

La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)

Anna Boschetti

La storiografia letteraria non riesce a spiegare in modo soddisfacente il cambiamento, benché esso sia un aspetto fondamentale del suo oggetto. Per rendere conto delle trasformazioni collettive e individuali che si osservano da un'epoca all'altra nello spazio dei possibili tematici e formali, nelle poetiche e nei canoni, occorre prendere in considerazione una dimensione solitamente lasciata in ombra: la struttura e il funzionamento del campo di produzione, vale a dire le posizioni degli agenti e i rapporti di forza e di lotta che orientano oggettivamente le loro scelte (anche se, soggettivamente, per lo più sono vissute come libere e disinteressate). La comparazione permette di distinguere meccanismi generali, operanti in tutti i campi (come, per esempio, le lotte di successione e le strategie mobilitate in queste lotte) e differenze che si spiegano con la storia e la posizione specifica del campo. L'analisi mette alla prova questo modello teorico esaminando alcuni momenti cruciali della storia letteraria italiana tra il 1945 e il 1970 e alcune traiettorie particolarmente significative, come in particolare quelle di Vittorini, Fortini, Pasolini e Calvino.

Il principio del cambiamento delle opere è insito nel campo di produzione culturale e, più precisamente, nelle lotte tra agenti e istituzioni le cui strategie dipendono dall'interesse che essi hanno, in funzione della posizione che occupano nella distribuzione del capitale specifico (istituzionalizzato o meno) a conservare oppure a trasformare la struttura di tale distribuzione [...]. Le determina-

zioni esterne si esercitano sempre per il tramite delle forze e delle forme specifiche del campo, ossia dopo aver subito una *ristrutturazione* tanto più rilevante quanto più il campo è autonomo, quanto più è capace di imporre la sua logica specifica, che non è altro che l'oggettivazione di tutta la sua storia in istituzioni e meccanismi.¹

Pierre Bourdieu

La storia narra trasformazioni. Gli storici della letteratura fondano le loro scansioni a volte su eventi "esterni", economici e politici, a volte su cambiamenti "interni" segnalati dall'emergere di nuove "tendenze". Raramente si interrogano, tuttavia, sulle battaglie attraverso le quali si precisano le scelte degli scrittori, nascono nuove etichette e parole d'ordine, si affermano "movimenti" che si impongono all'attenzione dei contemporanei e entrano, almeno provvisoriamente, nella storia letteraria, che a sua volta, rileggendo il passato, contribuisce a rimettere continuamente in discussione la nozione stessa di letteratura. Ricostruendo i fattori che rendono possibile la trasformazione della problematica degli scrittori e del loro repertorio linguistico, tematico e stilistico, la formazione delle poetiche, la consacrazione delle "scuole" e dei canoni, si può tentare di fare una storia della letteratura che renda conto dello svolgimento e degli esiti della lotta permanente attraverso la quale si generano le definizioni della letteratura e del valore letterario.

La vivacità del dibattito e la frequenza dei tentativi di sovversione fanno della letteratura italiana tra il 1945 e la fine degli anni Sessanta un osservatorio particolarmente interessante. Poiché questo periodo non è mai stato studiato nella prospettiva delineata da Bourdieu (a parte qualche contributo recente),² posso solo presentare un tentativo di ricognizione.³ Per arrivare a capire il senso dei dettagli, occorre cominciare dall'insieme, e osservare il quadro da una certa distanza, in modo da distinguere gli elementi fondamentali. Non propongo dunque un'analisi sistematica, ma soltanto un abbozzo, focalizzato su alcune traiettorie che si possono assumere come indicatori particolarmente significativi del funzionamento del campo, dal momento che si sono imposte all'attenzione dei contemporanei e dei posteri. Per far emergere le virtù esplicative della teoria, per quanto riguarda le pratiche (e tra queste, in particolare, le

La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)

- 1 P. Bourdieu, *Le Regole dell'arte*, il Saggiatore, Milano 2005, rispettivamente pp. 310 e 308.
- 2 Cfr. M. Sisto, «I tedeschi di Feltrinelli»: *deutsche Literatur der 60er Jahre in Italien*, in «Jahrbuch für Internationale Germanistik», 2, 2005, pp. 33-56. Una nuova versione di quest'articolo è pubblicata qui di seguito.
- 3 Sulla teoria di Bourdieu e in particolare sulle prospettive che apre per lo studio della letteratura, si può vedere A. Boschetti, *Introduzione all'edizione italiana*, in Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 11-44; Ead., *Bourdieu's Work on Literature. Contexts, Stakes and Perspectives*, in «Theory, Culture and Society», XXIII, 6, 2006, pp. 135-155.

scelte testuali), sarebbe stato necessario ricostruire lo spazio degli *habitus*, lo spazio delle posizioni, lo spazio dei possibili letterari in continua evoluzione, e mostrare la corrispondenza tra gli *habitus* degli autori, le posizioni che essi occupano via via nel campo, e le caratteristiche delle opere. Ma non ho preso in considerazione tutte le posizioni pertinenti, ho tralasciato quasi completamente l'esame degli *habitus* e non ho neppure abbozzato quello dei testi. Ne risulta un'immagine così piena di lacune da poter essere deformante. È il rischio del lavoro di ricerca, che è sempre un *work in progress*, di cui si presentano man mano i risultati, sapendo bene che sono, inevitabilmente, parziali e rivedibili. Vorrei poter presto presentare qualche esempio di analisi più completa e intanto chiedo al lettore di collaborare, cioè di provare a considerare le caratteristiche formali e tematiche delle opere degli scrittori qui evocati come altrettante prese di posizione (anche se soggettivamente non sono, per lo più, percepite come tali), orientate dalle proprietà della posizione occupata dagli autori nel campo di produzione.⁴

Mi richiamerò spesso alla storia letteraria francese, per varie ragioni. Il funzionamento della letteratura, anche nei periodi in cui può apparire autarchico, è in realtà sempre transnazionale, si nutre di confronti, traduzioni, scambi con altre letterature. E la letteratura francese nell'epoca qui considerata è ancora un riferimento fondamentale per la letteratura mondiale. La comparazione è, inoltre, uno strumento molto utile, quando si vuole mettere alla prova un modello teorico, perché permette di verificare se le ipotesi generali sono trasponibili e, al tempo stesso, permette di riconoscere quello che ogni letteratura nazionale deve alla storia particolare di cui è il prodotto. Nel suo lavoro Pierre Bourdieu si è occupato principalmente della Francia, ma considerava essenziale l'apporto dei ricercatori stranieri, degli studi sulla traduzione e delle analisi comparate, tanto da fondare prima di morire un'associazione collettiva transnazionale e multidisciplinare rivolta a promuovere questo tipo di ricerche, che trasferendo metodicamente problemi e nozioni, permettono di verificare la validità della teoria e di migliorarla, individuando errori e lacune.⁵

1. Autonomia e engagement

Si dà generalmente per scontato che l'adesione all'*engagement* da parte di molti scrittori italiani e francesi alla Liberazione e negli anni della

4 Si può trovare un esempio di analisi più completa e particolarmente attenta ai testi in A. Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire «homme-époque» (1898-1918)*, Seuil, Paris 2001.

5 Cfr. il sito <http://www.espace.org/>

Guerra fredda si spieghi come un effetto delle grandi tensioni che caratterizzano la situazione politica nazionale e internazionale di quel decennio. Ma le opere e le prese di posizione molto diverse in cui si traduce la pressione della politica sulla letteratura mostrano che questa “spiegazione” non funziona, è una di quelle false evidenze che occorre mettere in discussione per arrivare a una comprensione soddisfacente. Come mostrano le *impasses* con cui si sono scontrati Lukács, Adorno e gli altri rappresentanti della tradizione marxista che hanno analizzato la relazione tra cultura e società, la sociologia fallisce nel suo tentativo di spiegare la specificità dei fenomeni culturali se pretende di ricondurli direttamente a fattori “esterni” come l’assetto economico e politico della società o la domanda dei destinatari dichiarati o presunti. Ma la storia letteraria non può neppure limitarsi a giustapporre allusioni al contesto sociale e analisi dei testi, come se si trattasse di due realtà separate. La teoria di Bourdieu permette di superare questa sterile contrapposizione, senza ricadere nel “mare dell’oggettività”, in quanto propone un modello più articolato di quello delineato da Marx un secolo prima, pur integrandone le principali acquisizioni.

Questo modello offre strumenti per analizzare con maggiore precisione la posizione sociale e le condotte degli intellettuali, in primo luogo attraverso una rappresentazione della struttura sociale che non si basa solo sulla distribuzione del capitale economico ma prende in considerazione tutte le proprietà sociali che funzionano come forme di capitale cui è riconosciuto valore, in particolare il capitale culturale, che ha un’importanza crescente nelle società complesse e differenziate. Tenendo conto della composizione e del volume del capitale si può ricostruire la gamma variegata delle posizioni occupate dagli intellettuali, anziché accontentarsi dell’alternativa tradizionale che li tratta come borghesi (integrati o rinnegati), oppure li assimila alla “massa”, nozione vaga, più adatta a esprimere fantasmi collettivi che a chiarire differenze sociali.⁶ Si può così riconoscere l’opposizione strutturale che tende a crearsi – nelle funzioni, nella visione del mondo e nello stile di vita – tra le frazioni della borghesia che fondano il loro potere sull’elevato capitale economico e le frazioni intellettuali più prestigiose, che fanno parte anch’esse della classe dominante, in quanto il loro cospicuo capitale culturale costituisce uno strumento di potere. Quest’antagonismo interno al “campo del potere” spiega l’ambivalenza degli intellettuali (che hanno potuto nel corso della loro storia sia identificarsi con la borghesia sia contrapporsi

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

6 Per un’analisi delle connotazioni del concetto di massa, cfr. P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Sociologues des mythologies et mythologies de sociologues*, in «Les Temps modernes», 211, dicembre 1963, pp. 998-1021. Per quanto riguarda la rappresentazione dello spazio sociale proposta da Bourdieu, cfr. in particolare P. Bourdieu, *La distinzione*, Il Mulino, Bologna 2001; Id., *Il senso pratico*, Armando, Roma 2005.

ad essa) e contribuisce a rendere possibile che essi esercitino un ruolo di contropotere critico.

La nozione di campo permette di articolare ulteriormente il modello, in quanto impone di prendere in considerazione metodicamente gli effetti della specializzazione, che ha portato i vari campi di produzione a funzionare come microcosmi relativamente autonomi rispetto alla logica del macrocosmo in cui sono inseriti. Ogni campo è caratterizzato da proprie tradizioni, istituzioni, poste in gioco, interessi, regole del gioco, gerarchie interne; propri schemi di percezione e di valutazione; un proprio arsenale di tecniche, rappresentazioni, credenze. Tutte le prese di posizione di uno scrittore, dalle scelte formali alle scelte politiche, si definiscono, ad ogni momento, rispetto alla logica specifica del campo letterario, allo spazio dei possibili che lo stato del campo e la sua posizione gli permettono di intravedere, agendo come un filtro e un prisma sulla sua percezione del mondo sociale.

Parlare di autonomia “relativa” dei campi culturali non significa ricadere in una concezione idealistica: Bourdieu ha dedicato una grande parte della sua opera a lottare contro la concezione sacrale della cultura e l’illusione di indeterminazione degli intellettuali, palesando i meccanismi che rendono possibili questi miti, nonché i limiti cognitivi e gli effetti di “violenza simbolica” che essi contribuiscono a produrre.⁷ Per lui, come per Marx, la cultura è un prodotto sociale, non una “pura” espressione di essenze spirituali inscritte *ab aeterno* nel cielo delle idee. Ma i progressi della divisione del lavoro fanno sì che per spiegare questo prodotto sia necessario prendere in considerazione il funzionamento specifico del campo di produzione e le condizioni di esistenza degli agenti che operano in questo campo. È necessario riconoscere le possibilità e i vincoli che ogni campo comporta, nei diversi momenti della sua storia, per arrivare a rendere conto non solo della relazione tra le posizioni, le pratiche, le proprietà delle opere e le interpretazioni delle opere, ma anche delle complesse tensioni che si producono nei rapporti tra campi diversi e che si possono considerare una delle principali condizioni del cambiamento.⁸ La stessa illusione di totale separatezza e libertà degli intellettuali si spiega, in questa prospettiva, come un effetto della relativa autonomia del campo di produzione e dell’incapacità di riconoscere non solo i determinismi sociali generici cui gli intellettuali sono esposti ma i determinismi specifici che sono effetto del campo stes-

7 Si troverà una sintesi del suo pensiero su questo tema in P. Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*, Feltrinelli, Milano 1997.

8 Sulla sociologia degli intellettuali in Bourdieu, si può vedere A. Boschetti, *Sozialwissenschaft, Soziologie der Intellektuellen und Engagement. Die Position Pierre Bourdieus und deren soziale Bedingungen*, in Aa.Vv., *Zwischen den Fronten. Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert*, a cura di I. Gilcher-Holtey, Akademie Verlag, Berlin 2006, pp. 201-229.

so.⁹ È del resto un'intuizione già presente in Engels (come mostra un suo accenno a proposito del diritto) non colta e sviluppata dalla tradizione marxista.¹⁰

Non si tratta di negare l'importanza delle determinazioni "esterne": indubbiamente, per spiegare l'ascedente che il Partito comunista esercita su molti intellettuali, in Francia e in Italia, all'indomani della guerra, occorre tener conto di fatti politici come il peso elettorale senza precedenti del PCI e del PCF e il ruolo chiave svolto dai comunisti italiani e francesi nella Resistenza. Ma le reazioni dei singoli scrittori a questi fatti si possono capire solo se si prende in considerazione la logica "interna" al campo, ricostruendo i rapporti di forza simbolici tra le diverse posizioni e, non meno importante, le idee che sono in auge fra gli intellettuali. I discorsi d'epoca e le rievocazioni attestano, per esempio, la grande suggestione che esercitava allora sugli scrittori l'immagine utopica della società comunista, del proletariato come "classe universale", del Partito comunista come portavoce del proletariato.

L'autonomia relativa del campo letterario emerge anche nei suoi principi di gerarchizzazione. Gli scrittori che si impongono all'attenzione come gli interpreti più rappresentativi dell'esigenza di conciliare letteratura e impegno politico non sono quelli che devono la loro autorità al ruolo di portavoce del Partito comunista – un'istituzione esterna – e sono quindi eteronomi, ma due autori come Sartre e Vittorini, che si sono conquistati con le loro opere l'unico riconoscimento legittimo, quello dei loro pari, fondato su criteri autonomi, propriamente letterari. Il loro *engagement* non è spiegabile semplicemente come un effetto della congiuntura politica, ma deriva i suoi principi e la sua forma da uno spazio di possibili che sono il prodotto della storia del campo, come, in particolare, la figura dell'intellettuale delineata dagli scrittori che, da Voltaire a Zola, hanno esercitato un ruolo critico nei confronti del potere, e hanno contribuito ad accreditare la nozione di responsabilità sociale dello scrittore, che si è progressivamente radicata, attraverso un processo secolare.¹¹ L'adesione degli intellettuali a questa nozione è dovuta certamente anche al fatto che essa offre loro un'immagine lusinghiera della loro funzione e della loro importanza sociale. E, sviluppando l'analisi, si potreb-

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

9 Cfr. P. Bourdieu, *La genesi dell'estetica pura*, in *Le Regole dell'arte*, cit., pp. 369-399.

10 Ecco ciò che Engels scrive a proposito dei giuristi in una lettera del 27 ottobre 1890 a Conrad Schmidt: «Lo stesso avviene nel diritto: non appena la nuova divisione del lavoro diventa necessaria e crea dei giuristi professionisti, si apre a sua volta un campo nuovo, autonomo, che, pur essendo dipendente in linea generale dalla produzione e dal mercato, ha nondimeno anch'esso una capacità particolare di reazione su questi ambiti». Cit. in P. Bourdieu, *Genèse et structure du champ religieux*, in «Revue française de sociologie», XII, 1971, pp. 295-334: 300n.

