondo reale. Garboli è uno dei migliori scrittori italiani di oggi, anche se la sua forma letteraria è la critica. Ma rifiuta di considerare se stesso uno scrittore: si considera un lettore, che scrive per capire: gli scrittori inventano un mondo diverso da quello in cui vivono — a me, dice Garboli, la realtà mi basta, è già troppo misteriosa e strana.

Piergiorgio Bellocchio ha fondato e diretto per circa vent'anni una rivista importante, QUADERNI PIACENTINI (chiusa nel 1984). A lungo ha nascosto la sua vocazione e qualità di scrittore sotto le pagine della rivista, la più autorevole della Nuova Sinistra italiana. Scrittore difficile da definire: ha scritto in gioventù alcuni racconti, ha scritto saggi letterari e di cinema, è un polemista e moralista. Ma la sua mente non è quella di un intellettuale, è piuttosto la mente di un narratore. La sua forma tipica è il «diario in pubblico» (definizione di Vittorini),



il racconto in trenta righe o in due pagine, l'analisi del linguaggio, la ricostruzione di problemi storici attraverso abitudini quotidiane. Nel 1985 Bellocchio ha fondato (con me) una strana rivista «personale», DIARIO, che esce senza tempi regolari. Abbiamo pubblicato per ora dieci numeri. I suoi scritti li ha raccolti con il titolo DALLA PARTE DEL TORTO. Il grande tema o oggetto di osservazione, spesso satirica, è la Macchina Culturale, industria culturale, pubblicità, Università, televisione, giornali, luoghi comuni, correnti, miti culturali, ecc., guidata dalla Nuova Classe Media Universale: una classe che divora tutto, geografia e storia, cultura alta e cultura di massa, e che ha creato e imposto uno Stile di Vita immortale come la plastica, comprato o sognato in tutto il mondo.

LA ENSAYÍSTICA ITALIANA DESPUÉS DE 1945

¿Qué se entiende por ensayística? Desde hace varios años me he dedicado a este problema. He llegado a él gradualmente. Y por diferentes razones: 1) me he dado cuenta de que leía más libros de ensayos que novelas; 2) la crítica literaria estaba escrita en un lenguaje cada vez más técnico, árido, una jerga bárbara: me he percatado de que la mejor crítica del siglo XX era, en cambio, de gran calidad literaria, era ensayística; 3) en la crisis creciente de la narrativa y de la poesía, ¿por qué no ver las posibilidades presentes y futuras del género ensayístico? y 4) finalmente una razón personal.

Un ensayo es, en efecto, muchas cosas: no es necesariamente reflexión teórica. Es autobiografía, diario, comentario a otros libros, descripción y relato de viaje, narrativa non fiction, reportaje, etcétera. Además: la mejor prosa italiana raramente ha logrado producir novelas. Con más frecuencia ha producido ensayos. Por lo común, el rechazo a considerar positivamente nuestra ensayística, derivaba de la obsesión de la novela: del problema de la novela italiana que existe y no existe, que nace y crece mal (como dije en otra ocasión), que no llega nunca puntual a sus citas históricas, que desilusiona al público. Por mucho tiempo ha habido un cierto desprecio, en parte comprensible, por nuestra «prosa poética». La prosa poética en Italia tenía ante todo un significado: renuncia a la novela, desprecio por la novela. Y por tanto, renuncia a analizar la sustancia moral del personaje italiano, el sentido de la acción. La prosa poética había tenido, de 1920 a 1940, una función un poco evasiva, ornamental. El campeón del artículo de fondo, y de este género de prosa breve, el artículo bien trabajado, había sido Emilio Cecchi, uno de los más importantes críticos italianos del siglo, autor de muchos libros de viajes. En 1920 Cecchi publicó una colección de estas breves prosas preciosistas, PESCI ROSSI, llenas de fantasía y de agudeza intelectual. Esa publicación era el principio de una tendencia de la prosa italiana a cerrarse en el fragmento no narrativo. Además Cecchi era un conservador, un hombre de orden, muy prudente en sus relaciones con el fascismo. La prosa poética, después de 1945, fue considerada casi un vicio nacional: expresión del típico literato italiano que no se compromete a contemplar el presente y los más grandes problemas sociales, sino que se busca un refugio, un resguardo desde el cual ejercer su propio oficio de buen artesano, lejos del fastidioso ruido de la historia.

Sin embargo hay que decir que la ensayística italiana había tenido también autores muy variados, diría opuestos por temperamento: intelectuales



políticamente muy comprometidos, liberales radicales o marxistas como Piero Gobetti y Antonio Gramsci. Su prosa podría definirse «ilustrada»: es la prosa de dos pensadores nutridos de pensamiento histórico, valerosos, esenciales, concretos, que construyen sus páginas con base en la estructura de la argumentación y no en las líneas mórbidas de la divagación, de la flânerie. No obstante, su cultura literaria era amplia.

Éstos son ya dos modelos diferentes de ensayística. Cuando, en 1945, se comenzó a buscar las razones del nacimiento y del triunfo del fascismo en Italia, el tipo de prosa que se buscaba era una prosa no contemplativa, sino cargada de vitalidad racional. Se trataba, entre otras cosas, de inventar también un nuevo periodismo. Y la prosa ensayística está estrechamente ligada a los géneros periodísticos: artículo político, encuesta, crónica, reportaje, denuncia social, etcétera.

Los dos mejores modelos de prosa ensayística de los años 40 son *IL POLITECNICO* (1945-1947), revista dirigida por Elio Vittorini (cerca y semejante a *TEMPS MODERNES* de Sartre, fundada en 1945) y luego los escritos de Antonio Gramsci publicados póstumos: *QUADERNI DEL CARCERE*¹, (que vieron la luz en seis tomos entre 1948 y 1951) y *LETTERE DAL CARCERE*² (1947).

De este modo vuelven también experiencias de los primeros decenios del siglo: la experiencia de *LA VOCE* (1908-1916, dirigida inicialmente por Prezzolini), del *ORDINE NUOVO* (fundado por Gramsci, Togliatti y Terracini en 1919), de la *RIVOLUZIONE LIBERALE* (iniciada por Gobetti en 1922). Prezzolini y Papini, Gramsci, Gobetti: los ensayistas a menudo hacen revistas. Lo hicieron Kraus, Lewis, Adorno, Ortega, Sartre. En todos estos casos, el proyecto había sido, y ahora volvía a ser, el de una «filosofía militante» de una cultura de philosophes ilustrados, un poco intelectuales y un poco escritores. Y escritor de gran calidad era también Gramsci, sobre todo en las cartas a sus familiares: uno de los modelos lingüísticos y morales de la Italia republicana. Vittorini en su *POLITECNICO* (que después de algunos años entró en conflicto con la ortodoxia del Partido Comunista y con su líder Togliatti) retomaba un proyecto de compromiso, una especie de enciclopedia periodística y de diario en público que hubiera debido crear aquel clima de libre reflexión y opinión crítica ausente en Italia durante 20 años.

Los *QUADERNI DEL CARCERE* de Gramsci son un diario de notas y observaciones, a menudo breves y sintéticas, sobre aspectos de la historia social y de la cultura italiana. El suyo había sido un esfuerzo por comprender dos cosas: 1) de qué modo el fascismo había ganado en Italia y 2) qué hacer para crear las condiciones para una futura victoria de obreros y campesinos, aliados con otras fuerzas liberal-democráticas. Los suyos eran los problemas de un líder marxista derrotado y aislado, que intenta un análisis sistemático, aunque hecho por pequeños fragmentos y observaciones completas, de la sociedad



italiana y del carácter histórico de los italianos. Uno de los puntos más conocidos de su pensamiento es la reflexión sobre la falta en Italia de una «literatura nacional y popular». Su proyecto es el de una pedagogía político-cultural no sólo para las masas oprimidas, sino también para quien deberá dirigirlas y gobernarlas en una auténtica democracia socialista.

Gramsci ha sido un pensador original, un marxista poco ortodoxo, un escritor dotado sobre todo de una rica sensibilidad pedagógica: hay una fuerte inspiración autobiográfica en sus indicaciones pedagógicas: se siente la dura historia de su infancia y adolescencia en la paupérrima Cerdeña, de su lenta y tenaz autoeducación intelectual. Mártir del fascismo (murió en la cárcel en el '37), se convirtió en el pensador oficial del Partido Comunista: y esto volvió al mismo tiempo más fuerte y más débil su influencia. Se le estudió, pero también se le encerró un poco en una nube de ortodoxia partidista. Lo concreto y preciso de su lengua (un italiano extraordinariamente límpido y antitradicional) ha contribuido mucho a renovar el estilo ensayístico: su influencia ha sido fuerte en autores como Calvino, Pasolini, Sciascia, Bellocchio. Tras el fin del dominio de Benedetto Croce, dominio que perduró medio siglo, la prosa intelectual de Gramsci es la que quizá ha hecho más escuela. Pero no por mucho tiempo, sólo hasta 1960 aproximadamente, cuando un diluvio de traducciones del francés y del alemán (área estructuralista, ciencias humanas, Escuela de Francfort) cambiaron profundamente la situación.