11 Cfr. G. Sapiro, *Le principe de sincérité et l'éthique de la responsabilité de l'écrivain*, in Aa.Vv., *L'écrivain, le savant et le philosophe*, a cura di E. Pinto, Publications de la Sorbonne, Paris 2003, pp. 183-201; Ead., *La responsabilité de l'écrivain*, in corso di stampa presso Fayard.

be mostrare che il loro approdo all'impegno si spiega con il loro *habitus* e con le proprietà della loro traiettoria intellettuale anteriore.

Dal punto di vista retrospettivo dell'analista che mette in luce la relazione tra le scelte e gli interessi simbolici che sono associati alle posizioni dei diversi agenti, l'offensiva lanciata simultaneamente da Sartre e da Vittorini nell'autunno del 1945 in nome dell'esigenza di una cultura nuova, capace di assumere la sua responsabilità sociale, è un riuscito colpo di mano contro la posizione, la letteratura "pura", che fino a quel momento ha mantenuto un'indiscussa egemonia in Francia e in Italia. «Les Temps modernes» e «Il Politecnico» si impongono come nuovi poli di riferimento con cui tutte le altre posizioni sono in qualche misura costrette a fare i conti. Ma sarebbe del tutto infondata e inadeguata un'interpretazione utilitaristica, che presumesse di spiegare le loro iniziative come una strategia fondata sul calcolo razionale e finalizzata al profitto personale, poiché al contrario, come emerge dai documenti e dalle testimonianze, ambedue gli scrittori sono animati dalla convinzione di compiere una battaglia nobile e totalmente disinteressata. Il concetto di *habitus* ricorda che gli individui agiscono nell'urgenza incalzante della vita quotidiana, orientati dal loro senso spontaneo del gioco, e invita a tenere conto al tempo stesso dei rapporti di senso e dei rapporti di forza, dell'entusiasmo sincero che ha reso possibile il coinvolgimento nell'azione e dei vantaggi oggettivi che essa ha procurato. Si può così superare il concetto di falsa coscienza e prendere atto dell'esigenza di adottare metodicamente uno sguardo "bifocale", che prenda in considerazione la "doppia verità dell'azione".¹²

Non a caso la storia della vita culturale dalla fine dell'Ottocento è strettamente associata alla storia delle riviste, strumenti di lotta simbolica particolarmente efficaci, in quanto possono conferire a un gruppo al tempo stesso visibilità e possibilità di intervenire assiduamente nella vita culturale, con manifesti, teorizzazioni, "programmi", che creano l'immagine di una tendenza collettiva. Con la crescita e la differenziazione del mercato, inoltre, acquista un'importanza decisiva il contributo degli editori e dei critici che assicurano la diffusione e il riconoscimento. La maggior parte dei cosiddetti "movimenti" e dei principi di classificazione che la storiografia letteraria ha contribuito acriticamente a istituire, in quanto le fornivano comodi criteri di periodizzazione, andrebbero analizzati come l'effetto di processi di questo tipo.¹³

12 Cfr. Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*, cit., pp. 197-215.

13 Cfr. le analisi dedicate a questi fenomeni in A. Boschetti, *L'impresa intellettuale. Sartre e «Les Temps modernes»*, Dedalo, Bari 1984; Ead., *Des revues et des hommes*, in «La revue des revues», 18, 1994, pp. 51-65; Ead., «Les Temps modernes» en «Tel Quel», in Aa.Vv., *Franse Literatur na 45*, a cura di J. Baetens e K. Geldof, Peeters, Lovanio 2000, vol. 3, pp. 321-324; Ead., *La poésie partout*, cit. Cfr. anche C. Charle, *L'habitus scolastique et ses effets à propos des classifications littéraires et historiques*, in Aa.Vv., *L'inconscient académique*, a cura di F. Schultheis, Éditions Seismo, Genève 2006, pp. 67-87.

«Il Politecnico» e «Les Temps modernes» presentano tutti i tratti caratteristici di simili operazioni. Esordiscono con dichiarazioni programmatiche che sottolineano la rottura e il rovesciamento rispetto alla concezione della letteratura fino allora in auge. Non si presentano semplicemente come riviste letterarie, ma vogliono essere presenti su tutti i fronti, prendere posizione su tutti i problemi del loro tempo, e quest'apertura interdisciplinare permette loro di attirare collaboratori molto diversi per interessi e competenza. Anche per i rispettivi editori queste riviste sono di fatto una strategia di legittimazione. Grazie al «Politecnico» e al rapporto privilegiato che stabilisce con il PCI, Einaudi rafforza la sua immagine di editore autorevole e impegnato e si assicura un proprio pubblico, contrapponendosi ad editori più commerciali come Mondadori e Rizzoli. Gallimard, che alla Libération, come molti editori francesi, rischia di essere accusato di collaborazionismo, trova in Sartre e nei «Temps modernes» un efficace strumento di riabilitazione e, al tempo stesso, di allargamento del suo pubblico.¹⁴

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

2. Spazio letterario internazionale e logiche nazionali

La prossimità tra «Il Politecnico» e «Les Temps modernes», che nascono a pochi giorni di distanza, è avvertita subito dalle due équipes che non tardano a entrare in contatto e a stabilire rapporti di collaborazione. Ma emergono ben presto differenze decisive, che si possono spiegare con un'analisi comparata, prendendo in considerazione tre ordini di fattori: in primo luogo, le differenze tra i rispettivi campi di produzione, esito di processi storici per molti aspetti ben diversi; in secondo luogo, le proprietà della posizione che i principali collaboratori occupano in questi spazi; infine le disposizioni che li caratterizzano e orientano le loro scelte.

Per quanto riguarda il prestigio internazionale, il campo letterario italiano nel suo insieme è in una posizione nettamente dominata rispetto al suo omologo francese, che nel 1945 mantiene ancora una posizione eminente nello spazio letterario mondiale. Il numero di testi letterari italiani tradotti all'estero e, viceversa, di testi stranieri tradotti in italiano può fornire un buon indicatore della posizione dell'Italia nella gerarchia invisibile della "legittimità" letteraria.¹⁵ Fino all'inizio degli anni Ottan-

14 Cfr. A. Boschetti, *Légitimité littéraire et stratégies éditoriales*, in Aa.Vv., *Histoire de l'édition française*, Promodis, Paris 1986, vol. IV, pp. 481-527.

15 Sul ruolo di indicatore che si può attribuire alla circolazione internazionale dei testi, si può vedere in particolare P. Bourdieu, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 14, 1-2, 1990, pp. 1-10, ripreso in «Actes de la recherche en sciences sociales», 145, dicembre 2002, pp. 3-8; si veda inoltre «Actes de la recherche en sciences sociales», 144, settembre 2002, numero speciale dedicato alla traduzione, che propone analisi empiriche e alcuni tentativi di elaborazione teorica, come, in particolare, J. Heilbron, G. Sapiro, *La traduction littéraire, un objet sociologique*, pp. 3-5, e P. Casanova, *Consécration et accumu-*

ta l'Italia traduceva molto ed esportava molto poco. I soli scrittori italiani celebri all'estero erano D'Annunzio, Moravia e due autori di teatro: Pirandello e Edoardo de Filippo.¹⁶ La fama conquistata in Italia raramente oltrepassava la frontiera, mentre, all'opposto, il riconoscimento degli *opinion makers* francesi bastava ad assicurare l'attenzione internazionale. Gli studi empirici sui meccanismi della consacrazione di autori riconosciuti come classici della letteratura mondiale confermano il ruolo determinante svolto in questi processi dalle capitali letterarie e in particolare da Parigi. Gli autori italiani che nel primo Novecento sono arrivati ad avere una certa fama in Francia (oltre a D'Annunzio, i futuristi e Ungaretti) spesso lo dovevano a strategie di autotraduzione in francese e alle loro relazioni personali con francesi interessati all'importazione.¹⁷ C'è quindi una grande disparità tra i due campi per quanto riguarda il potere di consacrare, che dipende dal "capitale simbolico" collettivo accumulato. La cultura francese, a partire dal Rinascimento, ha operato una vera e propria *translatio imperii*, grazie alla concomitanza di un insieme di condizioni che hanno favorito la formazione di un mercato culturale eccezionalmente forte e di un ampio pubblico intellettuale, francese e straniero, in grado di sostenerne lo sviluppo, mentre la cerchia di lettori su cui può contare «Il Politecnico» è molto ristretta, contrariamente alle speranze del suo direttore.¹⁸

Anche sul piano del "capitale simbolico" personale l'équipe dei «Temps modernes» è incomparabilmente più forte della redazione del «Politecnico», in cui l'unico autore noto nel 1945 è Vittorini, peraltro molto controverso, mentre Fortini è ancora un giovane poeta sconosciuto, che solo l'anno dopo pubblicherà, grazie a Vittorini, la sua prima raccolta *Foglio di via*. Einaudi è allora una casa editrice autorevole ma artigianale. La posizione di Sartre è ben diversa. Affermato simultaneamente come filosofo, romanziere, autore teatrale, critico letterario, saggista, giornalista, in un'epoca in cui la divisione del lavoro intellettuale è già avanzata, è percepito anche in Francia come un fenomeno eccezionale, un intel-

lation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal, pp. 7-20. Le analisi empiriche ormai numerose dedicate ai flussi delle traduzioni mostrano come essi possano fornire indicazioni più precise se si rileva anche l'incidenza specifica di logiche diverse come quella del mercato, quella della politica e quella, simbolica, dei campi di produzione più autonomi.

16 Per quanto riguarda i flussi da e per l'Italia, si può vedere F. D'Intino, *Il Novecento italiano oltrefrontiera*, in Aa.Vv., *Storia della Letteratura italiana. Il Novecento*, a cura di N. Borsellino e L. Felici, Garzanti, Milano 2001, vol. 3, pp. 917-995; inoltre A. Bokobsza, *Translating literature. From romanticized representations to the dominance of a commercial logic: the publication of Italian Novels in France (1982-2001)*, Tesi di dottorato sostenuta all'Università europea di Firenze, con P. Wagner, J. Heilbron, P. P. Figlioli, M. Werner.

17 Cfr. B. Wilfert, *Cosmopolis et l'Homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 144, settembre 2002, pp. 33-46.

18 Cfr. P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, Seuil, Paris 1999; A. Boschetti, *Le mythe du grand intellectuel*, in Aa.Vv., *Le Monde des littératures*, Encyclopaedia Universalis France S. A., Paris 2003, pp. 313-317.

lettuale “totale”,¹⁹ che polarizza l’attenzione, eclissa i suoi concorrenti e gode già di un’enorme fama internazionale. La fondazione della rivista trasforma l’immagine di Sartre, ne fa il capo di un gruppo e di una nuova “scuola di pensiero”, l’“esistenzialismo”. Tutti i membri della prima redazione (Maurice Merleau-Ponty, Raymond Aron, Simone de Beauvoir, Jean Paulhan, Michel Leiris, Albert Ollivier) sono autori affermati, in settori diversi e complementari dello spazio intellettuale, e contribuiscono al prestigio della rivista, così come l’editore, Gallimard, che dagli anni Trenta si è imposto come il più importante editore letterario francese. Poiché «La Nouvelle Revue française» alla Liberazione cessa di uscire (essendosi compromessa con l’occupante, durante la guerra, sotto la direzione di Drieu La Rochelle) «Les Temps modernes» ne prendono simbolicamente il posto, diventando il nuovo riferimento ineludibile della vita intellettuale. L’organizzazione è un altro punto di forza rispetto al «Politecnico»: nella rivista di Sartre il lavoro redazionale è impostato da un esperto come Paulhan, e svolto da Simone de Beauvoir e Merleau-Ponty, che assicurano una gestione collegiale e efficiente, lasciando a Sartre la possibilità di dedicarsi alla sua opera; Vittorini tende ad accentrare, non crea una redazione affiatata e, soprattutto nella seconda fase della rivista, si ritrova a fare da solo gran parte del lavoro.

«Il Politecnico» nasce con il sostegno del PCI, che assicura la diffusione della rivista nelle edicole e nelle sezioni del partito, mentre «Les Temps modernes» è del tutto indipendente politicamente e finanziariamente. Sartre e i suoi principali collaboratori non si sono mai iscritti al PCF ma, nelle fasi di prossimità, sono stati “compagni di strada”. Questa diversa relazione con il Partito comunista si spiega anche con la storia molto diversa dei due partiti. Il PCF ha avuto come dirigenti dei “figli del popolo” autodidatti, come Thorez e Marchais, e la politica culturale del partito è stata molto a lungo caratterizzata da orientamenti populistici e dogmatici che risultavano intollerabili agli intellettuali più gelosi della loro autonomia. Così la storia dei tentativi di collaborazione è costellata di malintesi e rotture, a cominciare dalla relazione con i surrealisti, negli anni Venti. Per il reclutamento sociale e la formazione dei suoi dirigenti, il PCI si presentava fin dalle origini come un partito da cui gli intellettuali potevano sentirsi rappresentati. Inoltre nella situazione italiana durante il fascismo e la guerra il PCI non era certo nelle condizioni di pensare a imporre agli scrittori una linea culturale. Ma l’esperienza del «Politecnico», facendo affiorare gli equivoci e le illusioni su cui era fondata quest’immagine di spontanea concordia, mostra che la collaborazione

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

19 Boschetti, *L’impresa intellettuale*, cit. (cfr. in generale questo libro per le analisi su Sartre e la sua rivista proposte qui); P. Bourdieu, *L’intellettuale totale e l’illusione di onnipotenza del pensiero*, in *Le Regole dell’arte*, cit., pp. 283-287.

inevitabile e impossibile con il PCI è uno dei punti di debolezza della rivista di Vittorini e di tutti gli intellettuali che nel decennio postbellico constatano come sia difficile introdurre e mantenere in Italia una posizione di marxismo critico e indipendente.

Per spiegare come sia stato possibile, nel caso di Sartre, lo straordinario accordo tra la sua posizione e le attese del campo intellettuale francese alla Liberazione, e, per quanto riguarda «Il Politecnico», un tentativo votato, invece, a scontrarsi con la diffidenza di tutti, dal PCI all'establishment letterario, non basta prendere in considerazione le differenze tra lo «spazio dei possibili» francese e quello italiano. Se le scelte degli scrittori si possono analizzare e spiegare come il frutto dell'incontro tra due storie, quella del campo e quella degli agenti, modellati nelle loro disposizioni e proprietà dalla loro traiettoria sociale, occorre tenere conto delle caratteristiche del loro percorso. Mentre Sartre, parigino, allevato in un ambiente intellettuale, ex allievo dell'École Normale Supérieure (da cui vengono tutti i più celebri *maîtres à penser* francesi) nel 1945, a quarant'anni, ha accumulato tutti i massimi titoli di gloria cui un intellettuale francese può allora aspirare, Vittorini e Fortini hanno una storia di *outsider*, che vale la pena di evocare, per capire le loro scelte.

Per la sua origine geografica e sociale (siciliano, autodidatta, figlio di un ferroviere), il giovane Vittorini che a vent'anni muoveva i primi passi nel mondo letterario fiorentino era doppiamente marginale. Il suo esordio come «fascista di sinistra» si spiega senza dubbio con questo svantaggio iniziale, che rende difficile padroneggiare le opposizioni del campo politico e letterario. Benché riesca a inserirsi velocemente nella vita letteraria come scrittore, traduttore, editore e organizzatore culturale, il suo percorso politico e letterario rimane sempre per certi aspetti eccentrico, probabilmente grazie alle sue disposizioni eterodosse, che favoriscono anche il suo sperimentalismo e la sua apertura a esperienze e riferimenti non ancora consacrati, come la nuova letteratura americana, che contribuisce a far conoscere in Italia. Si iscrive al Partito comunista durante la guerra, quando essere comunisti non è un conformismo per gli scrittori, ma è pronto a scontrarsi con Togliatti per difendere l'autonomia della letteratura, in un momento in cui il Partito comunista ha ancora un grandissimo ascendente sugli scrittori di sinistra. *Il garofano rosso* (1933-1936) e *Erica e i suoi fratelli* (scritto nel 1935-36) sono tra i primi esempi di un «nuovo realismo» italiano, politico nei temi e sperimentale nella forma. *Conversazione in Sicilia* (1941), con *Paesi tuoi* di Pavese, inaugura un'ulteriore metamorfosi, un realismo all'americana, caratterizzato dal recupero mitico delle origini. E sono libri che, come ha mostrato Romano Luperini, non corrispondono a nessuna delle definizioni di neorealismo che sono state proposte a partire dal 1948, con intenzioni e criteri diversi che si possono capi-

re prendendo in considerazione le posizioni dei loro autori nel campo culturale.²⁰

Mentre Pavese e Calvino sottolineano in Verga la dimensione lirica e simbolica che caratterizza il loro modo di intendere il realismo, i professori universitari come Russo e Sapegno, che puntano a stabilire una genealogia di stampo hegeliano Manzoni-Verga-epigoni novecenteschi, rilevano solo una comune intenzione di rappresentazione veridica, come fanno simultaneamente gli intellettuali del Partito comunista, che tentano di legittimare il realismo socialista mostrando che si concilia con la migliore eredità letteraria nazionale.²¹ La Neoavanguardia degli anni Sessanta ha interesse a occultare queste differenze, e rilegge come naturalistiche tutte le opere dei predecessori per accreditare l'immagine di "rottura inaugurale" che rivendica per sé. Negli anni Settanta Maria Corti tenderà a ricondurre il neorealismo a una "tradizione orale" e alla dimensione memorialistica, sottovalutando il ruolo della ricerca formale e colta. Può sorprendere che quest'ultima interpretazione sia proposta da chi ha legato il suo nome a una "scuola" critica molto attenta agli strumenti dell'analisi formale. Il paradosso apparente si spiega come un cedimento alla logica mitica e astratta che porta gli intellettuali a pensare la "lingua popolare", la "cultura popolare" (e, per contaminazione, le opere "realiste" che parlano del "popolo" e gli danno la parola) come creazione spontanea e completamente autonoma rispetto alla cultura dei colti.²² La voga dell'antropologia strutturale sicuramente ha contribuito a incoraggiare l'interesse per la "cultura popolare" e questo modo di guardarla, in cui si riconosce lo stesso «regard éloigné», intellettualistico, di Lévi-Strauss, che per rivalutare la cultura "primitiva" l'ha presentata in tutta la sua opera, in particolare nella *Pensée sauvage*, come una forma di "logica" radicalmente diversa da quella del pensiero occidentale.

Anche la traiettoria di Fortini è quella di un eretico, che accederà alla grande consacrazione molto tardi. Il suo *habitus* è caratterizzato da una tensione tra gli opposti che va messa in relazione con il suo percorso perennemente in bilico tra universi vissuti come drammaticamente conflittuali, a cominciare da quelli incarnati dai genitori, la madre cattolica e il padre ebreo eterodosso, laico e repubblicano. Prende simbolicamente le distanze da entrambi convertendosi da adulto al protestantesimo valdese, una decisione che indica la forza dell'interrogazione etico-religiosa.

La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)

20 Cfr. R. Luperini, *Il Neorealismo: riflettendo sulle date*, in *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006, pp. 53-63.

21 Questa politica di riappropriazione in chiave rivoluzionaria della letteratura nazionale è perseguita simultaneamente dai partiti comunisti di molti paesi, mossi dall'esigenza di legittimare culturalmente i principi definiti da Ždanov. Cfr., per la Francia, G. Sapiro, *Formes et structures de l'engagement des écrivains communistes en France, de la «drôle de guerre» à la Guerre froide*, in «Sociétés et représentations», 15 (*Le Réalisme socialiste en France*), 2003, pp. 155-176.

22 Cfr. P. Bourdieu, *Vous avez dit "populaire"?*, in *Langage et pouvoir symbolique*, Seuil, Paris 2001, pp. 132-151.

sa e la propensione a scelte minoritarie e radicali, confermata, per quanto riguarda le modalità dell'accesso alla letteratura, dall'ingresso nel piccolo gruppo che gravita intorno alla «Riforma letteraria», la rivista diretta da Alberto Carocci e Giacomo Noventa. L'esilio in Svizzera durante la guerra rafforza queste disposizioni alla dissidenza, sia sul piano letterario, facendogli scoprire riferimenti diversi da quelli che circolano in Italia, sia sul piano politico, permettendogli di accedere a informazioni sui processi di Mosca che lo portano a mettere in discussione precocemente il comunismo staliniano, senza tuttavia abdicare all'utopia socialista come idea regolatrice.

Anna Boschetti

3. La relazione tra posizione dei produttori e proprietà dei prodotti

Se si considerano queste differenze di posizione e di *habitus*, si possono capire meglio le differenze che emergono analizzando i programmi, i sommari, il linguaggio, lo stile e la storia delle due riviste. Forte della sua autorevolezza, Sartre inaugura la sua rivista con una *Presentazione* che ha tutte le caratteristiche del manifesto di “rottura inaugurale” con cui un pretendente consapevole dei suoi titoli rivendica la successione.²³ Legittima filosoficamente la sua concezione della letteratura, presentandola come fondata su un'antropologia originale (quella proposta nell'*Être et le néant*) che permette, a differenza del pensiero liberale e del pensiero marxista, di rendere conto della condizione dell'uomo, situato nella società e al tempo stesso libero. Sottolinea l'importanza e la novità della nozione di “engagement” rispetto a tutta la storia letteraria anteriore, in particolare rispetto al modello della «Nouvelle Revue française», che ha associato la sua fama alla letteratura “pura” e ha mantenuto una netta separazione tra la sua linea e le scelte politiche dei collaboratori.

Ma non si può capire questo testo se non si prende in considerazione l'altra esigenza strutturale che lo orienta: alla Liberazione Sartre è sottoposto a un'intensa, costante pressione degli intellettuali comunisti, che pretendono di subordinare l'attività letteraria alle esigenze della lotta politica e sopportano male il fatto che l'intellettuale più famoso del momento ostenti la sua indipendenza.²⁴ Affermando, con una strategia di rovesciamento paradossale, che la letteratura è di per sé una forma d'azione, in quanto rivela al lettore l'iniquità insopportabile dell'ordine socia-

23 Il testo è stato pubblicato parzialmente, con il titolo *Una nuova cultura come “cultura sintetica”*, nel «Politecnico», 16, 12 gennaio 1946.

24 Cfr. J. Verdès-Leroux, *Au service du Parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Fayard/Minuit, Paris 1983, t. 1; Id., *Le Réveil des somnambules. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1956-1985)*, Fayard/Minuit, Paris 1987, t. 2; F. Matonti, *La Double illusion. «La Nouvelle Critique», une revue du PCF, 1966-1980*, La Découverte, Paris 2004.

le e lo incita alla rivolta, Sartre inventa una forma di impegno che consente agli scrittori di darsi una buona coscienza rivoluzionaria senza sottomettersi alle direttive di un partito. Di qui le ambiguità volute e le tensioni della *Presentazione* e di *Qu'est-ce que la littérature?*, che presentano la funzione critica della letteratura al tempo stesso come un imperativo etico (che condanna la scelta della “torre d’avorio”) e come una dimensione sovversiva costitutiva (che rende assurda la pretesa comunista di definire gli orientamenti della ricerca letteraria).

In realtà questa concezione della letteratura, che caratterizza la problematica dell’impegno anche in Italia, è di fatto una “formazione di compromesso”, una parziale concessione alla linea comunista, in quanto recepisce implicitamente il principio che il lavoro dello scrittore si giustifichi per la sua utilità sociale. È una posizione molto più vincolante del modello dreyfusista: non basta dichiarare il proprio sostegno a una causa, né militare in un partito, ma occorre produrre opere che siano un contributo alla conoscenza e alla trasformazione della realtà. I sostenitori della letteratura “pura” hanno così il pretesto per squalificare la nozione di “letteratura impegnata” riducendola a una forma di ždanovismo, mentre i dirigenti del Partito comunista la attaccano perché lascia troppa libertà allo scrittore. Ma Sartre può contare su un esercito di ammiratori, francesi e stranieri, che si riconoscono nelle sue tesi e sono affascinati dal suo tono profetico, perentorio e suggestivo. Fino alla fine degli anni Cinquanta continuerà a esercitare un dominio indiscusso sulla scena intellettuale e la sua rivista sopravviverà al suo declino e alla sua morte.

Anche l’editoriale di Vittorini nel primo numero del suo settimanale è una sorta di manifesto, fondato sulla contrapposizione tra la vecchia cultura, consolatoria, e la nuova cultura che è necessario elaborare e che deve essere un contributo alla lotta contro l’iniquità e la violenza dell’ordine sociale. Ma la brevità del suo testo e il suo linguaggio vago, privo di pretese teoriche e sistematiche, indicano bene la distanza che separa il suo discorso, per quanto ambizioso, da quello di Sartre. Un’allusione esplicita al ruolo della cultura nell’URSS attesta come a quell’epoca Vittorini, a differenza di Sartre, riconosca ancora nella visione utopica della società sovietica e della cultura marxista un riferimento fondamentale. L’appello a superare le divisioni ideologiche («Io mi rivolgo a tutti gli intellettuali italiani che hanno conosciuto il fascismo. Non ai marxisti soltanto, ma anche agli idealisti, anche ai cattolici, anche ai mistici»)²⁵ può d’altra parte essere letto come una spia della consapevolezza che da solo non ha sufficiente legittimità e che il sostegno del Partito comunista può essere un’arma a doppio taglio, se ha l’effetto di respingere chi vie-

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

25 «*Il Politecnico*», antologia a cura di M. Forti e S. Pautasso, Rizzoli, Milano 1975, p. 56.

ne da altre tradizioni, ancora molto importanti in Italia, come quella cattolica e quella crociana.

Questo timore si rivela fondato, l'appello di Vittorini non funziona. La principale spiegazione va cercata senza dubbio nella mancanza di autorevolezza di quest'autodidatta geniale agli occhi di tutte le frazioni intellettuali che dovrebbero sostenere la sua impresa. Come ha riconosciuto più tardi Fortini, «Vittorini fu quasi sempre trattato da *parvenu* della cultura».²⁶ La maggior parte dei suoi interlocutori – i rappresentanti del PCI (Luporini, Alicata, Emilio Sereni, lo stesso Togliatti); gli universitari come Banfi, Paci, Preti, Cantoni; Pavese e gli altri einaudiani – hanno avuto una formazione più canonica, istituzionale, come quasi tutti gli intellettuali italiani di allora, e guardano con condiscendenza, riserve, fastidio se non con ostilità il suo modo di concepire e praticare il lavoro culturale. La diversità di *habitus* e di rapporto con la cultura emerge nelle accuse ricorrenti che gli sono rivolte: “ingenuità”, “stile garibaldino”, “confusionarismo”, “pressappochismo”. L'atteggiamento dell'ambiente einaudiano emerge bene in un ironico verbale di riunione riprodotto nel catalogo Einaudi 1983:

L'intera sede di Torino, formata da Balbo, Mila, Nicosia, Venturi, Natalia, più la persona di Carlo Levi, che si trova casualmente presente, fa appello alla Direzione Generale perché sia ripreso in esame la questione del titolo di Hemingway. La sede di Torino, costituitasi parte civile, chiede che detto titolo non sia *Avere e no*, ridicolo, ma sia *Avere e non avere* o, almeno, *Chi ha e chi non ha*, brutto ma decente.²⁷

Lo stesso Einaudi, d'altra parte, è in difficoltà, ha bisogno di mantenere buoni rapporti con il PCI e non crede abbastanza nell'impresa di Vittorini da continuare a finanziarla regolarmente, dopo la sconfessione del partito.²⁸ La spiegazione della crisi e della fine del «Politecnico» non va cercata in “errori” di Vittorini o di altri ma in tutti questi fattori di debolezza che, nel momento in cui viene a mancare l'appoggio del partito e della casa editrice, rendono impensabile il tentativo di continuare l'esperienza trasformandola in una rivista intellettuale indipendente. Tuttavia, sul piano dei profitti simbolici, «Il Politecnico» è stato una grande riuscita per i suoi collaboratori. Il prestigio e la visibilità acquisiti hanno certo contribuito a permettere a Vittorini e a Fortini di rimanere sempre al

26 F. Fortini, «Il Politecnico», un discorso aperto, intervista a cura di C. Stajano, in «Libri Nuovi», VIII, 1, gennaio 1975, pp. 1-2, poi in «L'ospite ingrato», III, 2000, pp. 277-283. Cfr. anche Id., *Che cosa è stato «Il Politecnico»*, in *Dieci inverni*, De Donato, Bari 1973, pp. 59-79.

27 Cit. da G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino 1992, p. 118. Sull'atteggiamento di Pavese e degli altri einaudiani, cfr. *ivi* pp. 107 e 116-119.

28 *Ivi*, p. 107.

centro della scena intellettuale, malgrado la lunga crisi che attraversano come autori dopo la fine della rivista.

Ma i sostenitori della letteratura “pura” mantengono in Italia una posizione molto forte – in particolare per quanto riguarda la poesia, che continua ad essere il genere più prestigioso – e non esitano a ridurre l’opera dei romanzieri politicamente impegnati a etichette che finiscono per occultare l’apporto di questi autori sul piano della ricerca propriamente letteraria. Un’operazione esemplare in questo senso è l’antologia *Inchiesta sul neorealismo* pubblicata nel 1951 da Carlo Bo.²⁹ Si aggiungono gli attacchi dei dirigenti e degli intellettuali del PCI, che si appoggiano a Gramsci per proporre agli scrittori una rilettura nazional-popolare della tradizione letteraria italiana, per molti aspetti in sintonia con quella delineata negli stessi anni da professori universitari come Sapegno e Russo: un accordo spontaneo che si spiega verosimilmente con la condivisione di abitudini di pensiero radicate nella comune formazione umanistica. Come osservava Bourdieu (a proposito degli effetti del sistema di insegnamento sulla storia intellettuale), «le scuole di pensiero riuniscono probabilmente, più di quanto sembri, pensieri di scuola».³⁰

Se si passa dalle dichiarazioni programmatiche ai contenuti delle due riviste, «Les Temps modernes» appare per molti aspetti un’impresa elitaria, rivolta esclusivamente ad un pubblico intellettuale, mentre «Il Politecnico» denota in tutte le sue scelte l’importanza fondamentale che Vittorini attribuisce alla democratizzazione della cultura. Questa preoccupazione non risponde soltanto all’investimento pedagogico che caratterizza dopo la guerra la politica culturale dei partiti comunisti, conformemente alle direttive del Cominform. Dal punto di vista della scolarizzazione, l’Italia è in una situazione di drammatico ritardo rispetto alla Francia, con percentuali di analfabetismo ancora molto elevate, in particolare nel Sud. Un autodidatta come Vittorini è particolarmente sensibile a questo problema: il nome del «Politecnico» rinvia alla concezione scientifica e democratica della cultura preconizzata da Carlo Cattaneo, e ad Eugenio Curiel, che nel suo programma di “democrazia progressiva” si era espressamente richiamato a Cattaneo.