En 1945 salió un libro que tuvo una gran importancia tanto para la narrativa como para la ensayística: *CRISTO SI È FERMATO A EBOLI*. Podría ser colocado junto al *GATTOPARDO* de Tomasi di Lampedusa y a *IL GIORNO DEL GIUDIZIO* de Satta como una clásica representación del sur y de la civilización campesina. Pero es un libro de ensayística narrativa, es un ensayo de reportaje autobiográfico (el autor, antifascista, había sido condenado a un año de «confinamiento» en un pueblo de la Lucania). Levi posee un estilo sólido y firme, nos representa el pequeño pueblo del sur como un antropólogo describiría una cultura lejana y desconocida. Junto a los escritos de Gramsci y a la revista de Vittorini *IL POLITECNICO*, el libro de Carlo Levi puede ser considerado como el tercer modelo de escritura ensayística. El refinamiento literario, el arte descriptivo de la «prosa poética», con su densidad y agudeza perceptiva (Levi fue también un notable pintor) se fusiona en este libro con el compromiso político, con el análisis moral y cultural de la historia italiana, y de la Historia en general que ignora y excluye o destruye la cultura «sin historia» de los campesinos. El libro ha tenido una gran influencia, tanto literaria como ideológica en autores muy diferentes entre sí, que sin embargo han vivido y representado la grande y rápida transformación de Italia, de país eminentemente agrícola a país industrial:



autores como Elsa Morante, Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Paolo Volponi, el historiador-escritor Carlo Ginzburg. Violenta es también la crítica de Levi en relación con la pequeña burguesía: también éste un tema más tarde desarrollado por Pasolini y por Elsa Morante.

Además de Carlo Levi, también otro autor que normalmente es colocado entre los narradores, puede considerarse esencialmente un ensayista: Alberto Savinio. Pintor él también (hermano de Giorgio de Chirico), intelectual muy culto y refinado, influenciado por el surrealismo, con una inspiración cómico-grotesca, Savinio, como Levi, narra para reflexionar, y pasa frecuentemente de la narración sintética al análisis intelectual. Su NUOVA ENCICLOPEDIA es quizá el ejemplo más claro de su intelectualismo diletante, que se sirve de formas tradicionales (la enciclopedia) para un uso irónico, con un toque de intolerancia: para encontrar un posible significado en los «accidentes» del conocimiento y de la vida: la mente de Savinio es una audaz mente surrealista, sensible a lo absurdo, capaz de ver relaciones escondidas, insólitas, entre objetos, formas culturales, existencias, lenguajes. Explora el caos y el misterio de la vida usando el lapsus y el Witz. El efecto cómico se deriva a menudo de la calma racional y solar con la que se pone en evidencia lo que no tiene sentido, o quizá evoca una sabiduría diferente de la conocida.

Alguien influenciado por Freud, atraído por la forma breve del relato mínimo y del aforismo, es también Umberto Saba, uno de los más grandes poetas del siglo. Su colección SCORCIATOIE E RACCONTINI (1946) es, según mi opinión, una de las más extraordinarias obras de prosa ensayística: por fragmentos y pequeños episodios, Saba analiza el carácter italiano e ilumina algunas constantes y algunos misterios de la historia nacional.

He aquí pues que son muchos los libros que, después del fascismo y la guerra, tratan de comprender por qué han ocurrido ciertos acontecimientos. Para construir un hipotético «autorretrato italiano» creo que la prosa ensayística (diarios, cartas, memorias, autobiografías, y también la mejor crítica literaria) es más útil que la narrativa. Este trabajo de autoanálisis ha sido constante: desde los QUADERNI de Gramsci, a Levi, Savinio y Saba. Y es necesario agregar a Gadda: quien, como hemos dicho, es en verdad un narrador insólito: presenta nexos muy fuertes con la «prosa poética» no narrativa, aunque su estilo es opuesto al de Cecchi. Muchos de los llamados relatos de Gadda son prosas en las que no sucede nada, sino en la lengua y en el análisis descriptivo (por ejemplo I VIAGGI, LA MORTE,³ 1958; IL TEMPO E LE OPERE, póstumo, 1982). Se podría decir que el primer impulso de Gadda es el «estudio», en sentido científico y pictórico: el relato nace a menudo casi por casualidad, por una necesidad interna de

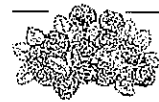
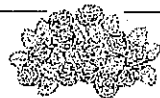
conocimiento, de observación, de reflexión, de desahogo del coraje, de la indignación, de la humillación.

Una fuerte afinidad de visión pesimista, a menudo apocalíptica, muy amarga, aunque más distanciada y sonriente, más escéptica, está también presente en los ensayos de Montale (AUTODAFÉ,⁴ 1966). Es éste un libro que tiene semejanzas con los MINIMA MORALIA (1947) de Adorno, pero sin la referencia a la terminología y a los problemas filosóficos.

El tema de la dicotomía de la sociedad italiana (de un lado el Poder de Palacio y la Pequeña Burguesía, del otro el mundo campesino, obrero, subproletario) y el tema del fin de la tradición, la muerte del pasado, la modernización destructiva que reduce todas las variedades de cultura (esto es, algo así entre Carlo Levi, Montale, Gadda y Elsa Morante), se encuentra en los últimos escritos de Pasolini: escritos de violenta denuncia política, contra la «homologación» cultural del consumismo, en el lenguaje de la confesión autobiográfica y del testamento moral (recogidos en las publicaciones póstumas SCRITTI CORSARI,⁵ 1975, y LETTERE LUTERANE, 1976). Pasolini inventa un nuevo lenguaje político-poético, transformando la crisis social y política italiana de los años '60 y '70 en una tragedia o catástrofe o genocidio cultural: el fin del pasado italiano y de todo el pasado humano que precede a lo universal «homologado» del consumo de mercancías. Así sucede que el poeta, narrador, crítico literario y director cinematográfico Pasolini encuentra su forma de expresión final en el género ensayístico.

Algo semejante sucede también con Calvino, por caminos del todo diferentes: cuando la eficiencia de sus estructuras narrativas cae en crisis, el movimiento de la narración se vuelve inmovilidad de las descripciones. Los últimos libros de Calvino UNA PIETRA SOPRA (1980), PALOMAR (1983), COLLEZIONE DI SABBIA (1984) y LEZIONI AMERICANE⁶ (póstumo) son libros de ensayos, a veces animados por un hilo de narración, y reanudan la tradición de la «prosa poética» de Emilio Cecchi (el prefacio para la reedición de MESSICO de Cecchi —editado por la primera vez en 1932— fue escrito por Calvino y está lleno de admiración).

Mi predilección por la ensayística, mi interés por este género poco estudiado en sí mismo, tal vez me hace ver cosas inexistentes: pero ciertamente, si consideramos los ensayos de poetas y narradores como Fortini, Bertolucci, Sciascia, Pavese, Vittorini, Moravia y Zanzotto, vemos que su valor no es inferior al de sus versos y novelas. Después de la novela LA NOIA⁷, de 1960, Moravia ha escrito mucha narrativa, muy repetitiva y mecánica, y muchos interesantes libros de viajes (sobre todo acerca de África). Sciascia es un novelista a veces muy forzado, que mezcla mal el género policiaco y la alegoría moral: sus libros más logrados me parecen los de non fiction: LE PARROCCHIE DI REGALPETRA⁸ (1956), LA CORDA PAZZA (1970), NERO SU NERO⁹ (1979), conjuntos de



recuerdos y de observaciones históricas y culturales sobre Sicilia; en la ensayística Sciascia es más fiel a sus fuentes de experiencia y de conocimiento, no representa fastidiosamente el papel de un Borges o de un Voltaire italiano. El estilo de sus ensayos viene de los escritos históricos y eruditos de Croce, de Gramsci, de las breves prosas satírico-moralistas de Vitaliano Brancati (y quizás también de Levi y de Saba). Notas al margen, comentarios, como en un cuaderno de apuntes.

Como dije antes, en torno a 1960, con la llegada de las ciencias humanas (lingüística, sociología, psicoanálisis, etcétera, en todas las combinaciones posibles traducidas del francés y del alemán), el lenguaje de la ensayística italiana cambia. Se carga de jergas, se vuelve cada vez más especializado: aun cuando no sería necesario. El especialismo deriva en abundancia de citas: la lengua media comunicativa se transforma. En 1965 se desarrolla un debate sobre las transformaciones lingüísticas en curso; y surge una polémica entre Pasolini, quien reprobaba la moda del lenguaje tecnocrático, y Calvino, que estaba a favor de una mayor modernidad del italiano y aconsejaba evitar el léxico abstracto. Según Calvino el italiano debía volverse más traducible, más concreto, más preciso; según Pasolini, menos burocrático y más expresivo.