La tensione verso una cultura risolutamente materialistica, democratica, scientifica e cosmopolita orienta in modo visibile sia i testi che il modo in cui sono presentati, e contribuisce a rendere «Il Politecnico» una rivista estremamente originale. Hanno molto spazio sia le inchieste sia le ricostruzioni storiche che permettono di risalire alla genesi dei fatti e dei problemi. Ogni numero consacra testimonianze e analisi alla situazione

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

29 ERI, Torino 1951.

30 P. Bourdieu, *Systèmes d’enseignement et systèmes de pensée*, in «Revue internationale des sciences sociales», XIX, 1, 1997, pp. 367-388: 372.

politica, economica e culturale di qualche paese straniero. I testi sono preceduti da un'introduzione che presenta l'autore e il contesto del suo lavoro. Le inchieste sono a volte vere e proprie ricerche originali, dedicate a temi centrali come la grande industria (Fiat e Montecatini), l'organizzazione del lavoro agricolo e la vita quotidiana nelle regioni più povere d'Italia, i sindacati e i partiti, le condizioni e il funzionamento del mercato intellettuale italiano. Queste inchieste artigianali, fatte da scrittori privi di una preparazione metodologica specifica, sono tra i primi contributi concreti alla conoscenza del paese, poiché lo sviluppo delle scienze sociali e delle ricerche empiriche è stato ostacolato fino a quel momento in Italia dal dominio della tradizione umanistica, fondamentalmente antiscientifica, incarnata da figure come Croce e Gentile.³¹ L'intenzione di fornire ai lettori le informazioni e gli strumenti concettuali che sono necessari per capire e padroneggiare il funzionamento della realtà contemporanea emerge anche nella cura dedicata a spiegare il significato dei concetti in "-ismo" usati nel discorso politico, filosofico e scientifico. Tutti i testi denotano la ricerca di un linguaggio semplice ed efficace, ben diverso dallo stile sostenuto che si usa nella maggior parte delle riviste intellettuali in circolazione. La preoccupazione di farsi capire dal pubblico meno attrezzato culturalmente ispira anche la grafica e l'illustrazione della rivista, realizzate con risultati mirabili da Albe Steiner.

Non ponendosi questi problemi, poichè si rivolge ad un pubblico di intellettuali, «Les Temps modernes» finisce per essere una rivista molto più tradizionale del «Politecnico», nei contenuti e nei mezzi espressivi. In un'interessante e documentata analisi che ricostruisce la storia della filosofia francese nel Novecento come un confronto antagonistico tra un polo scientifico-razionalista e un polo umanistico-irrazionalista, Louis Pinto ha mostrato che l'esistenzialismo, malgrado apparenti aperture alla prima tradizione, si iscrive nella seconda.³² Sartre prenderà in considerazione le scienze umane solo quando il successo dello strutturalismo glielo imporrà e solo per rivendicare il compito di totalizzazione del sapere su cui la filosofia ha sempre fondato la pretesa di dominare la scienza. «Les Temps modernes» non mira a fornire strumenti di conoscenza, ma a proporre un modo inedito di fare letteratura e di interpretare il mondo. I testi (salvo casi eccezionali) non sono preceduti da una presentazione. Poiché la composizione dei numeri è spesso fondata sui materiali a disposizione, provenienti da fonti molto disparate, il risultato è un insieme eterogeneo, che anche

31 Cfr. R. Treves, *Gli studi e le ricerche sociologiche in Italia*, in Aa.Vv., *La sociologia nel suo contesto sociale*, IV Congresso mondiale di sociologia a Stresa, Laterza, Bari 1959; cfr. anche Boschetti, *Le mythe du grand intellectuel*, cit.

32 L. Pinto, *(Re)traductions. Phénoménologie et «philosophie allemande» dans les années 1930*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 145, dicembre 2002, pp. 21-33.

un lettore colto difficilmente può situare nel contesto d'origine. L'unico ordine proposto è la disposizione dei testi nel sommario. Ne consegue un effetto di destoricizzazione, che incoraggia una lettura intemporale, impressionistica, astratta. Sartre, Simone de Beauvoir e Merleau-Ponty pubblicano grandi saggi ispirati, praticamente senza note a piè di pagina – pedanteria professorale che non si addice a dei *maîtres à penser*. Il successo della rivista è dovuto anche a un fenomeno di snobismo che agli occhi di un intellettuale o aspirante intellettuale rende la lettura dei «Temps modernes» una forma di iniziazione e una patente di distinzione.

Per quanto riguarda le scelte letterarie, ambedue le riviste riservano un'attenzione privilegiata alla letteratura americana. Sartre, sulle orme di Malraux, ha contribuito in modo decisivo già prima della guerra a far conoscere e apprezzare in Francia autori americani, come avevano fatto Pavese e Vittorini in Italia.³³ Questo comune interesse, lungi dall'essere casuale, attesta l'importanza del quadro internazionale. Se, a partire dalla prima guerra mondiale, gli intellettuali, gli artisti e gli scienziati europei esiliati in America per sfuggire alla guerra o alle persecuzioni razziali sono stati alle origini di una profonda trasformazione e arricchimento in tutti i settori della cultura americana, questa a sua volta si è imposta progressivamente all'attenzione degli europei. Gli effetti di questo confronto si sono manifestati nei vari campi letterari nazionali in modi diversi, che dipendono dalla storia specifica e dagli assetti interni di ognuno di essi. L'entusiasmo degli scrittori per autori stranieri è spesso fondato sulla percezione di elementi di affinità, che hanno un effetto di incoraggiamento, e sulle suggestioni che ne ricavano per la propria opera. Adoperarsi a importare e a diffondere nel proprio paese le opere straniere che si amano è anche lottare per imporre la propria concezione della letteratura, contro i canoni dominanti. Per Sartre presentarsi come colui che si è appropriato e ha perfezionato il "realismo soggettivo" e le tecniche degli scrittori americani è un modo per relegare nel passato gli scrittori più ammirati della generazione precedente, riducendo Gide e Proust a epigoni di una tradizione superata, il romanzo psicologico alla francese. Analogamente, per Vittorini e Pavese, al momento della loro

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

33 Se a Parigi dopo il 1945 si parla di "Età del romanzo americano", è anche grazie ai saggi su Dos Passos e su Faulkner pubblicati da Sartre sulla «Nouvelle Revue française» negli anni Trenta (cfr. A. Boschetti, *Sartre and the Age of American Novel*, in Aa.Vv., *Situating Sartre in Twentieth-Century Thought and Culture*, St. Martin's Press, New York 1997, pp. 71-92). Uno dei primi paesi stranieri a cui «Les Temps modernes» dedicano un numero speciale è l'America. La rivista pubblica inoltre a puntate vari romanzi americani, da *Black boy* di Richard Wright a *Palme Selvagge* di Faulkner. Quanto al «Politecnico», fin dal primo numero inizia a pubblicare a puntate *Per chi suona la campana* di Hemingway e poi, sempre a puntate, la *Breve storia della letteratura americana* di Vittorini, vera e propria saga dai toni epici. La rivista sottolinea anche l'apporto della filosofia americana, insistendo soprattutto sul pragmatismo e su John Dewey, un modo di pensare nel quale Vittorini vede un antidoto al dominio che ancora detiene in Italia il pensiero idealistico.

entrata in scena, la valorizzazione di autori americani, che fanno intravedere la possibilità di pensare e raccontare in modo nuovo il rapporto con i luoghi delle origini, è anche una risorsa che permette loro di mettere in discussione i modelli letterari in auge in Italia.³⁴

La letteratura francese rimane a quell'epoca un riferimento fondamentale per Franco Fortini, che sceglie e traduce molti dei testi stranieri pubblicati sul «Politecnico». Naturalmente dedica molta attenzione alla poesia. Come la maggior parte dei poeti italiani della sua generazione, ha imparato a scrivere nella lingua di Ungaretti e di Montale, e ha un'enorme difficoltà a emanciparsi da quei modelli, che continuano ad essere i più autorevoli, poiché si tratta di inventare una lingua poetica che in Italia ancora non esiste ed è anzi, si potrebbe dire, "inconcepibile". Grazie al suo esilio in Svizzera scopre un orizzonte europeo ancora largamente ignorato nell'Italia fascista e può cominciare a rimettere in discussione la concezione della poesia come espressione della sfera privata, intima, separata da quella della politica. La lettura della poesia francese della Resistenza ha per lui l'effetto di una doppia conversione, poetica e antropologica. Legge, in particolare, Aragon (*Le crève-cœur*), Paul Eluard (*Poésie et vérité* e *Au rendez-vous allemand*) e l'antologia *L'Honneur des poètes*. Questi testi (soprattutto quelli di Eluard che Fortini traduce e introietta molto profondamente, come indicano alcune evidenti trasposizioni nella sua poesia)³⁵ non sono per lui semplicemente dei modelli letterari, che esemplificano delle possibilità nuove rispetto al repertorio della poesia italiana contemporanea. Vi vede, in primo luogo, la prova che la poesia può essere una forma di azione politica, capace di esercitare un potere liberatore e di raggiungere un pubblico molto vasto e socialmente vario, fatto non solo di iniziati ma di strati popolari. È così rafforzata e legittimata la sua aspirazione a creare nell'universo letterario italiano una posizione nuova, che gli permetta di non sentire più come una contraddizione insanabile la sua vocazione poetica e le sue preoccupazioni politiche.³⁶

Le differenze di posizione permettono di capire i rapporti di scambio diseguale che si instaurano tra «Il Politecnico» e «Les Temps modernes». La rivista francese pubblica contributi di Vittorini e dei suoi collaboratori,

34 Cfr. Luperini, *Il Neorealismo*, cit.

35 Su Fortini e Eluard, si può vedere A. Manfredi, *Fortini traduttore di Eluard*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1992; G. Magrini, *Tra personale e impersonale, tra Eluard e Fortini*, in «L'ospite ingrato», IV-V, 2001-2002, pp. 181-200.

36 Le mie osservazioni sulla traiettoria di Fortini e sul ruolo dei modelli stranieri nella sua evoluzione devono molto all'eccellente e originale analisi di R. Bonavita, *L'Anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Tesi di Dottorato presentata all'Università degli Studi di Firenze, A. A. 2001-2002, Relatore Prof. A. Bruni. Si tratta del primo tentativo di studiare l'evoluzione poetica di Fortini mettendo in luce ciò che la sua evoluzione deve alla logica del campo in cui si compie.

in un numero speciale dedicato all'Italia, senza curarsi di presentare e situare gli autori, così come fa del resto nei numeri speciali dedicati ad altri paesi. La decontestualizzazione, che permette a chi importa i testi di associarli alla propria posizione e farli leggere alla luce delle proprie categorie, è di fatto una strategia spontanea e inconsapevole di annessione.³⁷ Pubblicando i testi stranieri la rivista di Sartre può mostrare, implicitamente, che l'“engagement” è un vasto fenomeno internazionale, di cui essa è l'avamposto. Quanto a Vittorini e a Fortini, guardano a Sartre non tanto per la sua opera letteraria, su cui hanno entrambi riserve, ma per la sua concezione dell'*engagement*, un modello in cui allora si riconoscono, perché legittima con la sua autorevolezza la loro esigenza di conciliare la libertà della ricerca letteraria e l'impegno politico.³⁸ Nella sua replica a Togliatti, sul «Politecnico», Vittorini ripropone in modo molto evidente le formule e gli argomenti con cui Sartre, nella *Presentazione* dei «Temps modernes» si era contrapposto al dirigismo del PCF, rivendicando la funzione sociale e il potere di liberazione intrinseco della letteratura.

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

4. Impegno politico e ricerca letteraria durante la Guerra fredda

Le scelte degli autori più autonomi appaiono orientate dalla logica interna al campo di produzione anche durante la Guerra fredda, tanto che per capire le loro decisioni politiche occorre considerare le loro traiettorie intellettuali. Se, per esempio, Merleau-Ponty e Vittorini sono tra i primi a prendere clamorosamente le distanze dal Partito comunista, è forse perché la loro delusione è commisurata all'importanza che ha avuto nella loro storia intellettuale il tentativo di creare con le rispettive riviste una posizione al tempo stesso indipendente e solidale con la battaglia comunista. Nei primi anni dei «Temps modernes» Merleau-Ponty ha elaborato la linea politica della rivista, in una serie di saggi che hanno fatto epoca, preconizzando un atteggiamento di “simpatia senza adesione” nei confronti del PCF, e di “attendismo marxista” nei confronti del terrore staliniano.³⁹ Sartre si è esposto meno: solo nel 1948 avverte l'esigenza di prendere posizione politicamente, e si lascia coinvolgere in un tentativo di terza via, velocemente sconfessato.⁴⁰ Da allora i loro atteggiamenti si invertono. Merleau-Ponty comincia un processo di revisione della sua posizione e abbandona di fatto il ruolo di direttore politico della rivista, creando un effetto

37 Cfr. P. Bourdieu, *Qu'est-ce que faire parler un auteur? À propos de Michel Foucault*, in «Sociétés et Représentations», novembre 1996, pp. 13-18.

38 Per quanto riguarda il romanzo, le preferenze di Fortini vanno allora a Malraux, al quale attribuisce il merito di avere affrontato prima di Sartre la stessa problematica, con una migliore riuscita artistica.

39 M. Merleau-Ponty, *Humanisme et terreur*, Gallimard, Paris 1947.

40 Il Rassemblement démocratique révolutionnaire fondato da G. Altman, J. Rous, G. Rosenthal e D. Rousset.

di vuoto che Sartre (come riconoscerà più tardi) si sente tenuto a riempire, incalzato dai collaboratori e dai lettori disorientati. Adotta così un orientamento molto vicino a quello del primo Merleau-Ponty. Nel saggio *Les communistes et la paix* (1952-1954) riconosce al Partito comunista un ruolo indispensabile di guida, approdando a una posizione paradossalmente simile a quella leninista, con cui condivide, malgrado la diversità degli orizzonti teorici rispettivi, un presupposto fondamentale: la sfiducia nella capacità di autogoverno del proletariato, “massa acefala”, che ha bisogno del Partito per trasformarsi in un soggetto. Merleau-Ponty lascia la rivista e prende le distanze dal marxismo e da Sartre attraverso una critica ideologico-filosofica che dà origine alle *Aventures de la dialectique* (1955).⁴¹

Vittorini, che si considerava ed era considerato comunista negli anni del «Politecnico», non può non avvertire in modo perentorio l'esigenza di dichiarare e giustificare pubblicamente la rottura con il PCI. Così nel 1951 sceglie «La Stampa», un quotidiano “borghese”, per dire le sue ragioni,⁴² e conferma la sua svolta collaborando con «Il Mondo», che persegue una linea di “terza via” rispetto al PCI e alla Democrazia Cristiana. Ma continua a sentirsi solidale con la sinistra, come mostrano lettere e testimonianze, e si astiene intenzionalmente da ogni critica pubblica, per non offrire il pretesto a strumentalizzazioni.⁴³ Come dirà lui stesso, in una lettera a Hemingway, la sua scelta è molto scomoda: per i comunisti, anche gli amici più cari, è un rinnegato, per gli anticomunisti rimane un comunista.⁴⁴ Fortini, non avendo coltivato illusioni sul comunismo staliniano, non ha bisogno di prenderne le distanze e adotta un atteggiamento simile a quello di Sartre e di tutti gli altri intellettuali italiani e francesi che in questo periodo evitano ogni forma di dissenso pubblico, per timore di “fare il gioco della reazione”. Mentre le scelte politiche di Vittorini, rispetto al fascismo e rispetto al comunismo, sono state sempre fondate (come le sue scelte letterarie) su motivazioni prevalentemente pragmatiche, non dottrinali, Fortini manifesta in tutte le sue pratiche un'esigenza molto forte di elaborazione teorica. Si spiega così il ruolo importante che egli svolge nel processo di rilettura critica della tradizione marxista e leninista avviato in Italia in quegli anni, partecipando a esperienze come quella del gruppo milanese che pubblica il bollettino poligrafato «Discussioni» e agli scambi intellettuali promossi da Adriano Olivetti.⁴⁵ È tra i fondatori di «Ragionamenti»

41 Sulla relazione tra le due traiettorie cfr. Boschetti, *L'impresa intellettuale*, cit., cap. 8.

42 E. Vittorini, *Le vie degli ex-comunisti*, in «La Stampa», 6 settembre 1951; poi in *Gli anni del «Politecnico»*. *Lettere 1945-1951*, Einaudi, Torino 1977, pp. 429-434.

43 Il suo richiamo al pensiero liberale, come anteriormente il suo fascismo e il suo comunismo, non sono mai prese di posizione partitiche e dottrinarie, ma libere proiezioni dei suoi mutamenti di prospettiva. Cfr. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit.

44 Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 229.

45 Cfr. F. Fortini, *Da «Politecnico» a «Ragionamenti» 1954-1957*, in Aa.Vv., *Gli intellettuali in trincea. Politica e cultura nell'Italia del dopoguerra*, a cura di S. Chemotti, CLEUP, Padova 1977, pp. 13-18.

(1955), cui si ispirerà esplicitamente «Arguments», una rivista molto simile nelle intenzioni e negli esiti, nata nel 1956 per iniziativa di ex comunisti come Edgar Morin, Serge Mallet, Roland Barthes e di ex trockijsti come Nikos Poulantzas e Claude Lefort, discepolo di Merleau-Ponty.

Ma non si misurano le tensioni cui sono esposti gli scrittori impegnati, negli anni della Guerra fredda, in Francia e in Italia, se non si considerano i problemi specifici generati dall'esigenza di compiere scelte letterarie coerenti con il loro *engagement*. I due volumi dei *Chemins de la liberté* pubblicati da Sartre nel 1945 appaiono molto meno interessanti e innovativi (malgrado le sperimentazioni tecniche ispirate da modelli americani come Hemingway e Dos Passos) delle sue prime opere. E, dopo la pubblicazione di un terzo volume e di una parte del quarto, il ciclo rimarrà incompiuto, Sartre rinuncerà di fatto alla ricerca letteraria e si dedicherà soprattutto alla scrittura teatrale e saggistica. Questa rinuncia è dovuta ad un insieme di fattori, che sono stati analizzati, ma certamente ha un peso la difficoltà di elaborare la letteratura nuova preconizzata nella *Presentazione* dei «Temps modernes», e di continuare a credere nel potere rivoluzionario della letteratura.⁴⁶

Tradurre l'*engagement* in una forma letteraria è particolarmente arduo quando non si tratta di opere narrative: la relazione tra romanzo e realtà sociale sembra scontata, mentre appare problematica nel caso della poesia. Significativo il caso di Michel Leiris, ex surrealista, introduttore dell'opera di Raymond Roussel, autore di ricerche poetiche e autobiografiche fondate su giochi linguistici, materiali onirici e suggestioni psicoanalitiche. Alla Liberazione fa parte degli intimi di Sartre, entra nella prima redazione dei «Temps modernes» e si sforza di integrare la nozione di *engagement* nella sua poetica. Ma i suoi tentativi, che culminano con la pubblicazione di *Biffures* (1948), non sono apprezzati né dagli altri membri della redazione, che hanno orientamenti molto diversi, né da scrittori e critici come Blanchot che hanno accolto con favore le opere pubblicate da Leiris prima della guerra. Lui stesso parla di fallimento e arriva a pensare di smettere. La sua opera e il senso pubblico della sua opera si trasformeranno ancora quando si affermeranno posizioni che si contrappongono a Sartre, come i Nouveaux romanciers, «Tel Quel» e lo strutturalismo, che valorizzano i riferimenti intellettuali di Leiris, dalla riflessione sul linguaggio all'etnologia, e incoraggiano la sua ricerca letteraria.⁴⁷

Quanto a Fortini, la fiducia nella funzione liberatrice della poesia

La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)

46 A. Boschetti, *Les Temps modernes dans le champ littéraire. 1945-1970*, in «La Revue des revues», 7, 1989, pp. 3-13.

47 A. Boschetti, *La création d'un créateur*, in «La Revue de l'Université de Bruxelles», 1-2 (spec. Michel Leiris), 1990, pp. 33-55.

espressa sulle pagine del «Politecnico» non resiste all'isolamento in cui viene a trovarsi dopo la chiusura della rivista e il crollo delle speranze resistenziali. La tradizione in cui si riconosce, caratterizzata da un linguaggio alto ed esoterico, gli appare contraddittoria rispetto alle sue aspirazioni democratiche e rivoluzionarie. Si spiega così l'atteggiamento esitante e conflittuale, nelle scelte formali e nei contenuti, che si può osservare nella sua produzione poetica nel decennio successivo. Dubitando del valore dei suoi versi sente il bisogno di ricorrere al parere di Montale, che continua evidentemente a essere per lui un riferimento fondamentale, tanto che il giudizio severo espresso da quest'ultimo su una raccolta preparata tra il 1949 e il 1951 lo induce a rinunciare alla pubblicazione.⁴⁸ Inoltre prende progressivamente le distanze da Eluard su tutti i piani: l'adesione incrollabile al comunismo, la fede nella poesia, i modelli di poesia "engagée" proposti da Eluard.⁴⁹ La mancanza di coesione che caratterizza *Poesia ed errore* (la raccolta pubblicata nel 1959) attesta il perdurare di un atteggiamento di incertezza sul piano della poetica e dei mezzi espressivi. Trova finalmente la sua strada solo verso il 1960, grazie a nuovi modelli letterari e teorici, che hanno un effetto di incoraggiamento, di rassicurazione e di legittimazione, come, in particolare, il primo Lukács, Adorno, e, per quanto riguarda le soluzioni formali, Brecht, che Fortini traduce per Einaudi.⁵⁰ Vale la pena di notare quanto queste scelte siano orientate dalle trasformazioni dello spazio letterario e ideologico transnazionale: i suoi riferimenti sono condivisi da tutti gli intellettuali che in quel momento in Europa vivono le sue stesse tensioni, come, in particolare, i suoi amici di «Arguments», che negli stessi anni contribuiscono in modo determinante alla voga francese di questi autori.

Se l'atteggiamento di Fortini è un buon indicatore dell'autorità mantenuta da Montale, l'atteggiamento di Montale, certo non sospettabile di propensioni rivoluzionarie, prova l'impatto generale delle questioni poste da Fortini e dagli altri scrittori che rivendicano l'*engagement*. L'importanza che assume nella sua evoluzione l'interrogazione sul senso e la ragion d'essere della poesia di fronte alla storia indica implicitamente la legittimità riconosciuta a quella problematica. Nel 1945 Montale aveva avvertito tanto fortemente il sentimento di una possibile svolta storica che non si era limitato a esprimerlo in poesia (in particolare in alcuni passaggi de *La primavera hitleriana*) ma, fatto eccezionale per lui, lo aveva tradotto in forme di impegno politico e culturale diretto, nelle file del Partito d'Azione e nella redazione del quindicinale «Il Mondo». La prin-

48 Cfr. R. Bonavita, *L'anima*, cit.

49 Cfr. F. Fortini, *Introduzione a P. Eluard, Poesie*, Einaudi, Torino 1955.

50 Bonavita, *Traduire pour créer une nouvelle position: La trajectoire de Franco Fortini de Eluard à Brecht*, in Aa.Vv., *La circulation Internationale des littératures*, «Études de Lettres», 1-2, 2006, pp. 277-291.

cipale spiegazione della crisi attraversata da Montale nel periodo successivo (attestata dall'ultima parte della *Bufera*, dal silenzio poetico decennale tra il 1954 e il 1964, e dallo scetticismo di *Satura* riguardo la storia e la valenza pubblica e sociale della poesia) va probabilmente cercata nel sentimento di *impasse* cui approda durante la Guerra fredda, vicino in questo agli scrittori impegnati. L'Italia gli appare politicamente bloccata nell'alternativa tra due "chiese", quella "rossa" e quella "nera", e socialmente trasformata dal "miracolo economico" e dal consumismo in un mondo di "cadaveri in maschera", al quale il poeta può opporre solo una privata, personale resistenza.⁵¹ Non avvertono queste tensioni solo i poeti che, come Alfonso Gatto e Quasimodo, non rimettono in discussione la loro fede ingenua nel potere della poesia.

I problemi che nascono dall'esigenza di manifestare l'impegno nello stesso lavoro di scrittura si manifestano in modo particolarmente evidente nella produzione di romanzieri come Vittorini, Bilenchi, Pavese, Calvino, che respingono le soluzioni naturalistiche e populistiche di tanti neorealisti, e a maggior ragione rifiutano il modello del "realismo socialista". In tutti i romanzi pubblicati da Vittorini dopo il 1945 si avverte la preoccupazione di conciliare ricerca letteraria e temi politicamente significativi, ma nessuno di essi può rivaleggiare con *Conversazione in Sicilia*. E dopo *La Garibaldina* (1950) Vittorini non riuscirà più a terminare e a pubblicare nuovi romanzi. In una lettera del 1950 addebita questo silenzio al conflitto tra «la contingenza» e il suo lavoro di scrittore: «Cos'è il peggio per uno scrittore? Non riuscire ad astrarsi dalla contingenza per concentrarsi nel proprio lavoro. E io sono già a questo peggio. La contingenza è tale che ne ho buona parte della fantasia perennemente occupata. Non vi è stata generazione di scrittori più disgraziata della nostra.»⁵²

È lecito chiedersi, tuttavia, se la "contingenza" non sia, al tempo stesso, un inconsapevole alibi per un autore in difficoltà. L'investimento di Vittorini nel ruolo di maieuta (attraverso «Il Politecnico», il lavoro editoriale e «Il menabò») si può leggere in questa luce come una spontanea strategia di riconversione, che gli permette di esercitare un grande potere sul corso della storia letteraria nonostante sia in crisi come scrittore. È un caso per certi versi simile a quello di Jean Paulhan, che grazie al ruolo svolto nella NRF ha contribuito in modo rilevante a modellare gli orientamenti della letteratura francese. Vittorini non si limita a selezionare i testi e a proporre modifiche, ma riscrive molti dei manoscritti che pubblica o propone di pubblicare presso Einaudi e presso Mondadori. Inoltre

La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)

51 Cfr. la ricostruzione di R. Luperini, *Il Novecento*, Loescher, Torino 1981, t. 2, pp. 411-448.

52 Lettera a Leone Piccioni, 22 dicembre 1950, in Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 356.

nei suoi risvolti giudica gli autori (non di rado sottolineandone i limiti) e spesso propone bilanci generali sullo stato e le prospettive del romanzo.⁵³ Simili pratiche, piuttosto frequenti nella storia dell'editoria letteraria, mostrano come all'origine della passione per un mestiere come quello di editore, attività imprenditoriale per lo più poco redditizia sul piano dei profitti economici, ci sia spesso quella specie particolare, sublimata, di *libido dominandi* che è il desiderio di lasciare un segno nella storia culturale. Ogni forma di dominio implica una "violenza simbolica", cioè l'imposizione di un ordine arbitrario che, essendo misconosciuto come tale, è riconosciuto come legittimo da chi lo impone e da chi lo subisce.⁵⁴ La relazione tra Vittorini editore e le sue molte vittime, che accettano i suoi verdeti, spesso con effetti traumatici (Fenoglio è soltanto il caso più noto),⁵⁵ illustra bene la violenza che si può instaurare anche nelle relazioni intellettuali che si vivono come più generose e disinteressate.

L'evoluzione di Romano Bilenchi presenta molte analogie con quella di Vittorini, che non sono fortuite, come non sono fortuiti i rapporti di collaborazione e di amicizia che i due mantengono nel tempo, fondati sull'affinità delle loro disposizioni e della loro traiettoria intellettuale. Nel 1948 Vittorini gli propone di riprendere «Il Politecnico», sostituendolo nella direzione. Nel dopoguerra Bilenchi è redattore della rivista comunista «Società» e poi direttore del quotidiano fiorentino «Il Nuovo Corriere», che dipende finanziariamente dal PCI ed è costretto a chiudere nel 1956, avendo assunto una linea critica in contrasto con quella del partito. Le uniche opere narrative nuove pubblicate dopo *Il conservatorio di Santa Teresa* (1940) sono le brevi prose di *Una città* (1958) e il romanzo *Il bottone di Stalingrado* (1972), che attesta lo sforzo di porsi sul piano della cronaca e della storia, abbandonando i temi intimistici che gli sono più congeniali, con risultati molto diseguali. Anche *Il compagno* di Pavese procede da questa preoccupazione e con i suoi difetti prova la difficoltà dell'impresa.

Tutto un versante della ricerca di Calvino è orientato dall'intenzione che ha polarizzato per un decennio gli sforzi della maggior parte dei narratori: l'intenzione – per usare le sue parole – di inserire il protagonista «lirico, intellettuale e autobiografico» dei loro romanzi nella «realtà sociale, popolare o borghese, metropolitana o agricolo-ancestrale».⁵⁶ Lui stesso ammetterà il fallimento dei ripetuti tentativi di "romanzo sociale" compiuti dal 1947, lasciandone due inediti⁵⁷ e scegliendo di non pubbli-

53 Cfr. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit.

54 Cfr. il capitolo *La violenza simbolica*, in P. Bourdieu, *Risposte. Per una antropologia riflessiva*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

55 Cfr. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 246.

56 I. Calvino, *Il midollo del leone*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. 6.

57 *Bianco Veliero* e *La collana della regina*.

care in volume il terzo, *I giovani del Po*, che esce solo a puntate su «Officina». Si iscrivono in questa linea di ricerca altri testi come *L'entrata in guerra* (1954), *La speculazione edilizia* (1957), *La giornata di uno scrutatore* (1963). Si capisce così l'attenzione che Calvino e Vittorini dedicheranno ad opere che raccontano il mondo della fabbrica come *Gymcana-Cross* dell'operaio autodidatta Luigi Davì, *Tempi stretti* di Ottiero Ottieri, e *Memoriale* di Paolo Volponi. Le vicende della pubblicazione del *Visconte dimezzato* mostrano che Vittorini, più libero dall'ipoteca ideologica dopo la rottura pubblica con il PCI, ha un ruolo determinante nell'incoraggiare Calvino a perseverare nell'altro versante della sua produzione degli anni Cinquanta, la «fiaba a carica realistica» (come è definita nel risvolto del *Visconte*). Mentre, infatti, Calvino si colpevolizza per questa «vacanza fantastica», tanto da pensare a pubblicare il libro solo in rivista, Vittorini ne apprezza l'originalità e ne fa uno dei suoi «Gettoni» prediletti.⁵⁸

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

5. Nuovi entranti e cambiamento. «Officina»

In ogni campo il primo motore del cambiamento non va cercato in fattori esterni, politici ed economici, ma nell'ingresso di nuovi attori che non possono accedere al riconoscimento, non possono “fare epoca”, se non riescono a introdurre una differenza, a ridefinire la legittimità, mettendo in discussione l'assetto, la problematica e le gerarchie in vigore. In effetti i primi segni di crisi dell'“ordine” letterario che è emerso in Italia nel dopoguerra precedono la crisi politica del 1956, che contribuisce soltanto a rafforzare le posizioni di quelli che hanno interesse al cambiamento. Il detonatore è l'entrata in scena di nuove posizioni, come indicano inequivocabilmente le reazioni degli scrittori che avevano legato la loro ricerca e la loro immagine all'interrogazione più o meno tormentata sul marxismo, sulla classe operaia, sul Partito comunista, sull'URSS e sulla responsabilità degli intellettuali. Queste vere e proprie guerre di successione che scandiscono la storia di ogni campo non sono generalmente riconosciute e analizzate come tali dalla storiografia letteraria, in primo luogo perché una simile immagine agonistica della vita letteraria contrasta con la visione dominante, eufemistica e irenica; in secondo luogo, per intravedere la logica concorrenziale che orienta di fatto le prese di posizione occorre adottare una visione “relazionale”, riconducendo gli scambi alla struttura delle posizioni. Non si tratta di ridurre a meschina polemica o a opportunismo incontri e scontri in cui gli attori erano

⁵⁸ Cfr. la ricostruzione di Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 245, che si appoggia su alcune lettere: di Vittorini a Calvino (11 dicembre 1951), e di Calvino a Vittorini (20 dicembre 1951); a G. De Robertis (3 aprile 1952) e a C. Salinari (7 agosto 1952).

guidati dalle loro più profonde, appassionate convinzioni. Ma se non si tiene conto dei rapporti di forza (sia pure simbolici) e della lotta permanente che ogni gioco sociale implica non si possono spiegare adeguatamente i cambiamenti e i meccanismi del cambiamento.