La peor suerte es la del lenguaje de la crítica literaria: de 1960 a 1980 el crítico quiere ser cada vez más científico, usa cada vez más términos técnicos, pero pierde el *medium* coloquial: ya no habla con el lector culto no especializado, sino con el público académico. La misma literatura se vuelve cada vez más un simple «objeto de análisis». Tiende a acabarse la idea de la lectura como experiencia y la de la crítica como discurso que habla de la vida a través de los libros. Toda la tradición crítica precedente se considera superada, por cuanto que no es científica sino impresionista, subjetiva, no sistemática y sin método. El crítico literario trata de ser lingüista, sociólogo, psicoanalista. Trata de aprender o de imitar la ciencia. Hasta 1980 aproximadamente, cuando vuelve la moda de escribir bien (con excesos opuestos: una especie de kitsch del ensayismo es la prosa de Piero Citati). Durante veinte años la crítica ya no es escritura, sino rompecabezas, collage de términos técnicos. En ese período, son pocos los críticos literarios que poseen un estilo propio: destacan algunos de entre los más originales del siglo XX como Mario Praz y Giacomo Debenedetti, escritores que han llevado el estilo del ensayo a altos niveles de refinamiento: los suyos son verdaderos «relatos críticos», aventuras de la mente entre los objetos, los lugares, los personajes literarios (*FILOSOFIA DELL'ARREDAMENTO, LA CASA DELLA VITA*¹⁰, 1958, de Praz; los tres volúmenes de los *SAGGI CRITICI*, 1959, e *IL ROMANZO DEL NOVECENTO*, 1971, de Debenedetti).

Fortini, Pasolini, Zanzotto, Calvino son críticos no académicos: hablan mucho de su propia poética, construyen su propia idea de literatura hablando de otros escritores. Pero sobre todo usan todos los instrumentos de comprensión

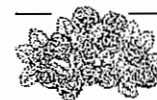
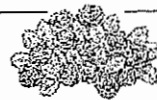
y de valoración crítica: el gusto personal, la intuición psicológica, el retrato moral, el análisis de las ideas, el análisis textual, estilístico y temático, la polémica y a veces la sátira contra tendencias literarias diferentes. En todos ellos, a través de la forma de la crítica literaria, actúa una particular forma de pedagogía: más directa y polémica en Pasolini y Fortini, más escondida en Calvino y Zanzotto. Todos ellos son moralistas del lenguaje: la literatura, el estilo, el juego de las formas es considerado como síntoma de salud o enfermedad de toda una cultura en estado de riesgosa transformación.

Mario Praz es autor de una magnífica *STORIA DELLA LETTERATURA INGLESE* (muy apreciada en Inglaterra y en Norteamérica), cuya primera edición es de 1937. También otros ensayistas son estudiosos de literaturas extranjeras: Giovanni Macchia (autor de *LE ROVINE DI PARIGI*¹¹, 1985) Claudio Magris (autor de *DANUBIO*¹², 1986), Angelo Maria Ripellino (autor de *PRAGA MAGICA*¹³, 1973). Son libros de escritores que se expresan a sí mismos, que expresan sus propias utopías y nostalgias, construyendo una imagen de culturas diferentes, donde conviven exotismo y familiaridad; donde el descubrimiento de lo diferente tiene el sabor del regreso a casa.

Finalmente quisiera comentar algo sobre dos ensayistas que se han revelado plenamente sólo en estos últimos años: Cesare Garboli y Pier Giorgio Bellocchio.

Garboli es un crítico literario que se mueve entre filología y psicología (en este sentido su obra maestra es el libro *TRENTA POESIE FAMILIARI DI GIOVANNI PASCOLI*, 1986), libro inagotable, obsesivo, barroco, sin una forma precisa, que se articula y florece en mil ramificaciones: notas textuales, hipótesis psicológicas, diagnósticos sobre las diversas patologías culturales y literarias italianas. Pero también los *PENNA PAPERS* (1984), los *SCRITTI SERVILI* (1989), los artículos reunidos en *FALBALAS* (1990) son el signo de que la crítica literaria italiana ha encontrado de nuevo, después de Debenedetti, un intérprete inspirado: Garboli lee, analiza con variaciones e incesantes retornos. Siempre a los mismos autores: y casi a todos (excluidos Pascoli y Molière) los ha conocido en persona: Sandro Penna, Antonio Delfini, Natalia Ginzburg, Elsa Morante, y muchos otros. Los lee y los narra. Sus ensayos semejan sintéticas biografías que buscan el punto escondido donde nació la enfermedad del arte, o donde, de la misma enfermedad, brotó la planta del libro. Garboli indaga este misterio: no entiende cómo puede ser, cómo puede suceder que se tenga el valor o la inocencia de crear un mundo alternativo y paralelo respecto al mundo real. Garboli es uno de los mejores escritores italianos de hoy, aunque su forma literaria sea la crítica. Pero se rehúsa a considerarse a sí mismo como un escritor, pues se considera un lector que escribe para entender: los escritores inventan un mundo diferente de aquel en que viven. A mí—dice Garboli— me basta la realidad, ya es demasiado misteriosa y extraña.

Pier Giorgio Bellocchio ha fundado y dirigido por casi 20 años una revista



importante, los *QUADERNI PIACENTINI* (que se dejó de publicar en 1984). Durante mucho tiempo ha escondido su vocación y calidad de escritor bajo las páginas de esta revista, la más autorizada de la Nueva Izquierda italiana. Escritor difícil de definir: en su juventud escribió algunos cuentos, ha escrito ensayos literarios y de cine, es un polemista y moralista. Pero su mente no es la de un intelectual, es más bien la mente de un narrador, su forma típica es el «diario en público» (definición de Vittorini), el cuento en treinta líneas o en dos páginas, el análisis del lenguaje, la reconstrucción de problemas históricos a través de las costumbres cotidianas. En 1985 Bellocchio fundó (junto conmigo) una extraña revista «personal», *DIARIO*, que se publicaba irregularmente. Por ahora hemos publicado diez números. Sus escritos los ha reunido bajo el título *DALLA PARTE DEL TORTO*. El gran tema u objeto de observación, a menudo satírica, es la *Máquina Cultural* (industria cultural, publicidad, universidades, televisión, periódicos, lugares comunes, corrientes, mitos culturales, etcétera) guiada por la Nueva Clase Media Universal: una clase que lo devora todo, geografía e historia, alta cultura y cultura de masas, y que ha creado e impuesto un *Estilo de Vida inmortal* como el plástico, comprado o soñado en todo el mundo.

NOTAS

¹ *Cuadernos de la cárcel*, México, E.R.A.

² *Cartas desde la cárcel*, Trad. Esther Benítez, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975.

³ De este libro sólo está traducido «Cómo trabajo» («Come lavoro») en: *Dos relatos y un ensayo*, Trad. F. Serra Cantarel, Barcelona, Seix Barral, 1970, pp. 85-102.

⁴ Una selección de estos ensayos se ha publicado con el título: *Sobre la poesía*, Trad. Guillermo Fernández, México, U.A.M., 1993 (Los molinos de viento).

⁵ *Escritos corsarios*, Trad. Mina Pedrós, Barcelona, Planeta, 1983.

⁶ *Punto y aparte*, Trad. Gabriela Sánchez Ferlosio, Barcelona, Bruguera, 1983. Ahora en: Tusquets, Barcelona, 1995. *Colección de arena*, Trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Alianza, 1991; *Palomar*, Trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Alianza, 1985. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1992.

⁷ *El tedio*, Trad. Pilar Giralt, Barcelona, Seix Barral, 1991.

⁸ *Las parroquias de Regalpetra*, Trad. Rossend Arqués, Madrid, Alianza, 1990.

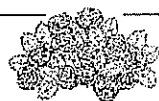
⁹ *Negro sobre negro*, Trad. J. Jordá, Barcelona, Bruguera, 1984.

¹⁰ *La casa de la vida*, Trad. Carmen Artal, Barcelona, Alfons el Magnànim, 1995.

¹¹ *Las ruinas de París*, Trad. Haraldo Maglia, Barcelona, Versal, 1990.

¹² *Danubio*, Trad. Joaquim Jordá, Barcelona, Anagrama, 1986.

¹³ *Praga mágica*, Trad. Marisol Rodríguez, Madrid, J. Ollero, 1991.



ESISTONO ANCORA GLI INTELLETTUALI? IL CASO ITALIANO

(Conferenza)

Non è stato mai facile capire che cosa sono gli intellettuali: né se essi esistono ancora o stanno ormai scomparendo in un vasto «ceto medio culturale» in cui cultura alta e cultura di massa si confondono.