Sarebbe certo sbagliato vedere nelle mosse di Pasolini, a partire dal 1955, un'offensiva premeditata e cinica. Ma all'oggettivazione retrospettiva il suo percorso appare anche, indubbiamente, come una strategia di affermazione. Accede all'attenzione e al riconoscimento dell'establishment letterario grazie a *Ragazzi di vita*, e investe immediatamente questo capitale nella fondazione della rivista «Officina», che gli permette di presentarsi come il capo di un gruppo e di pubblicare una serie di interventi, analisi, polemiche che sono altrettanti atti di autolegittimazione. Ricorre all'arma fondamentale con cui un nuovo entrante, eretico o profeta per posizione, si contrappone all'ortodossia: una rilettura radicale del passato, "è stato detto, io vi dico". Il saggio inaugurale su Pascoli è il primo tassello di una reinterpretazione di tutto il Novecento italiano che gli permette di rovesciare la gerarchia dei valori in auge e di valorizzare il suo repertorio letterario e linguistico eterodosso. Attraverso la riscoperta e rivalutazione di una serie di "maestri in ombra" – Saba, Betocchi, Rebora, Sbarbaro, Palazzeschi, Parronchi, Penna, Bertolucci, Caproni – contrappone al Novecento rondista ed ermetico il suo Novecento. Costruisce così una nuova genealogia, che comincia con Pascoli e finisce con Pasolini e con Gadda: il prestigio indiscusso dell'autore del *Pasticciaccio* offre al momento giusto un aiuto fondamentale per mostrare la vitalità e l'importanza della tradizione di sperimentalismo linguistico e stilistico cui Pasolini si richiama.

È vero che questa rilettura della storia non è un'invenzione senza precedenti, e Pasolini lo riconosce, segnalando il suo debito con Contini e con altri esponenti della critica stilistica, come Schiaffini, Curtius, Spitzer e Auerbach, che in quegli anni cominciano ad essere apprezzati e possono conferire autorevolezza al suo discorso. Ma Pasolini ha un ruolo decisivo nell'imporre questa posizione. Esporta fuori dal circuito universitario dottrine, tesi e argomenti fino a quel momento noti solo agli addetti ai lavori; si comporta cioè – secondo le analisi weberiane – come fanno i profeti, che danno forza a un discorso esoterico divulgandolo presso un pubblico profano.⁵⁹ È uno dei meccanismi su cui si fonda il successo dei «*Temps modernes*», che attraverso i saggi di Sartre e Merleau-Ponty procurano al lettore l'impressione gratificante di accedere ad un pensiero per iniziati. Con la pubblicazione delle *Ceneri di Gramsci*, nel 1957,

59 Cfr. M. Weber, *L'etica economica delle religioni universali*, vol. IV, *Il giudaismo antico*, Edizioni di Comunità, Torino 2002.

Pasolini aggiunge un indispensabile complemento. Il discorso di un profeta è efficace solo se è suffragato dalle opere. Il suo libro è una verifica della sua dottrina, mostra che si può innovare in poesia utilizzando forme tradizionali come il poemetto ottocentesco in terzine. Analogamente, nel 1956 prende esplicitamente le distanze dalla nozione di impegno e dall'estetica neorealista, rivendicando un atteggiamento di indipendenza dai partiti e dalle ideologie.⁶⁰

La programmatica apertura a posizioni molto diverse, se non incompatibili, come quella di Mario Luzi, non è dovuta a eclettismo né a ecumenica generosità, ma alla percezione (non necessariamente consapevole) del doppio profitto che può dare quest'apertura, come strumento di appropriazione del capitale altrui e come pretesto per situarsi rispetto a predecessori e a concorrenti, attraverso interventi che si pretendono semplici tentativi di descrizione e sono di fatto strategie di annessione o, all'opposto, di svalutazione. Così il modo in cui Pasolini presenta Arbasino, Sanguineti e Pagliarani nel saggio *La libertà stilistica*, premesso nel 1957 alla *Piccola antologia neo-sperimentale* in cui sono inclusi questi tre autori, è un vero e proprio attentato simbolico, in quanto li riduce a epigoni di epigoni dell'ortodossia novecentesca, parlando di «novecentismo [...] che rifrange l'ordine in cui si era sistemata l'esperienza di Eliot e di Pound, rinnovando la meccanica dei post-montaliani in un epigonismo pieno di energia».⁶¹ Si può quindi capire la lucidità con cui Sanguineti, una delle vittime di quest'operazione, nella sua replica a *Una polemica in versi* smaschera il senso oggettivo della "prefazione" di Pasolini:

Il suo 'prefare' / diligentissimo, arguto, alla 'Piccola / antologia', in effetti viene a dire, / e ancora a dire, sempre, per sei pagine, / del resto abili, quanto disti il Suo / "vero e proprio sperimentalismo" / dal mio non-puro neo-sperimentare, / che si dimostra, per forza di cose / (verrebbe meno, in altro modo, il lucido / superamento dialettico), mero / "epigonismo", quando anche Lei voglia / concedere, ed è sempre troppo buono, / "epigonismo pieno di energia".⁶²

Sono forme di posizionamento anche i saggi in cui i redattori di «Officina» passano in rassegna le correnti critiche contemporanee, e le schede dedicate alle principali riviste di letteratura in circolazione. Spesso gli scrittori sono meno restii dei professori di letteratura ad ammettere la dimensione di lotta per la supremazia delle battaglie letterarie, forse per-

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

60 P. P. Pasolini, *La posizione*, in «Officina», 6, aprile 1956, pp. 249-250; Id., *La libertà stilistica*, in «Officina», 9-10, giugno 1957, pp. 341-346.

61 Pasolini, *La libertà stilistica*, cit., p. 341.

62 E. Sanguineti, *Una polemica in prosa*, in «Officina», 11, novembre 1957, pp. 452-453.

ché non possono ignorarne l'asprezza. Così Pasolini stesso, più tardi, ha riconosciuto in «Officina» un tentativo di «presa del potere»:

In realtà chi redigeva «Officina» – potenzialmente, solo potenzialmente – si accingeva a prendere il posto di coloro che criticava, con vitalità, rigore, ma anche con rispetto. Si accingeva cioè alla presa del potere. «Officina», senza volerlo, è stata un primo piccolo esempio di potere intellettuale (seguito poi dai suoi avversari, che nel loro odio verso essa, altro non hanno desiderato che ricrearla in forma diversa). Solo la sostanziale onestà di tutti i suoi autori ha impedito che questa possibilità si realizzasse.⁶³

Anna Boschetti

Contrariamente alla conclusione di Pasolini, l'operazione non può certo dirsi fallita, se si prende in considerazione l'impatto che la rivista ha avuto, malgrado la sua breve esistenza. È grazie a Pasolini che l'idea di una linea "antinovecentesca" si è imposta nella storiografia letteraria con tanta forza da apparire scontata, e da contribuire a ostacolare una visione più articolata e fondata, che mostri come le principali esperienze del Novecento siano lontane dal corrispondere a una contrapposizione così schematica, per di più confinata nei limiti dei riferimenti nazionali. Per capire l'efficacia di una rivista la cui diffusione è rimasta confidenziale sul piano delle vendite, occorre considerare l'attenzione e le reazioni che la strategia di rovesciamento del canone e di provocazione adottata da Pasolini ha suscitato, nel circuito ristretto che era decisivo per la consacrazione. Si può dire che nessuno è rimasto indifferente, anche se in generale con una grande ambivalenza. Lo stesso Luzi è preso nel doppio gioco della rivista che ostenta rispetto e lo invita a collaborare pur denunciando in formule stereotipate i vizi dell'ermetismo. Lui replica alle critiche sulla «Chimera» e al tempo stesso accetta di pubblicare su «Officina» un suo testo, *Conversazione durante il viaggio*,⁶⁴ evento che aumenta la visibilità della rivista, alimenta il dibattito, in quanto suscita proteste da parte dei lettori sconcertati, e offre a Pasolini il destro per relegare l'ermetismo nel passato, come esperienza giovanile ormai superata, nonché per distinguere le sue prese di posizione dal "posizionalismo tattico" dei comunisti, attaccando la «crudeltà e la durezza ideologico-tattica di Salinari e di altri [...], viziata da quello che Lukács [...] chiama prospettivismo».⁶⁵

Benché si mostri consapevole sin dall'inizio di tutto ciò che lo divide da Pasolini, Fortini si lascia coinvolgere al punto da diventare uno dei princi-

63 P. P. Pasolini, *Una rivista polivalente*, in G. C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, pp. 472-473.

64 In «Officina», 4, 1955, pp. 137-139.

65 Pasolini, *La posizione*, cit., p. 249.

pali membri della redazione. Si può spiegare questa decisione con l'esigenza di non restare fuori da un'esperienza collettiva che per la prima volta nel dopoguerra si propone l'ambizione di ripensare a fondo la poesia contemporanea e i suoi strumenti. Ma Fortini a quell'epoca è ancora in grande difficoltà come poeta, e l'atteggiamento del gruppo officinesco, che lo apprezza come critico ma gli fa intendere chiaramente le sue riserve per quanto riguarda la sua poesia, non giova certo alla sua autostima. L'allegato *L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie* con cui Fortini accompagna il primo gruppo di versi pubblicati su «Officina» inizia in questo modo:

Scrivo versi anche perché penso che la poesia in versi abbia oggi, e oggi più di ieri, sue buone ragioni di esistere. Quei versi mi paiono spesso mediocri o così sono considerati. Me ne dispiace. [...] Amici benevoli scuotono il capo davanti al mio volto, quando somiglia all'antichissima maschera del cattivo poeta; e, affettuosi, consigliano maggior impegno nel lavoro critico dove, dicono, dò buoni frutti. Quindi i miei versi, stampati o scritti, sono un argomento, per me, sommamente patetico. So bene che partecipano di tutti i vizi che da critico leggo nella maggior parte della poesia dei nostri giorni.⁶⁶

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

La poesia *Al di là della speranza*⁶⁷ con cui Fortini replica su «Officina» al poemetto di Pasolini *Polemica in versi*, non si limita a dichiarare una forte ambivalenza verso l'opera dell'amico-rivale, ma ostenta intenzionalmente un avvicinamento al registro narrativo-argomentativo della poesia pasoliniana, e quindi, come ogni pastiche, se ha un'intenzione ironica, attesta anche uno sforzo di appropriazione che indica l'importanza attribuita al modello imitato. Il giudizio sostanzialmente negativo proposto da Pasolini nella sua recensione a *I destini generali* non aiuta certamente Fortini a uscire dalla crisi che sta attraversando nella sua ricerca poetica e peserà a lungo sull'opinione dei critici.⁶⁸ Nelle riunioni che preparano l'uscita della seconda serie tenta di incidere sul versante saggistico della rivista, proponendo un programma molto vincolante anche per quanto riguarda le scelte formali. Ma suscita uno scontro redazionale durissimo, da cui esce sconfitto. Occorre tuttavia anche riconoscere i vantaggi che trae da questa collaborazione, che attira l'attenzione sulla sua poesia e gli permette di mettersi in luce, attraverso i suoi importanti saggi officineschi sulla lirica moderna e sull'evoluzione della metrica, come uno dei più competenti e raffinati interpreti e studiosi di poesia in circolazione in Italia.

66 «Officina», 3, settembre 1955, pp. 99-104: 99.

67 «Officina», 8, gennaio 1957, pp. 319-323.

68 P. P. Pasolini, recensione a *I destini generali*, in «Il Punto», 14, 6 aprile 1957; poi in *Passione e ideologia*, Einaudi, Torino 1985, pp. 403-405.

6. «Il menabò», o come evitare di trovarsi “chiusi fuori”

Grazie alla loro posizione strategica nel campo dell'editoria letteraria⁶⁹ Vittorini e Calvino hanno una visione d'insieme dello stato del campo estremamente lucida e costantemente aggiornata, e non aspettano l'entrata in scena di Pasolini per sentire l'esigenza di situarsi rispetto alle nuove tendenze che emergono, come attestano la conferenza di Calvino *Il midollo del leone* (febbraio 1955) e una lettera di Vittorini dello stesso anno:

Noi siamo troppo indulgenti con troppi libri meccanici e convenzionali solo perché di tendenze letterarie che riteniamo vicine o analoghe alle nostre. Ma se non cerchiamo di essere altrettanto indulgenti almeno coi più sinceri e validi tra i libri delle tendenze diverse dalla nostra, noi rischiamo, a parte ogni considerazione sull'ingiustizia del nostro comportamento, di invecchiare nel nostro gusto, e di trovarci chiusi fuori da metà del mondo dei giovani.⁷⁰

Benché Pasolini solleciti molto la loro collaborazione, ben conscio del lustro che ne ricaverebbe, Vittorini e Calvino, a differenza di Fortini, mostrano il loro interesse ma mantengono le distanze. Nel *Midollo del leone* Calvino accenna alla posizione di Pasolini senza neppure nominarlo, liquidando in qualche riga la poetica della «raffinata scaltrezza, che punta sulla utilizzazione squisita del materiale linguistico plebeo, sul pastiche stilistico gergale, sul rinsanguamento – attraverso un vocabolario denso e carico – dei mezzi d'espressione estenuati». ⁷¹ Ma dedica a Pasolini il suo ultimo articolo sul «Contemporaneo», polemizzando con una parte della critica di sinistra, e decide di pubblicare su «Officina» *I giovani del Po* («notizia folgorante» per Pasolini).⁷² Vittorini non accetta mai l'invito a collaborare con «Officina», ma segue con grande attenzione la rivista e pubblica opere di Leonetti e Roversi rispettivamente presso Einaudi e Mondadori. Apprezza in Pasolini i due aspetti che li accomunano: l'atteggiamento critico e problematico nei confronti della cultura comunista, nonché la rivendicazione dello sperimentalismo. Dirà più tardi:

69 Negli anni Cinquanta Vittorini mantiene rapporti con Bompiani in quanto autore, con Mondadori come consulente e direttore di collane, con Einaudi come direttore dei «Gettoni», e in questo ruolo trova in Calvino (con cui ha instaurato fin dai tempi del «Politecnico» un rapporto di grande stima e franchezza) il suo più assiduo e importante interlocutore. Non si limitano a confrontare i loro giudizi sui manoscritti e, più in generale, sulla produzione di quegli anni, ma attraverso le lettere agli autori, la revisione dei testi, i risvolti, le recensioni esercitano entrambi un potere considerevole sulla definizione della legittimità letteraria italiana di quegli anni.

70 Lettera di E. Vittorini a C. Fruttero, 26 gennaio 1955, citata in Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 249.

71 I. Calvino, *Il midollo del leone*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 3-18: 10.

72 Lettera ai redattori di «Officina» in data 29 gennaio 1957, in P. P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, Einaudi, Torino 1988, pp. 275-276.

«“Officina” [...] contrastava (non senza, tuttavia, rendersene in fondo un po' complice) il tripudio restauratorio culminato nel Gattopardo». ⁷³

Il XX Congresso del PCUS e la repressione della rivolta ungherese non segnano per Vittorini e per Calvino soltanto una svolta ideologica (di segno opposto). ⁷⁴ La crisi politica innesca anche una crisi letteraria, in quanto i progetti di romanzo cui entrambi hanno lavorato in quegli anni sono molto legati alla problematica dell'impegno. Vittorini è talmente insoddisfatto della prima edizione delle *Donne di Messina* che lo riprende in mano per una seconda edizione. E finisce per abbandonare *Le città del mondo*, che gli appare anch'esso superato. Quanto a Calvino, nei primi anni Sessanta dichiara spesso agli amici la sua «massiccia stanchezza per la letteratura, e per i romanzi in particolare», ⁷⁵ e, nei saggi, la sua sfiducia nelle possibilità di sopravvivenza del romanzo, che gli sembra non poter rivaleggiare con il cinema, come strumento narrativo, né con la scrittura documentaria e saggistica, come analisi della realtà. ⁷⁶ Quando pubblica *La giornata di uno scrutatore*, sottolinea gli aspetti per cui il testo non è “solo” un racconto:

È un racconto ma nello stesso tempo una specie di *reportage* sulle elezioni al Cottolengo, e di pamphlet contro uno degli aspetti più assurdi della nostra democrazia, e anche di meditazione filosofica su che cosa significa il far votare i deficienti e i paralitici, su quanto in ciò si rifletta la sfida alla storia d'ogni concezione del mondo che tiene la storia per cosa vana; e anche un'immagine inconsueta dell'Italia, e un incubo del futuro atomico del genere umano; ma, soprattutto, è una meditazione su se stesso del protagonista, (un intellettuale comunista), una specie di “Pilgrim's Progress” d'uno storicista che vede a un tratto il mondo trasformato in un immenso “Cottolengo” e che vuole salvare le ragioni dell'operare storico insieme ad altre ragioni, appena intuite in quella sua giornata, del fondo segreto della persona umana... ⁷⁷

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

⁷³ E. Vittorini, Quarta di copertina del «Menabò», 8, 1965.

⁷⁴ Per Calvino si tratta di una delusione brutale, che progressivamente lo allontana da ogni forma di militanza politica, mentre Vittorini ricomincia a sperare nella possibilità che un «socialismo aperto, e in sé dinamico, liberatore, “repubblicano”» prevalga sul comunismo «essenzialmente pianificatore, chiuso, rigido, poliziesco, e centralista, “autoritario”»: E. Vittorini, *Diario in pubblica*, Bompiani, Milano 1970, p. 383.

⁷⁵ Lettera a Domenico Rea, 13 maggio 1964, in I. Calvino, *Lettere 1940-85*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000, p. 812.

⁷⁶ Cfr. I. Calvino, *Dialogo di due scrittori in crisi* (1961): «C'è ancora bisogno di scrivere romanzi? Al bisogno di raccontare storie che esemplifichino i casi della nostra società, che segnino i mutamenti di costume, e mettano in linee i problemi sociali, bastano e avanzano il cinema, il giornalismo, la saggistica sociologica», in *Saggi 1945-85*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 87; Id., *Non darò più fiato alle trombe* (1965): «Sentendo che si tratta di cose serie, aumenta il mio fastidio a vederle riferite a un oggetto di così incerta esistenza e marginale e transeunte come il romanzo», *ivi*, p. 143.

⁷⁷ Dall'intervista di Andrea Barbato *Il 7 giugno al Cottolengo*, in «l'Espresso», 10 marzo 1963, ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Mondadori, Milano 1992, vol. II, p. 1312.

Si capisce dunque l'attenzione con cui entrambi, Vittorini e Calvino, seguono le esperienze più innovatrici, in Italia e all'estero. Per loro e per Einaudi «Il menabò» (concepito fin dal 1957, anche se il primo numero esce solo nel 1959) è, oggettivamente, un tentativo di controllare e governare queste trasformazioni, anziché farsi relegare nel passato. Non condividendo l'impostazione dei numeri 4 e 5 Calvino lascia di fatto il ruolo di direttore e ideatore a Vittorini, che rafforza la sua immagine di grande maieuta facendo della rivista una sorta di Stati generali – aperti a tutti gli autori più significativi – in cui i testi creativi forniscono l'occasione per un'analisi del presente e per un dibattito sulla letteratura da fare. Nel numero 4 (1961) dedicato al tema *Industria e letteratura* (una scelta che denota fedeltà alla problematica “engagée”), i testi di Sereni, Ottieri, Pignotti, Davì e Giudici sono additati spregiudicatamente da Vittorini come esempi negativi cui contrappone lo stesso principio – realtà nuove esigono forme nuove – invocato in quegli anni da molti esponenti e fautori delle neoavanguardie. Il modello realistico e impegnato è ancora così forte che il Nouveau roman può inizialmente legittimarsi solo presentandosi come un “nuovo realismo”, superiore alle forme anteriori in quanto traduce meglio l’“alienazione” dell'uomo contemporaneo.⁷⁸ Vittorini accoglie, almeno in parte, questa tesi e quindi difende le sperimentazioni delle avanguardie, come possibili direzioni di ricerca. Così nel 1962, membro della giuria del premio internazionale degli editori, non ritiene contraddittorio sostenere Pasolini (il candidato italiano più interessante ai suoi occhi) insieme con Robbe-Grillet e Uwe Johnson. Lo spiega nella *Comunicazione a Formentor*, pubblicata sul numero 5 del «Menabò» (1962), dove prosegue il dibattito sul tema *Industria e Letteratura*. Questo fascicolo e quello successivo forniscono un contributo decisivo alla visibilità della Neoavanguardia, facendosi terreno di scontro tra fautori e oppositori che rappresentano tutte le principali posizioni del campo. Nel numero 5, per esempio, si contrappongono *Del modo di formare come impegno sulla realtà* di Eco, *Astuti come colombe* di Fortini e *La Sfida al Labirinto* di Calvino. Quest'ultimo, tracciando una mappa dei possibili letterari, prende esplicitamente le distanze dalla «certezza propria dell'avanguardia nella rivoluzione permanente delle forme, basata su una fede storicistica che oggi appare troppo semplice».⁷⁹ Nel numero seguente, un intervento di Angelo Guglielmi sulla *Sfida al Labirinto* è accompagnato da una lettera di Calvino e dalla replica di Guglielmi.⁸⁰

78 Cfr. R. Barilli, *Industria e letteratura*, in «il verri», 5, ottobre 1961; A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris 1963. Lucien Goldmann riecheggia questa posizione in *Nouveau Roman et réalité. Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris 1964.

79 I. Calvino, *La sfida al labirinto*, ora in *Una pietra sopra*, cit., pp. 82-97: 91.

80 Cfr. A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964.

Come già all'epoca del «Politecnico», nell'esperienza del «Menabò» Vittorini fa leva sul capitale internazionale che ha costruito nei suoi rapporti con autori, gruppi, modelli stranieri. Con Leonetti tenta invano di far sorgere una “rivista internazionale” («Gulliver»), frutto della collaborazione di italiani, francesi e tedeschi.⁸¹ Il n° 9 del «Menabò», che è progettato da Vittorini, ma esce dopo la sua morte, è quasi interamente redatto dal gruppo tedesco. Tutte le sue parole d'ordine degli ultimi anni sono in sintonia con esperienze straniere, soprattutto francesi: la rivendicazione di un romanzo “congetturale”, antiautoritario, “plurisoggettivo” richiama Uwe Johnson e i Nouveaux romanciers; la svalutazione della letteratura rispetto alla scienza, le scelte editoriali che fanno sempre più spazio ai campi disciplinari prediletti dallo strutturalismo, come la linguistica e la semiologia, fanno pensare in particolare a «Tel Quel» (sulle cui pagine Barthes e Sollers stanno allora pubblicando disinvolute variazioni sui rapporti tra scrittura e scienza),⁸² alla rivista «Communications», lanciata da Barthes nel 1961, e alle collane di scienze umane inaugurate nello stesso periodo dalle Éditions du Seuil. La letteratura e la critica letteraria replicano alla concorrenza delle scienze sociali, ormai in pieno decollo, mutuando i loro concetti e mimando il loro linguaggio.⁸³

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

7. La resistibile sfida della Neoavanguardia

A eguali circostanze eguali effetti. Il successo parallelo di gruppi che tornano a presentarsi e a comportarsi come avanguardie letterarie e hanno parole d'ordine straordinariamente simili – i Nouveaux romanciers e la rivista «Tel Quel» in Francia, il Gruppo 63 in Italia – è propiziato dalla medesima combinazione di fattori. Una nuova generazione preme per il riconoscimento, ed è favorita nella sua battaglia dalla svolta politica del 1956, che contribuisce a svalutare le posizioni degli scrittori che avevano associato la loro opera alla problematica dell'*engagement*.

La voga della cosiddetta “*école du regard*” e dello “strutturalismo” si può capire se si considera l'ampiezza della rete di alleanze su cui si fonda, vera e propria coalizione spontanea tra tutte le posizioni che hanno interesse a mettere in discussione l'egemonia sartriana e le parole d'ordine filosofiche e letterarie associate all'esistenzialismo: riviste come «Critique», «Les Lettres Nouvelles», la risorta «Nouvelle Revue française», «Tel Quel»; commentatori già autorevoli come Bataille, Blanchot, Leiris;

81 Ne trarrà solo i materiali del n° 7 del «Menabò» (1964).

82 Il sottotitolo della rivista diventa nel 1967 “Science/Littérature”. Cfr: L. Pinto, *Tel Quel. Au sujet des intellectuels de parodie*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 89, 1991, pp. 66-77.

83 Sul rapporto tra gli orientamenti della “Nouvelle critique” e lo sviluppo delle scienze umane cfr. P. Bourdieu, *Homo academicus*, Minuit, Paris 1984.

giovani critici militanti impazienti di “scoprire” nuovi talenti, come Maurice Nadeau; nuove figure di ricercatori che, come Roland Barthes, puntano sul prestigio della linguistica per dare un’aura di legittimità teorica e scientifica alle discipline letterarie minacciate nel loro prestigio dall’ascesa delle scienze umane; filosofi come Althusser, Foucault, Derrida che mettono autorevolmente in discussione le filosofie del soggetto; editori come Les éditions de Minuit, les Éditions du Seuil, Julliard, determinati a catturare autori di qualità che permettano loro di sfidare il quasi monopolio esercitato da Gallimard e da Grasset. Per dare l’idea di questo fitto intreccio, basta evocare casi come quello del giovanissimo Jérôme Lindon, che in pochi anni riesce a procurare alle éditions de Minuit una reputazione straordinaria, come editore di Beckett, dei Nouveaux romanciers e di «Critique», la rivista che pubblica autorevoli recensioni sui Nouveaux romanciers e, al tempo stesso, interventi critici di Robbe-Grillet e di Butor; o Julliard, che pubblica «Les Lettres Nouvelles», la rivista diretta da Maurice Nadeau, dove si fanno conoscere giovani d’avvenire come Barthes e Perec; o ancora le Éditions du Seuil, che pubblica Philippe Sollers e la sua rivista, «Tel Quel», dal 1960 nuovo polo della vita letteraria, grazie alla confluenza di tutte le posizioni che si proclamano nuove e che il giornalismo culturale associa allo strutturalismo: non solo il Nouveau Roman e la Nouvelle Critique, ma i nuovi “maîtres à penser”, da Lévi-Strauss à Lacan.⁸⁴

La dispersione della vita culturale in Italia non permette una concentrazione così vasta e impressionante di risorse, e il campo letterario italiano non ha il potere di consacrazione di quello francese. Ma indubbiamente «il verri», *I novissimi*, la fondazione del Gruppo 63 sono altrettante tappe di un ben riconoscibile tentativo di autolegittimazione. Perciò le strategie messe in atto dalla Neoavanguardia, pur mirando a sorprendere, procurano, paradossalmente, una sensazione di prevedibilità. I nuovi pretendenti hanno i titoli per la successione: la maggior parte hanno pubblicato opere originali e apprezzate, e tra loro ci sono personaggi come Luciano Anceschi, Alfredo Giuliani, Angelo Guglielmi, Renato Barilli, Umberto Eco, armati degli strumenti necessari per produrre teorizzazioni plausibili. L’elaborazione di un senso pubblico, attraverso programmi e manifesti, è diventata una dimensione quasi indispensabile del lavoro letterario, per gli scrittori che ambiscono a innovare. Al successo del Gruppo 63 contribuisce in modo determinante la convergenza oggettiva di interessi con una nuova generazione di editori e operatori cultura-

84 Cfr. A. Boschetti, *La letteratura per iniziati nell’era dei best-seller. Il caso del Nouveau Roman*, in Aa.Vv., *Scrittore e lettore nell’università di massa*, Edizioni Lint, Trieste 1989, pp. 33-52; Ead., «*Les Temps modernes*» en «*Tel Quel*», cit.; Pinto, «*Tel Quel*» cit.

li che condivide l'esigenza di scalzare l'ordine intellettuale e letterario. Non è dunque casuale l'incontro della Neoavanguardia con Feltrinelli e con un personaggio multidimensionale come Enrico Filippini, che ha la posizione, le disposizioni e le competenze necessarie per individuare con grande sicurezza le possibilità offerte del mercato intellettuale nazionale e internazionale.⁸⁵

Non è casuale, in particolare, che la traduzione abbia un ruolo così importante nelle iniziative di Filippini e, in generale, nel successo di Feltrinelli: la traduzione è una delle principali strategie di accumulazione rapida di capitale simbolico e creazione di immagine messe in atto dalle case editrici giovani che non hanno ancora sufficiente credito per accaparrarsi e trattenere autori prestigiosi sul mercato nazionale.⁸⁶ Le scelte in materia di traduzione sono anche una delle principali maniere in cui una casa editrice può riuscire a mettere in discussione i modelli e i criteri di valore dominanti, contrapponendo loro modelli stranieri. È significativo che Filippini, nell'operazione di lancio della Neoavanguardia, si ispiri dichiaratamente a un modello straniero, il Gruppo 47, e in generale nella sua attività editoriale punti sistematicamente su rapporti di collaborazione e di scambio con scrittori ed editori stranieri. Il richiamo alle esperienze delle avanguardie europee è uno degli aspetti che accomuna tutti gli scrittori del Gruppo 63, alquanto eterogenei nei loro percorsi e parole d'ordine.

L'eterogeneità delle posizioni è anch'essa una caratteristica della maggior parte delle avanguardie, e si spiega con il fatto che questi raggruppamenti, nella loro logica fondamentale, sono forme di alleanza per l'accesso al riconoscimento. Se è sempre problematico ricondurre alla coerenza i loro programmi, è perché questi si definiscono per lo più negativamente, come una rottura radicale con le esperienze dei predecessori. Si basano su rifiuti condivisi più che su obiettivi comuni, tanto che le loro rivendicazioni appaiono molto spesso come il risultato di un meccanico, quasi sistematico rovesciamento delle mode anteriori. L'esigenza di sottolineare la contrapposizione rispetto ai modelli in circolazione spiega un altro aspetto caratteristico, la tendenza a ridurre i predecessori e i concorrenti a stereotipi caricaturali, con l'effetto di minimizzare o occultare la continuità che in realtà lega ogni nuovo entrante alle esperienze che pretende di superare. Il Nouveau roman tende a squalificare come "romanzo tradizionale" tutto ciò a cui si contrappone; il Gruppo 63 dipinge i suoi avversari come epigoni attardati e provinciali del "neorealismo".

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

85 Cfr. Sisto, «I tedeschi di Feltrinelli», cit.

86 Cfr. H. Serry, *Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des Éditions du Seuil*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 144, settembre 2002, pp. 70-79; P. Bourdieu, *Una rivoluzione conservatrice nell'editoria*, in «L'ospite ingrato», VII, 2, 2004, pp. 19-59.

Non stupisce che la Neoavanguardia si riveli molto più fragile ed effimera, come impresa collettiva, dei suoi omologhi francesi. Non riesce a produrre l'immagine di un movimento, mentre «Tel Quel», nata nel 1960, dura fino al 1982 e domina per tutto questo periodo la scena intellettuale. Per spiegare questa resistenza bisogna considerare la sua posizione di vero e proprio monopolio (paragonabile a quello realizzato da Sartre nel 1945) che le permette di continuare a prosperare durante la crisi del 1968, realizzando una disinvolta riconversione, senza perdere il suo fedelissimo pubblico.⁸⁷ Inoltre i modelli francesi mantengono un grande prestigio internazionale, che assicura il loro successo nei *French Departments* americani, i quali a loro volta ne traggono una *vulgata* che sotto il nome di *postmodernism*, di *poststructuralism* o semplicemente di *French Theory* è destinata a una grande fortuna, grazie alla globalizzazione e al dominio planetario che il mercato americano può esercitare, anche sul piano culturale.⁸⁸ L'offensiva della Neoavanguardia italiana funziona come trampolino di lancio per i membri del gruppo che hanno risorse sufficienti per mantenere o accrescere la consacrazione acquisita, a volte – come nel caso di Eco – a prezzo di una disinvolta conversione alle esigenze del mercato sia per quanto riguarda le caratteristiche delle opere, sia per quanto riguarda l'uso di vecchie e nuove forme di promozione mediatica.