In passato, comunque, e fino a qualche tempo fa, gli intellettuali sono certamente esistiti. Divisi fra la tendenza a mettersi al servizio del potere e il richiamo ad un esercizio anche eroico delle loro virtù specifiche (i modelli non sono mancati: da Socrate a Giordano Bruno fino a Rimbaud, Wittgenstein, Orwell), gli intellettuali hanno anche elaborato forme speciali di comportamento instabile: desiderio di approvazione, volontà di potenza, fatuità, rigore autopunitivo. Oltre a disegnarsi un'aureola, sono stati anche i più accaniti critici e denigratori di se stessi. Sublimarsi e denigrarsi si può dire che rientri nell'identità e nella tradizione degli intellettuali. Assegnarsi compiti eccessivi, tradirli, non mantenere le promesse, caricarsi di responsabilità come santi o ritenersi sublimi e liberi come semidei: tutto questo fa parte dei loro riti carnevaleschi o quaresimali. Anche se la continuità della tradizione è in dubbio, lo spettacolo continua, a volte, con vecchie maschere e sontuosi costumi. Così gli intellettuali si comportano ora come buffoni, ora si autoflagellano, ora emettono oracoli, ora sognano di governare.

Davvero non c'è da fare altro? Davvero, di fatto, non si fa altro? In realtà, anche quando si concepiscono come un insieme, gli intellettuali sono una categoria eterogenea. Nel loro lavoro continuano a incontrarsi e mescolarsi, come si diceva una volta, l'universale e il particolare, la competenza specifica e la responsabilità pubblica. È augurabile che l'architetto abbia una sua filosofia del vivere sociale ma faccia anche edifici piacevoli e congrui. È naturale che lo scienziato, oltre a ricercare conoscenze fini a se stesse, scopra possibilità di vita migliori. È giusto che l'artista, oltre ad esprimersi liberamente, interessi, appassioni, non sia noioso. È inevitabile che l'insegnante insegni non solo come fare qualcosa, ma anche che cosa preferibilmente fare e perché: comunichi cioè non solo tecniche ma anche valori.

Un tempo così occupati a definirsi e darsi compiti, oggi gli intellettuali sembrano volersi cancellare dall'orizzonte, rendersi innominabili e invisibili. L'idea di esistere come categoria li mette a disagio. Il singolo intellettuale o il



piccolo gruppo si sentono giustamente impotenti di fronte alle forze che spingono avanti la macchina sociale verso non si sa dove. Chi prende decisioni decisive non sta a sentire piú, a quanto pare, neppure il parere degli esperti, né tiene conto della critica culturale. Politici e *manager*, come ogni specie animale, cambiano comportamento solo se minacciati da qualche pericolo evidente. Ed è raro che gli intellettuali riescano a sembrare minacciosi. Molte delle attività socialmente orientate che gli intellettuali svolgono stanno diventando in questi anni invisibili, impresentabili, quasi occulte. Chi parla di quello che fanno o dovrebbero fare, per esempio, intellettuali così indispensabili come i maestri di scuola elementare? Chi ha voglia di prendere in considerazione la responsabilità pubblica dei chimici, dei medici, dei giornalisti? L'idea di Storia come processo razionale, unitario e controllabile in cammino verso la liberazione era un'invenzione degli intellettuali, ed è andata in pezzi. Ma il piú visibile risultato di questa crisi è un generale disinteresse per la valutazione dei progetti e il controllo delle previsioni. Farsi un'idea del futuro è considerata un'esigenza da utopisti. Eppure mai come oggi le società umane sono legate da vitali e mortali vincoli reciproci e corrono a velocità crescente verso un futuro ignoto.

Gli intellettuali che nel Settecento avevano creduto di poter stabilire le leggi di organizzazione e di sviluppo della società, alla fine del Novecento si rifugiano nella teoria della conoscenza come interpretazione. Alle origini della Modernità i *philosophes* concepivano se stessi in prospettiva universalistica: l'illuminazione progressiva di un genere umano in cammino verso la libertà e l'uguaglianza. Oggi, da qualche decennio, in un orizzonte definito postmoderno, gli intellettuali hanno rinunciato ad essere un'élite giudicante, che non solo elabori conoscenze ma proponga valori e modelli sociali.

Questo disincanto degli intellettuali non è solo un ragionevole ridimensionamento di ambizioni smodate. È anche una perdita di lucidità e di coraggio. L'intellettuale postmoderno, che ha abbandonato le «ambizioni universalistiche della tradizione propria degli intellettuali», come dice Bauman, si limita ad amministrare le regole comunicative interne alla tradizione culturale. Quella che fu l'élite intellettuale è oggi, secondo alcuni analisti, un gruppo sociale che si occupa prevalentemente di se stesso. Ma così l'intera tradizione culturale viene intesa come tradizione settoriale, ambito specifico degli intellettuali come ceto specializzato, e tende a perdere il suo significato orientativo per l'insieme della società. La cultura non giudica piú la società mettendo a confronto fatti e valori: diventa piuttosto un settore amministrato della società, dai cui confini non si esce.

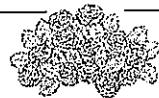
Uno dei paradossi piú vistosi della cultura letteraria italiana è questo: che noi, come i Greci, abbiamo avuto subito, all'origine di tutto, il nostro Omero, il nostro massimo scrittore globale, la nostra enciclopedia in forma di poema, il nostro massimo poeta-profeta, poeta-sapiente, poeta-scienziato, poeta-politico. Ma dopo Dante, la cui opera è rapidamente invecchiata ed è stata messa da parte nei secoli immediatamente successivi, dopo aver avuto con Dante lo scrittore piú indomabilmente «impegnato» che forse l'Europa abbia avuto, la nostra letteratura si è per lo piú rinchiusa dentro recinti di ogni genere.

Non si può avere tutto: forse una letteratura che aveva avuto Dante, non poteva avere anche Balzac o Tolstoj. Non poteva avere, dopo l'epica allegorica e il realismo figurale, anche l'epica romanzesca, l'epica della vita quotidiana, il realismo che la rivela in tutti i suoi passaggi e dettagli. Né potevamo inventare l'inferno della modernità, avendo esaurito la nostra modernità tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, con Tasso, Bruno, Galilei (e Caravaggio).

Alcuni fondamentali poeti moderni, i piú influenti sul piano internazionale, come Baudelaire e Eliot, hanno permesso di capire il rapporto tra la situazione di Dante e la situazione della letteratura moderna. Ma per la poesia e la letteratura italiana imparare da Dante è sempre stato difficile, e non poteva essere altrimenti. L'Italia ai tempi di Dante era, anche indipendentemente dall'opera eccezionale di questo autore, il centro e il culmine del Medioevo cristiano. Negli ultimi secoli, il centro e il culmine della modernità erano altrove.

Ogni cultura letteraria che si impoverisce, come la nostra, tende a trasformare i suoi massimi autori in monumenti senza vita. Li deforma, li sfigura. Ne fa tutt'al piú dei repertori di «luoghi citabili», come osservava Contini. Si potrebbe immaginare la maggior parte del territorio letterario italiano come un terreno di macerie e di rovine, di statue mutili e di palazzi diroccati. Quando non hanno dominato l'oblio, l'indifferenza e l'incuria, allora abbiamo avuto la restaurazione nazionalistica delle glorie patrie: viali e parchi abitati da busti spettrali e ridicoli. Ogni nazionalismo ha i suoi orrori. Ma il nazionalismo culturale italiano aveva davanti a sé compiti schiacciati: doveva resuscitare una cultura grandiosa, che si era sviluppata troppi secoli prima.

Nessun altro intellettuale italiano come Francesco De Sanctis rappresenta la strettissima connessione fra unità nazionale e tradizione letteraria: la sua STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA è un capolavoro romanzesco in forma di critica letteraria: è la sintesi culturale del Risorgimento. L'unità politica tardiva e fragile viene tradotta in unità culturale, nel romanzo della decadenza morale italiana (il Rinascimento stesso per De Sanctis è corruzione e disgregazione morale). Da questa decadenza la sola via d'uscita è lo studio obiettivo e



spregiudicato della realtà (Machiavelli, Galilei, Vico). Il moralismo di De Sanctis è una marcia verso la Realtà: la sua idea di una «letteratura nazionale moderna» va verso il naturalismo di Zola, verso una fusione di arte, morale, scienza. Programma ambizioso e in fondo anch'esso tardivo come l'unità politica: diversi decenni più tardi, comunque, anche Gramsci si ritroverà di fronte al problema di una mancanza di rapporto vitale e organico fra «letteratura e vita nazionale». L'Italia unita aveva bisogno di trovare le forme e le forze della sua unità difficile e artificiosa. La letteratura è stata a lungo uno strumento efficace. Ora non più.

Il lavoro di unificazione ideologica prendeva forma storico-retorica in Carducci: il mito del «comune rustico» e del giacobinismo, in accenti classicistici e libreschi; e forma pedagogico-patetica in De Amicis: populismo e patriottismo di CUORE, libro che ha avuto una tremenda forza propagandistica di coesione idillica fra poveri e ricchi. Mentre PINOCCHIO è insieme troppo fantastico e troppo spietatamente realistico per esercitare una funzione sentimentale e moralizzatrice: rappresenta piuttosto l'indomabilità delle inclinazioni naturali, l'incorreggibilità dell'infanzia e del popolo italiano.

Il fascismo, purtroppo, non è stato un semplice incidente della cultura italiana. Furono in diversa misura fascisti intellettuali tra loro inconciliabili: D'Annunzio, Pirandello, Gentile, Marinetti, Ungaretti, Giovanni Ansaldo (amico di Gobetti prima, poi fascista e amico di Ciano: ma, come confessa in una pagina di DIARIO del '45, sempre anti-liberale e anti-democratico, sempre sostanzialmente fascista anche se inizialmente urtato dalla rozzezza e dal cattivo gusto di Mussolini). Pirandello si iscrisse al partito nel 1924, ebbe buone relazioni con lo stesso Mussolini, e mantenne sempre stretti rapporti con la cultura ufficiale. Gentile teorizzò l'unità immediata teoria-prassi, l'«atto puro», scrisse nel '25 il MANIFESTO DEGLI INTELLETTUALI FASCISTI. Già nel '22 fu ministro della Pubblica Istruzione nel governo Mussolini, nel '23 aderì al partito, poi diresse l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana e l'Istituto Fascista di Cultura (nel '43 si schierò con la Repubblica di Salò, nel '44 venne ucciso a Firenze dai partigiani).

Marinetti (letterariamente un anti-D'Annunzio) interventista, decorato in guerra, cantore della guerra «sola igiene del mondo», fu personaggio autorevole del regime, e aderì alla repubblica di Salò. Ungaretti prima aderì al fascismo poi si convertì al cristianesimo (il suo primo libro poetico nel '23 ebbe la prefazione di Mussolini).

È vero, come ha osservato Norberto Bobbio, che il fascismo al potere ha distrutto in Italia una varia e ricca cultura di destra: ma questa cultura di destra aveva certo preparato il fascismo, dal quale fu ingoiata. La cultura del '45 non



fu solo anti-fascismo, fu anche nutrita dalla Resistenza (per riprendere una distinzione di un cattolico liberale come Giacomo Noventa): non solo opposizione, ma formulazione di un programma nuovo di società democratica. In essa agì anche quel «mito dell'America» i cui sacerdoti rivali erano stati, fin da prima della guerra, Pavese e Vittorini. Era l'idea di una letteratura italiana libera, sgombra dalla sua pesante tradizione, meno elitaria e esoterica, meno anti-realistica, capace invece di trovare un pubblico più ampio: il mito dell'America è anche il mito del romanzo, genere fatto di vitalismo, individui attivamente alla ricerca di se stessi e degli altri, assetati di verità, affamati di realtà. Così, contro il linguaggio poetico dell'ermetismo, viene scoperto e esaltato il linguaggio più realistico e comunicativo di Saba, poeta capace di parlare in versi di «tutta la vita».

Ancora una volta l'Italia doveva crescere ed entrare in una razionalità moderna: ma i libri più riusciti e memorabili degli anni '30 e '40 restano i libri sulla povertà contadina e sulla esclusione contadina dalla storia: FONTAMARA (1934), di Silone, e CRISTO SI È FERMATO A EBOLI (1945), di Carlo Levi. Libri di antropologia del sottosviluppo italiano, resi eterni dal problema del sottosviluppo mondiale da cui non escono i quattro quinti dell'umanità.

Dalla metà degli anni cinquanta si passa all'osservazione, descrizione, esaltazione o denuncia del neo-capitalismo: l'Italia ha uno sviluppo industriale velocissimo dal 1958 al 1963 circa. Per gli intellettuali è una fase di estremismo critico: critica radicale (e rivoluzionaria) del nuovo rapporto fra produzione capitalistica e organizzazione sociale, neo-avanguardie informali, nascita di una Nuova Sinistra marxista che ignora troppe testimonianze anti-staliniste.

Esiste una cultura italiana? Alcuni negli ultimi tempi, sopraffatti dallo sconforto, hanno cominciato a dire di no. In un paese di recente democrazia e recente industrializzazione, nel quale sembra che non esistano regole di convivenza, dove le mode culturali provenienti dalla Francia e dagli Stati Uniti cancellano da un giorno all'altro problemi che sembravano importantissimi, non è facile capire che cosa sia cultura.

In senso molto lato, in senso cioè «antropologico», come si dice, certo anche la mafia e la camorra sono forme di cultura. Si potrebbe anche dire, guardando l'Italia da lontano, che i comportamenti concentrati in forma criminale nella mafia e nella camorra si trovano diffusi in dosi omeopatiche dovunque e dominano la vita del paese. I legami di solidarietà si stanno allentando e prevalgono il familismo, il localismo, il corporativismo, l'autodifesa aggressiva delle diverse «tribù».

Sì, perché dal punto di vista dei comportamenti sociali gli italiani sono un po' dei barbari. Hanno un forte intuito sociale, ma navigano «a vista», senza



rotta e senza bussola, come se non ci fossero mai patti e accordi da rispettare. Per questo la vita sociale italiana è enormemente e oscuramente complicata e richiede un grande dispendio di energie e di immaginazione. Guidare per esempio nel traffico di Roma o di Napoli può essere anche divertente: ma richiede una disposizione al gioco e alla competizione che esaspera chi preferirebbe considerare l'uso dell'automobile una prassi meno creativa. Questo è cultura? Forse. Per condurre in Italia un'esistenza più o meno normale bisogna essere di continuo anormalmente attenti e furbi. Da questo punto di vista la creatività italiana è un inganno, un *bluff*. È solo il prezzo da pagare per sopravvivere senza troppi danni ai danni di qualcun altro, in una società senza regole.

Le rapide trasformazioni sociali e lo sviluppo delle comunicazioni di massa degli ultimi venti o trent'anni hanno cambiato profondamente la mentalità e il sistema culturale italiano. A metà degli anni '70 Pier Paolo Pasolini, poco prima della sua morte, lanciò accuse violente contro la televisione. Questo strumento e canale di cultura, a cui molti attribuivano una funzione illuministica e democratica, era invece secondo Pasolini uno strumento di propaganda del dio-mercato, diffondeva capillarmente uno stile di vita consumistico, realizzava una specie di «genocidio culturale». Il passato veniva distrutto, la memoria annullata, e così pure tutta quella pluralità di culture regionali, di classe, di minoranza che avevano caratterizzato l'Italia per secoli e che neppure la dittatura fascista era riuscita a distruggere.

Molti rimproverarono a Pasolini di scoprire e annunciare con enfasi cose risapute. Da tempo sociologi tedeschi, americani e francesi, critici della cultura di ogni tendenza, da Ortega a Marcuse, avevano già descritto gli effetti irrazionalisti, oscurantisti e manipolatori della cultura di massa. Il fatto è che in Italia queste cose, lette nei libri, non si erano mai viste così potentemente in azione. Avvenne così un caso insolito. Dopo la sua morte, Pasolini incontrò un consenso inaspettato, che dura fino ad oggi. Nacque una specie di mito intorno a questo poeta e regista assassinato da un «ragazzo di vita» in circostanze oscure, proprio nel momento in cui stava dicendo, nell'incomprensione generale, che in Italia era nato un nuovo fascismo: molto più potente e sofisticato di quello storico, e perciò difficile da riconoscere, fondato sulla modernità e sullo sviluppo: uno sviluppo (economico) senza progresso (morale e politico).

I progressisti, i democratici, i borghesi illuminati si illudevano. Continuavano a ragionare secondo schemi invecchiati: democrazia e dittatura, fascismo e antifascismo, sviluppo e arretratezza, progresso e reazione. La realtà secondo Pasolini era ormai un'altra: il Nuovo Regime non aveva bisogno di

ideologie né di repressione, gli bastavano le merci e l'onnipresenza della loro immagine. Quando un'intera società era «omologata» dagli stessi valori e dagli stessi comportamenti «piccolo-borghesi», allora si doveva constatare una vera e propria «mutazione antropologica» degli italiani. Che non erano più né cittadini liberi, né operai oppressi, né borghesi ipocriti e moralisti, né conservatori, né progressisti: ma anzitutto consumatori. E strumento culturale decisivo di questo Nuovo Potere era già allora per Pasolini la televisione.

Ci si chiede tuttora in Italia, di tanto in tanto, se Pasolini aveva ragione e in che misura. Di recente anche gli illuministi più rosei e volenterosi, più disposti ad una pedagogia ragionevole e incoraggiante, come Umberto Eco, stanno un po' cambiando idea. La televisione (ora è chiaro) rischia di esercitare una vera e propria dittatura su tutto il sistema culturale. Non è una minaccia solo per i poeti, i romanzieri, la gente di teatro, gli intellettuali sofisticati. La televisione condiziona e rende impotente perfino la grande stampa e toglie spazio al cinema.

Culturalmente in questi ultimi dieci anni l'Italia è diventata il Paese della Televisione: di uno spettacolo ininterrotto, che ha qualcosa di mostruoso e di grottesco e nei confronti del quale, come ora si capisce (un po' tardi), si hanno poche difese critiche. Le trasmissioni televisive sui libri sono spesso imbarazzanti e penose: non fanno altro che trasmettere l'idea che il modo migliore, più rapido e mondano per incontrare i libri non è comprarli e leggerli, ma vederne in televisione le copertine e scrutare per un paio di minuti i goffi autori che ne riassumono il contenuto in due parole: in fretta, per favore, «perché il tempo a disposizione è scarso», e poi segue la pubblicità.

La storia culturale italiana, va ricordato, non ha contribuito molto alla formazione di una vera democrazia. Gli italiani, in fondo, hanno inventato politicamente una cosa sola: il fascismo. Sarà veramente un caso? Ne saremo veramente guariti? Tra l'altro il fascismo non fu affatto un fenomeno solo di arretratezza. Fu anche una risposta all'arretratezza. Quello di Mussolini è stato un regime carismatico e totalitario di massa piuttosto «moderno» che (contrariamente all'hitlerismo) ha continuato a fare scuola anche in altri continenti: in tutti i luoghi in cui uno sviluppo ritardato ha reso necessarie forti dosi di populismo nazionalistico e di controllo repressivo per evitare conflitti di classe laceranti.

Inoltre la cultura di sinistra è da anni alquanto fiacca. Trionfano filosofie verbosamente astratte, che non aiutano certo gli italiani a ragionare sui fatti e i dati empirici. Le mode di Nietzsche e Heidegger, dilaganti in Italia per influenza francese, un certo snobismo del linguaggio oscuro allusivo, hanno ostacolato ancora una volta la crescita di una cultura capace di analizzare,



raccontare e descrivere come funziona la nostra società nazionale. Sono forme in cui torna il nostro vecchio idealismo, la nostra vecchia tendenza a dissociare le parole dalle azioni.

Inoltre si può osservare che l'Italia non ha mai avuto una robusta tradizione narrativa e teatrale, capace di rappresentare con serietà realistica conflitti morali privati e pubblici. Facciamo una gran fatica, in Italia, a capire come realmente siamo e che cosa realmente facciamo. Le migliori descrizioni dell'Italia e degli italiani sono spesso tuttora quelle che fanno gli osservatori stranieri.

E vero che libri come CRISTO SI È FERMATO A EBOLI di Carlo Levi, uscito nel 1945, IL GATTOPARDO di Lampedusa e il PASTICCIACCIO di Gadda, usciti nel '57 e nel '58, sono tuttora istruttivi come ritratti della nostra storia e identità. Ma poi? Della società italiana più recente e modernizzata ci sono ben pochi resoconti, e nessuno della stessa qualità letteraria (LA STORIA di Elsa Morante, del 1974, è un grande libro epico sull'Italia, ma racconta fatti degli anni '30 e '40).

Italo Calvino, che aveva il talento per raccontare l'Italia degli ultimi decenni, ha rinunciato a farlo per un pregiudizio antirealistico: si è trasferito a Parigi, sempre più preso da un tipo di letteratura occupata a parlare di se stessa. Lo stesso Leonardo Sciascia ha finito per prendere una strada analoga, dando della Sicilia e della mafia un'immagine troppo sofisticata e «universale», più barocca che illuminista, con l'ambizione di diventare un piccolo Borges italiano.

Una cultura dovrebbe essere (chiedo scusa per la metafora un po' ottocentesca) anche lo «specchio» della vita di un paese. La cultura italiana purtroppo è uno specchio che ci fa sempre un po' troppo belli (consolandoci) o un po' troppo deformi (facendoci ridere). Ma forse sarebbe più esatto dire che siamo finiti nella camera degli specchi di un lunapark, dove ci illudiamo di essere sempre in scena, sempre noi, moltiplicati per mille, e non troviamo la strada per uscirne.

¿EXISTEN AÚN LOS INTELLECTUALES? EL CASO ITALIANO (Conferencia magistral)

Nunca ha sido fácil entender qué son los intelectuales: ni si en verdad existen como grupo, categoría o élite política: ni si aún existen o ya están desapareciendo en una vasta «clase media cultural» en la que alta cultura y cultura de masas se confunden.

Como quiera que sea, en el pasado y hasta hace algún tiempo, los intelectuales ciertamente han existido. Divididos entre la tendencia a ponerse al servicio del poder y el reclamo de un ejercicio inclusive heroico de sus virtudes específicas (los modelos no han faltado: de Sócrates a Giordano Bruno, hasta Rimbaud, Wittgenstein, Orwell), los intelectuales hasta han elaborado formas especiales de comportamiento inestable: deseo de aprobación, voluntad de poder, fatuidad, rigor autopunitivo. Además de dibujarse una aureola, también han sido los más encarnizados críticos y denigradores de sí mismos. Sublimarse y denigrarse se puede decir que tienen cabida en la identidad y en la tradición de los intelectuales. Asignarse tareas excesivas, traicionarlas, no mantener las promesas, cargarse de responsabilidades como santos o considerarse sublimes y libres como semidioses: todo esto forma parte de sus ritos carnavalescos o cuaresmales. Aunque la continuidad de la tradición está en duda, el espectáculo continúa, a veces, con viejas máscaras y suntuosos trajes. Así, los intelectuales ora se comportan como bufones, ora se autoflagelan, ora emiten oráculos, ora sueñan con gobernar.

¿En verdad no hay nada más que hacer? ¿En verdad, de hecho, no se hace otra cosa? Efectivamente, aun cuando se conciben como un conjunto, los intelectuales son una categoría heterogénea. En su trabajo se siguen encontrando y mezclando, como se decía antaño, lo universal y lo particular, la competencia específica y la responsabilidad pública. Es deseable que el arquitecto tenga su propia filosofía del vivir social, pero que igualmente construya edificios agradables y congruentes. Es natural que el científico, además de investigar conocimientos que tienen un fin en sí mismos, descubra posibilidades de vida mejores. Es justo que el artista, además de expresarse libremente, interese, apasione, no sea tedioso. Es inevitable que el maestro enseñe no sólo cómo hacer algo, sino también qué cosa hacer de preferencia, y por qué: esto es, que comunique no sólo técnicas, sino valores.

Muy ocupados, en otro tiempo, en definirse e imponerse tareas, hoy los intelectuales parecen querer borrarse del horizonte, volverse inabismables e invisibles. La idea de existir como categoría los hace sentir incómodos. El intelectual individual o el pequeño grupo se sienten justamente impotentes frente a las fuerzas que empujan hacia adelante la máquina social, no se sabe dónde. Quien toma decisiones decisivas ya no se pone a



escuchar, por lo que parece, ni siquiera la opinión de los expertos, ni tiene en cuenta a la crítica cultural. Políticos y ejecutivos, como toda especie animal, cambian de comportamiento sólo si se ven amenazados por algún peligro evidente. Y es raro que los intelectuales logren parecer amenazadores.

Muchas de las actividades socialmente orientadas que los intelectuales desarrollan se están convirtiendo en estos años en invisibles, impresentables, casi en ocultas. ¿Quién habla de lo que hacen o deberían hacer, por ejemplo, intelectuales tan indispensables como los maestros de escuela primaria? ¿Quién tiene ganas de tomar en consideración la responsabilidad pública de los químicos, de los médicos, de los periodistas? La idea de Historia como proceso racional, unitario y controlable en camino hacia la liberación era una invención de los intelectuales, y se ha hecho pedazos. Pero el resultado más visible de esta crisis es un desinterés general por la evaluación de los proyectos y el control de las previsiones. Hacerse una idea del futuro se considera una exigencia de utopistas. Y sin embargo nunca como hoy las sociedades humanas están ligadas por vitales y mortales vínculos recíprocos y corren a velocidad creciente hacia un futuro ignoto.

Los intelectuales que en el siglo XVIII habían creído poder establecer las leyes de organización y de desarrollo de la sociedad, a finales del siglo XX se refugian en la teoría del conocimiento como interpretación. En los orígenes de la modernidad los philosophes se concebían a sí mismos en una perspectiva universal: la iluminación progresiva de un género humano en camino hacia la libertad y la igualdad. Hoy, desde hace algunos decenios, en un horizonte definido como postmoderno, los intelectuales han renunciado a ser una élite juzgadora, que no sólo elabore conocimientos, sino que proponga valores y modelos sociales.

Este desencanto de los intelectuales no es sólo una razonable vuelta de ambiciones inmoderadas a su justo tamaño. Es también una pérdida de lucidez y de coraje. El intelectual postmoderno, que ha abandonado las «ambiciones universales de la tradición propia de los intelectuales», como dice Bauman, se limita a administrar las reglas comunicativas internas de la tradición cultural. La que fue la élite intelectual es hoy, según ciertos analistas, un grupo social que se ocupa preferentemente de sí mismo. Pero así, la entera tradición cultural es interpretada como tradición sectorial, ámbito específico de los intelectuales como clase especializada, y tiende a perder su significado orientador para el conjunto de la sociedad. La cultura ya no juzga a la sociedad confrontando hechos y valores: más bien se convierte en un sector administrativo de la sociedad de cuyos límites no se puede salir.

Una de las paradojas más vistosas de la cultura literaria italiana, es ésta: que los italianos, como los griegos, hemos tenido temprano, en el origen de

todo, a nuestro Homero, a nuestro máximo escritor global, a nuestra enciclopedia en forma de poema, a nuestro máximo poeta-profeta, poeta-sabio, poeta-científico, poeta-político. Pero después de Dante, cuya obra ha envejecido rápidamente y ha sido arrinconada en los siglos inmediatamente sucesivos, después de haber tenido con Dante al escritor más indomablemente «comprometido» que quizás haya tenido Europa, nuestra literatura se ha encerrado casi siempre dentro de recintos de varios tipos.

No se puede tenerlo todo: quizás una literatura que había tenido a Dante, no podía tener también a Balzac o a Tolstoi. No podía tener, después de la épica alegórica y el realismo figurativo, también la épica novelística, la épica de la vida cotidiana, el realismo que la revela en todos sus rincones y detalles. Ni podíamos inventar el infierno de la modernidad, habiendo agotado nuestra modernidad entre finales del XVI y los principios del XVII, con Tasso, Bruno, Galilei (y Caravaggio).

Algunos poetas modernos fundamentales, los más influyentes en el plano internacional, como Baudelaire y Eliot, han permitido comprender la relación entre la situación de Dante y la situación de la literatura moderna. Pero para la poesía y la literatura italiana, aprender de Dante siempre ha sido difícil, y no podía ser de otra manera. Italia en los tiempos de Dante era, también independientemente de la obra excepcional de este autor, el centro y la cumbre del Medioevo cristiano. En los últimos siglos, el centro y la cumbre de la modernidad estaban en otras partes.

Toda cultura literaria que se empobrece, como la italiana, tiende a transformar a sus máximos autores en monumentos sin vida. Los deforma, los desfigura. Hace de ellos, a lo sumo, repertorios de «lugares citables» como observa Contini. Se podría imaginar la mayor parte del territorio literario italiano como un terreno cubierto de cascajo y de ruinas, de estatuas mutiladas y palacios derruidos. Cuando no han dominado el olvido, la indiferencia y la incuria, entonces hemos tenido la restauración nacionalista de las glorias patrias: avenidas y parques poblados por bustos espectrales y ridículos. Todo nacionalismo tiene sus horrores. Pero el nacionalismo cultural italiano tenía frente a sí tareas aplastantes: debía resucitar una cultura grandiosa que se había desarrollado demasiados siglos atrás.

Ningún otro intelectual italiano representa tan bien como Francesco De Sanctis la estrechísima conexión entre unidad nacional y tradición literaria: su *HISTORIA DE LA LITERATURA ITALIANA* es una obra maestra novelesca en forma de crítica literaria: es la síntesis cultural del Risorgimento. La unidad política de Italia, tardía y frágil, se traduce allí en unidad cultural, en la novela de la decadencia moral italiana (el Renacimiento mismo, para De Sanctis, es corrupción y disgregación moral). De



esta decadencia la única vía de escape es el estudio objetivo y desprejuiciado de la realidad (Machiavelli, Galilei, Vico). El moralismo de De Sanctis es una marcha hacia la Realidad: su idea de una «literatura nacional moderna» va hacia el naturalismo de Zola, hacia una fusión de arte, moral y ciencia. Programa ambicioso y en el fondo también tardío como la unidad política: varios decenios más tarde, sea como sea, también Gramsci se encontrará frente al problema de una falta de relación vital y orgánica entre «literatura y vida nacional». La Italia unida tenía necesidad de encontrar las formas y las fuerzas de su unidad difícil y artificiosa. La literatura ha sido, por mucho tiempo, un instrumento eficaz. Ahora ya no lo es.

La tarea de unificación ideológica tomaba una forma histórico-retórica en Carducci: el mito de la «Comuna rústica» y del jacobinismo, en acentos clasicistas y librescos; y una forma pedagógico-patética en De Amicis: el populismo y patriotismo de *CORAZÓN*, libro que ha tenido una tremenda fuerza propagandística de cohesión idílica entre ricos y pobres. Mientras que PINOCHO es al mismo tiempo demasiado fantástico y demasiado despiadadamente realista como para ejercer una función sentimental y moralizadora: representa más bien lo indomable de las inclinaciones naturales, lo incorregible de la infancia y del pueblo italiano.

Por desgracia, el fascismo no fue un simple accidente de la cultura italiana. Hubo en diferente medida intelectuales fascistas inconciliables entre sí: D'Annunzio, Pirandello, Gentile, Marinetti, Ungaretti, Giovanni Ansaldo (antes, amigo de Gobetti, después fascista y amigo de Ciano: pero, como confiesa en una página de su *DIARIO* del '45, siempre antiliberal y antidemocrático, siempre sustancialmente fascista aunque en un principio irritado por la grosería y el mal gusto de Mussolini). Pirandello se inscribió en el partido en 1924, tuvo buenas relaciones con el mismo Mussolini, y mantuvo siempre estrechos vínculos con la cultura oficial. Gentile teorizó la unidad inmediata de la teoría-praxis, el «acto puro», escribió en el '25 el *MANIFIESTO DE LOS INTELLECTUALES FASCISTAS*. Ya en el '22 fue ministro de Educación en el gobierno de Mussolini, en el '23 se adhirió al partido, después dirigió el Instituto de la Enciclopedia Italiana y el Instituto Fascista de Cultura (en el '43 se puso de parte de la República de Saló, y en el '44 fue asesinado en Florencia por los partisanos).

Marinetti (literariamente un anti-dannunziano), intervencionista, condecorado en la guerra, cantor de la misma como la «única higiene del mundo», fue un autorizado personaje del régimen, se adhirió a la República de Saló. Ungaretti primero se adhirió al fascismo y después se convirtió al cristianismo (su primer libro poético titulado *EL PUERTO SEPULTO* publicado en el '23, tenía un prefacio de Mussolini).

Es cierto, como ha observado Norberto Bobbio, que el fascismo en el poder destruyó en Italia una variada y rica cultura de derecha: pero ciertamente esta cultura de derecha había preparado el fascismo, que terminó por devorarla. La cultura del '45 no fue sólo

antifascismo, también fue nutrida por la Resistencia: no sólo oposición, sino formulación de un nuevo programa de sociedad democrática. En ella actuó también aquel «mito de Norteamérica» cuyos sacerdotes rivales habían sido, desde antes de la guerra, Pavese y Vittorini. Era la idea de una literatura italiana liberada de su pesada tradición, menos elitista y esotérica, menos antirrealista, pero más capaz de encontrar un público más amplio: el mito de Norteamérica es también el mito de la novela, género hecho a base de vitalismo, de individuos activamente a la búsqueda de sí mismos y de los demás, sedientos de verdad, hambrientos de realidad. Así, contra el lenguaje poético del hermetismo, se descubre y exalta el lenguaje más realista y comunicativo de Umberto Saba, poeta capaz de hablar en versos de «toda la vida».

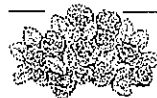
Una vez más Italia tenía que crecer y entrar en una racionalidad moderna: pero los libros más logrados y memorables de los años '30 y '40 siguen siendo los libros sobre la pobreza campesina y sobre la exclusión campesina de la historia: *FONTAMARA* de Silone, publicado en 1934 y *CRISTO SE DETUVO EN ÉBOLI* de Carlo Levi, publicado en 1945, son libros de antropología del subdesarrollo italiano, que han llegado a ser eternos gracias al problema del subdesarrollo mundial del que no logran salir las cuatro quintas partes de la humanidad.

Desde la mitad de los años '50 se pasa a la observación, descripción, exaltación o denuncia del neocapitalismo: Italia presenta un desarrollo industrial muy veloz de 1958 a 1963 aproximadamente. Para los intelectuales es una fase de extremismo crítico: crítica radical (y revolucionaria) de la nueva relación entre la producción capitalista y la organización social, neovanguardias informales, nacimiento de una Nueva Izquierda marxista que ignora demasiados testimonios antiestalinistas.

¿Y hoy? ¿Existe una cultura italiana? En los últimos tiempos, algunos, vencidos por el desconsuelo, han empezado a decir que no. En un país de reciente democracia y de reciente industrialización en el que parece que no existieran reglas de convivencia, donde las modas culturales provenientes de Francia y de los Estados Unidos cancelan de un día para otro problemas que parecían importantísimos, no es fácil comprender qué es la cultura.

En sentido muy amplio, o sea en sentido antropológico, como se dice, ciertamente hasta la mafia y la camorra son cultura. Inclusive se podría decir, mirando a Italia desde lejos, que los comportamientos concentrados en forma criminal en la mafia y en la camorra se hallan difundidos dondequiera en dosis homeopáticas y dominan la vida del país. Los vínculos de solidaridad se están relajando y prevalecen el nepotismo, el localismo, el corporativismo, la autodefensa agresiva de las diversas «tribus».

Sí, porque desde el punto de vista de los comportamientos sociales los italianos son un poco unos bárbaros. Tienen una fuerte intuición social, pero navegan «a ojo», sin ruta y sin brújula, como si no existieran jamás pactos y acuerdos que respetar. Por esto



la vida social italiana es enorme y obscuramente complicada y requiere de un gran derroche de energías y de imaginación. Por ejemplo, conducir en el tráfico de Roma o de Nápoles puede ser hasta divertido: pero requiere una disposición para el juego y para la competencia que exaspera a quien preferiría considerar el uso del automóvil como una práctica menos creativa. ¿Es esto cultura? Tal vez. Para llevar en Italia una existencia más o menos normal, hay que estar siempre anormalmente alerta y ponerse bien vivos. Desde este punto de vista la creatividad italiana es un engaño, un bluff. Es sólo el precio que hay que pagar para sobrevivir sin demasiados perjuicios en perjuicio de otros, en una sociedad sin reglas.

Las rápidas transformaciones sociales y el desarrollo de las comunicaciones de masas de los últimos veinte o treinta años han cambiado profundamente la mentalidad y el sistema cultural italiano. A mediados de los años '70, Pier Paolo Pasolini, poco antes de su muerte, lanzó violentas acusaciones contra la televisión. Este instrumento y canal de cultura, al que muchos atribuían una función ilustrada y democrática, era en cambio, según Pasolini, un instrumento de propaganda del dios-mercado, que difundía capilarmente un estilo de vida consumista, y que realizaba una especie de «genocidio cultural». El pasado quedaba destruido, la memoria anulada, y así toda aquella pluralidad de culturas regionales, de clase, de minoría, que habían caracterizado a Italia por siglos y que ni siquiera la dictadura fascista había logrado destruir.

Muchos le reprocharon a Pasolini el que descubriera y anunciara con énfasis cosas consabidas. Desde hacía tiempo sociólogos alemanes, norteamericanos y franceses, críticos de la cultura de todas las tendencias, desde Ortega a Marcuse, habían ya descrito los efectos irracionalistas, oscurantistas y manipuladores de la cultura de masas. El hecho es que en Italia, estas cosas, que se leían en los libros, no se habían visto nunca tan potentemente en acción. Ocurrió así un caso insólito. Después de su muerte, Pasolini encontró un consenso inesperado, que dura hasta hoy. Surgió una especie de mito en torno a este poeta y director cinematográfico asesinado por un ragazzo di vita¹, en circunstancias oscuras, precisamente en el momento en que andaba diciendo, en la incomprensión general, que en Italia había nacido un nuevo fascismo: mucho más poderoso y sofisticado que el histórico, y por tanto difícil de reconocer, fundado en la modernidad y en el desarrollo: un desarrollo (económico) sin progreso (moral y político).

Los progresistas, los democráticos, los burgueses ilustrados se ilusionaban. Seguían razonando según esquemas desgastados: democracia y dictadura, fascismo y antifascismo, desarrollo y atraso, progreso y reacción. La realidad según Pasolini era ya otra: el Nuevo Régimen no tenía necesidad de ideologías ni de represión, le bastaban

las mercancías y la omnipresencia de su imagen. Cuando una sociedad entera era «homologada» por los mismos valores y por los mismos comportamientos «pequeñoburgueses», entonces se tenía que constatar una auténtica y verdadera «mutación antropológica» de los italianos; que ya no eran ni ciudadanos libres, ni obreros oprimidos, ni burgueses hipócritas y moralistas, ni conservadores, ni progresistas: sino sobre todo consumidores. E instrumento cultural decisivo de este Nuevo Poder era ya entonces para Pasolini la televisión.

Todavía nos preguntamos en Italia, de vez en cuando, si Pasolini tenía razón y en qué medida. En los últimos tiempos hasta los ilustrados más optimistas y mejor intencionados, más dispuestos a una pedagogía razonable y alentadora, como Umberto Eco, están cambiando un poco de idea. La televisión (ahora está claro) amenaza con ejercer una auténtica y verdadera dictadura sobre todo el sistema cultural. No es una amenaza sólo para los poetas, los novelistas, la gente de teatro, los intelectuales sofisticados. La televisión condiciona y torna impotentes incluso a la gran prensa y le quita espacio al cine.

Culturalmente, en estos últimos diez años, Italia se ha convertido en el País de la Televisión: de un espectáculo ininterrumpido que tiene algo monstruoso y grotesco y en relación con el cual, como ahora se comprende (un poco tarde), se tienen pocas defensas críticas. Las transmisiones televisivas sobre libros son a menudo embarazosas y dan pena: no hacen más que transmitir la idea de que el modo mejor, más rápido y mundano para encontrarse con los libros no es comprarlos y leerlos, sino mirar por televisión sus portadas y escuchar durante un par de minutos a los autores que, torpemente, resumen su contenido en dos palabras: de prisa, por favor, «porque el tiempo de que disponemos es escaso», y luego sigue la publicidad.

Debemos recordar que la historia cultural italiana no ha contribuido mucho a la formación de una verdadera democracia. Los italianos, en el fondo, han inventado políticamente una sola cosa: el fascismo. ¿Será de veras una casualidad? ¿En verdad nos habremos curado del fascismo? Entre otras cosas el fascismo no fue de hecho un fenómeno únicamente de retraso social. Fue también una respuesta al atraso. El de Mussolini fue un régimen de masas, carismático y totalitario, más bien «moderno», el cual (contrariamente al hitlerismo) ha continuado haciendo escuela también en otros continentes: en todos los lugares en que un desarrollo retardado ha vuelto necesarias fuertes dosis de populismo nacionalista y de control represivo para evitar desgarradores conflictos de clase.

Además la cultura de izquierda es desde hace años un tanto débil. Triunfan filosofías verbosamente abstractas, que ciertamente no ayudan a los italianos a razonar sobre los hechos y los datos empíricos. Las modas de Nietzsche y



Heidegger, que se han difundido en Italia por influencia francesa, un cierto esnobismo del lenguaje obscuro y alusivo, han obstaculizado una vez más el crecimiento de una cultura capaz de analizar, narrar y describir, cómo funciona nuestra sociedad nacional. Son formas en las que retorna nuestro viejo idealismo, nuestra vieja tendencia a disociar las palabras de las acciones.

Además se puede observar que Italia nunca ha tenido una robusta tradición narrativa y teatral capaz de representar con seriedad realista los conflictos morales privados y públicos. Nos cuesta un enorme esfuerzo, en Italia, el comprender cómo somos realmente y qué es lo que hacemos en realidad. Las mejores descripciones de Italia y de los italianos son a menudo, hasta la fecha, las que hacen los observadores extranjeros.

Es cierto que libros como *CRISTO SE DETUVO EN ÉBOLI* de Carlo Levi, publicado en 1945, *EL GATOPARDO* de Lampedusa y el *ZAFARRANCHO* de Gadda, publicados en el '57 y en el '58, aún son instructivos como retratos de nuestra historia e identidad. ¿Y luego? De la sociedad italiana más reciente y modernizada existen muy pocos informes y ninguno de la misma calidad literaria (*LA HISTORIA*, de Elsa Morante, de 1974, es un gran libro épico sobre Italia, pero relata hechos de los años '30 y '40). Italo Calvino, que tenía el talento para narrar la Italia de los últimos decenios, renunció a hacerlo por un prejuicio antirrealista: se mudó a París, prisionero cada vez más de un tipo de literatura ocupada en hablar de sí misma. El mismo Leonardo Sciascia terminó por tomar un camino análogo, dando de Sicilia y de la mafia una imagen demasiado sofisticada y «universal», más barroca que ilustrada, con la ambición de convertirse en un pequeño Borges italiano.

Una cultura debería ser (pido disculpa por la metáfora un poco decimonónica) también el «espejo» de la vida de un país. Por desgracia la cultura italiana es un espejo que nos hace siempre un poco demasiado guapos (consolándonos) o un poco demasiado deformes (haciéndonos reír). Pero quizá sería más exacto decir que hemos terminado en la casa de los espejos de una feria, donde nos creamos la ilusión de que estamos siempre en escena, siempre nosotros, multiplicados por mil, y no encontramos el camino para salir.

NOTAS

¹ Así definió el mismo Pasolini a los muchachos *lumpen* que se prostituyen ocasionalmente. La locución ha entrado en el uso.



APPUNTI APUNTES



*Se terminó de imprimir el día
20 de mayo de 1996 en
Taller de Diseño e Impresión S.A. de C.V.
Av. Dos N° 274, San Pedro de los Pinos
03800 México, D.F.
Tels.: 611 6112 • 598 8412 Fax: 598 0137*

*Se tiraron 1000 ejemplares,
más sobrantes para reposición.*