8. Come si diventa classici

Il periodo turbolento che si apre con l'entrata in scena del Gruppo 63, con le trasformazioni della società italiana e del mercato intellettuale e, nel Sessantotto, con la ripresa del conflitto sociale e dell'interrogazione teorico-politica, mette in discussione tutto l'assetto del campo letterario e tutte le posizioni, a parte quelle di scrittori come Montale e Ungaretti, che la storia letteraria ha canonizzato da tempo. Non è quindi affatto scontata, in tanto trambusto, la sopravvivenza della generazione che è arrivata alla consacrazione nel dopoguerra. Quali sono i fattori che permettono a scrittori come Fortini, Calvino e Pasolini di mantenere un posto di riguardo nella borsa dei valori letterari, benché, per certi aspetti, le loro scelte possano apparire rischiose, se non controproducenti? Considerati da questo punto di vista, i percorsi estremamente diversi compiuti da questi tre autori, negli anni Sessanta, possono fornire preziose indicazioni sullo stato del campo, o, più precisamente, sulle possibilità che offre e sui meccanismi attraverso i quali si modellano i principi di comprensione e di classificazione degli specialisti che producono la storia letteraria e i suoi canoni.

87 Significativo il nuovo cambiamento del sottotitolo, che nel 1971 diventa "Littérature/Philosophie/Science/Politique".

88 Cfr. F. Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, La Découverte, Paris 2003.

La posizione di Fortini si rafforza progressivamente fin dagli anni Cinquanta, grazie alle forme diverse di influenza che può esercitare cumulando i ruoli di critico, saggista, poeta, autore di testi teatrali e cinematografici, memorialista, traduttore, prefatore, autore di antologie scolastiche, consigliere editoriale presso Olivetti e poi presso Einaudi, fondatore di «Ragionamenti», membro della redazione di «Officina», collaboratore del «Menabò» e di «Quaderni Rossi», eminenza grigia di «Quaderni piacentini». La sua intransigenza polemica, che lo porta a scontri espliciti con quasi tutte le posizioni di rilievo, contribuisce a assicurare visibilità ai suoi interventi. Così nei primi anni Sessanta la sua posizione diventa un polo di riferimento per il fronte che si contrappone all'offensiva del Gruppo 63, tanto che Cases può riassumere lo scontro in atto con la formula "brechtiani/avanguardisti".⁸⁹ Il rifiuto che Fortini contrappone alla Neoavanguardia non è meno perentorio e sommario di quello che gli oppongono i rappresentanti di quest'ultima, come mostra l'allusione sprezzante nella *Nota dell'autore* che accompagna la riedizione di *Foglio di via* nel 1967: «Gli scontri reali tra gli uomini gli avevano insegnato fin da allora a rifiutare il silenzio ascetico, proprio del tardo simbolismo, e oggi truccato da ironia informale».⁹⁰

Fortini svolge di fatto un ruolo chiave sia nella definizione della legittimità letteraria sia, più in generale, nella riflessione teorica della sinistra italiana: problematica, modelli, strumenti concettuali, linguaggio.⁹¹ Contribuisce così in maniera determinante a formare le attese, i gusti, i riferimenti, gli schemi di percezione e di valutazione dei suoi lettori, un pubblico intellettuale che non solo apprezza la sua opera ma spesso, più o meno consapevolmente, applica alla storia letteraria e alla tradizione marxista le categorie interpretative che lui stesso ha forgiato. La consacrazione della sua opera poetica è preparata e favorita dal lavoro di sistematizzazione e di critica che ha dedicato alla poesia, in particolare dal successo dei suoi sforzi per introdurre e far apprezzare in Italia l'opera di Brecht, accompagnata dalla sua lettura di Brecht. Analogamente, l'attenzione riscossa da *Dieci inverni* e *Verifica dei poteri* presuppone lettori che condividono il suo orizzonte teorico. Così, per spiegare l'importanza che è tuttora attribuita a Fortini nei manuali e nelle antologie non basta chiamare in causa il Sessantotto, come se la momentanea riabilitazione del mito rivoluzionario potesse di per sé spiegare una durata che dipende da un ordine di fenomeni ben diverso. Sarebbe dimenticare che i canoni e le gerarchie della storia letteraria non sono il prodotto di un pubblico anonimo, ma sono via via definiti dai vari commentatori e interpreti – per lo più professori o futuri professori – che compiono un lavoro retrospettivo di analisi

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

89 Cfr. Sisto, «I tedeschi di Feltrinelli», cit.

90 Prefazione a *Foglio di via*, Einaudi, Torino 1967, pp. 9-10.

91 Cfr., per esempio, D. Balicco, *L'industria culturale in Fortini fra Panzieri, Adorno e Tronti*, in «L'Ospite ingrato», 2, 2004, pp. 206-230.

e classificazione dei testi. Molti degli italianisti che dopo il Sessantotto hanno contribuito a questo lavoro di rilettura e sistemazione del Novecento letterario italiano hanno fatto parte del giovane pubblico che ha letto e ammirato Fortini e nelle loro analisi ripropongono spesso questioni, classificazioni, criteri di valore inequivocabilmente mutuati da Fortini.

Analoghe considerazioni valgono certamente anche per Pasolini, per Calvino, e per tutti gli altri scrittori che sono stati in grado di intervenire con competenza e autorevolezza nel dibattito sulla letteratura. Se Pasolini ha conquistato un posto eminente nella storia letteraria italiana non lo deve, probabilmente, solo alle qualità della sua poesia e dei suoi romanzi, ma anche ai suoi saggi e ai suoi interventi critici, che non sarebbero riusciti a imporre con tanta efficacia l'idea di una linea antinovecentesca e a ottenere l'avvallo di un personaggio come Contini se non avessero attestato una vasta e raffinata erudizione, nonché l'attrezzatura intellettuale necessaria per sostenere il suo disegno ambizioso. È probabilmente grazie a questa modalità di accesso alla consacrazione, pienamente legittima, perché fondata sul riconoscimento degli esperti, che la fama di Pasolini come critico e scrittore non ha risentito né dello spostamento del suo interesse verso il cinema e il giornalismo né dell'approdo a una notorietà molto più ampia ma sospetta, fondata sul suo personaggio pubblico profetico, scandaloso e provocatorio e sul culto postumo di cui è stato oggetto.

Non a caso questa doppio movimento – dalla letteratura al cinema e dal pubblico ristretto al grande pubblico – avviene nel periodo di massimo successo della Neoavanguardia e del Nouveau roman. La vittoria di Uwe Johnson al premio Formentor, nel 1962, è percepita da Pasolini (candidato sconfitto e relegato tra gli scrittori tradizionali al pari di Bassani e Cassola) come il segnale del trionfo transnazionale di posizioni che sono agli antipodi della sua e costituiscono ai suoi occhi una mistificazione oltretutto, sul piano politico, una resa. La sua sensazione di isolamento è rafforzata senza dubbio da un dibattito sull'«Espresso» in cui anche il suo amico Moravia, membro della giuria, riconosce l'interesse delle nuove ricerche.⁹² L'appassionata e bellicosa replica che Pasolini rivolge allora a Moravia mostra come sia profondamente scosso e allarmato dalla situazione: «Non renderti complice [...] del “revival” avanguardistico, che sta funestando l'intera Europa [...]. Dobbiamo radunare le superstite forze per combatterlo e demistificarlo».⁹³ I nuovi pretendenti sono descritti come veri e propri impostori che «servono in qualità di giullari dell'incomunicabilità il neo-capitalismo milanese».⁹⁴ Si capisce allora la seduzione che esercita su di lui il cinema, che non solo gli procura un va-

92 A. Moravia, *I miei problemi*, in «l'Espresso», 20 maggio 1962, p. 3.

93 P. P. Pasolini, *Sottovoce a Moravia*, in «l'Espresso», 3 giugno 1962, p. 19.

94 *Ivi*, p. 18.

sto riconoscimento ma gli offre un terreno di sperimentazione a quell'epoca meno ingombro di quello della letteratura.

La reazione di Calvino alla crisi politica e letteraria che mette in discussione tutte le prospettive in cui ha lavorato fino allora è uno sforzo di radicale ripensamento e aggiornamento. Per chi, come lui, è caratterizzato da un'esigenza di razionalità (probabilmente legata all'*habitus* scientifico della sua famiglia d'origine), «la sfida al labirinto» significa esplorare con bulimica curiosità lo spazio dei possibili letterari e degli strumenti teorici che si delinea nelle esperienze in corso sulla scena transnazionale. Prende così le distanze al tempo stesso dallo sperimentalismo retro e nazionale di Pasolini, da Fortini, che importa e attualizza autori nati tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e dalla Neoavanguardia, che si richiama soprattutto ad avanguardie straniere del passato. È significativo che la ricognizione di Calvino cominci dalla recente letteratura americana, e poi si concentri sulla Francia: gli Stati Uniti e la Francia sono i due principali poli di consacrazione del mercato mondiale, il primo rivolto alla grande diffusione, il secondo più selettivo, immerso nella fase di grande fervore sperimentale e teorico degli anni Sessanta e Settanta. Dal 1967 al 1980 si stabilisce a Parigi, passa in rassegna le suggestioni dei diversi guru, da Barthes a Greimas, si avvicina in particolare a Queneau e al suo gruppo l'Oulipo, dove nel 1973 sarà accolto come primo membro straniero. Partecipa anche all'attività teorico-critica, come indica il fatto che nel 1983 è *Directeur d'études* all'EHSS. La sua evoluzione a partire dalle *Cosmicomiche* (1965) attesta l'importanza di queste esperienze parigine. Denota in particolare un rapporto di affinità elettiva con le ricerche “modulari” ludico-combinatorie dell'Oulipo, che incoraggiano e rafforzano direzioni di ricerca già presenti nel suo lavoro anteriore. Venuto meno l'imperativo vincolante e colpevolizzante dell'impegno, può avere libero corso la sua spiccata attitudine (favorita dall'adolescenza borghese, relativamente affrancata dall'esperienza della necessità materiale) alle “variazioni immaginarie” in cui tende a risolversi l'attività intellettuale, quando si esercita nella situazione di *scholè*. Diventa possibile dedicarsi a “giocare seriamente” (*spoudaios paizein*): quello che dice Platone a proposito dell'attività filosofica si può applicare in generale al gusto per le ricerche “gratuite” e i “mondi possibili” che caratterizza gli universi intellettuali sottratti alle urgenze delle occupazioni e delle preoccupazioni pratiche.⁹⁵

Non si può dire che opti per la facilità: la svolta rispetto all'immagine consolidata della sua opera, la sua vita di “eremita a Parigi”, la resistenza alla seduzione del circuito mediatico (rifiuta la maggior parte delle richieste di collaborazione da giornali, riviste, cinema, teatro, radio, televisione, sem-

La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)

95 Cfr. P. Bourdieu, *L'ambiguità della disposizione scolastica*, in *Meditazioni pascaliane*, cit., pp. 20-26.

pre più frequenti, come nota lui stesso, dopo il 1960)⁹⁶ sono, al contrario, scelte che indicano la fedeltà a una concezione molto esigente e ascetica del suo lavoro. Ma numerosi altri aspetti della sua traiettoria fanno sì che la sua fama nazionale e internazionale non cessi di crescere. Grazie ai suoi saggi sul «Menabò» e su altre riviste, dal 1955 ha un ruolo di primo piano nel dibattito letterario.⁹⁷ La pubblicazione della trilogia *I Nostri antenati*, nel 1960, fa emergere la dimensione favolistico-allegorica della sua opera, distinguendola da quella degli altri autori associati all'etichetta screditata del neorealismo. Nel 1963 la sua notorietà presso il grande pubblico è alimentata dalla pubblicazione simultanea della *Giornata d'uno scrutatore*, della *Speculazione edilizia* in volume, di *Marcovaldo* – illustrato da Sergio Tofano – nella collana Einaudi «Libri per ragazzi». *Il Barone rampante*, pubblicato nella collana «Lecture per la scuola media», le *Fiabe italiane*, l'antologia per la scuola media *La lettura*, curata con Salinari, contribuiscono a farlo scoprire e amare da più generazioni di studenti. Calvino traduce e presenta molti testi di Queneau,⁹⁸ un segno di ammirazione che è anche un modo per rafforzare in Italia la concezione della letteratura cui è più vicino.

Per quanto riguarda la fama internazionale, i contatti stabiliti nel suo soggiorno americano e poi a Parigi, grazie alla sua duplice posizione di scrittore e di consulente einaudiano, sono certamente decisivi. Contano, in particolare, i rapporti di amicizia e di reciproca stima che stringe con rappresentanti influenti dell'editoria francese come François Wahl, delle Editions du Seuil, molto attento alla produzione italiana. Le sue scelte linguistiche, coerenti con l'*habitus* razionale, che lo dispone a cercare sempre più intenzionalmente soluzioni capaci di garantire la comunicazione e la traducibilità, contribuiscono indubbiamente a fare di lui uno degli autori italiani più tradotti e noti all'estero. L'attenzione che dedica al problema della traduzione è particolarmente evidente negli interventi con cui nel 1965 si inserisce in un dibattito sulla lingua italiana lanciato su «Rinascita» da una conferenza di Pasolini.⁹⁹ Quest'ordine di preoccupazioni va anche tenuto presente per spiegare l'evoluzione della sua lingua e del suo stile. La pubblicazione in francese di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nel 1981, seguita a un anno di distanza dalla traduzione del *Nome della Rosa* di Umberto Eco, inaugura un periodo di voga senza precedenti del romanzo italiano in Francia.¹⁰⁰

96 Lettera a E. Cecchi, 3 novembre 1961, citata nella *Cronologia* premessa a I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1991, vol. I, p. LXXVII.

97 Cfr. la raccolta di saggi *Una pietra sopra*, cit.

98 *I fiori blu* (1968); la raccolta *Segni, cifre, lettere* (1981); *Piccola cosmogonia portatile* (1982); *La canzone del polistirene* (1985).

99 I. Calvino, *L'italiano, una lingua come le altre e L'antilingua*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 116-126.

100 Cfr. Bokobsza, *Translating literature*, cit.

9. Passato e presente

Il successo planetario della nozione di postmoderno, che Eco ha contribuito ad accreditare nel campo letterario, si può interpretare come un indicatore significativo del radicale rovesciamento che si è prodotto sul fronte dei modelli intellettuali e della riflessione sulla letteratura e sulla storia, rispetto al secondo dopoguerra. Il lancio di quest'etichetta è l'ultimo tentativo riuscito, in ordine di tempo, di imporre una nuova rilettura della storia culturale e artistica; tentativo paradossale, in quanto l'innovazione che pretende di introdurre rispetto ai discorsi di legittimazione prodotti anteriormente consiste nel dichiarare che l'innovazione non è più possibile. È una posizione che, di fatto, tenta di rimettere in moto la storia, invitando a prendere atto che la storia è finita. Tipica profezia che si autoavvera, un simile discorso ha contribuito (insieme con altri che si affermano negli stessi anni, tutti fondati su constatazioni di decesso o di fallimento: la fine delle avanguardie, la fine delle ideologie, la fine degli intellettuali, la fine della letteratura, la crisi della ragione e l'indecidibilità della conoscenza scientifica) a screditare e a scoraggiare a priori come ingenuo e illusorio ogni tentativo di elaborare e/o difendere altre concezioni della letteratura e della storia.

Si conoscono o si crede di conoscere i fenomeni che hanno reso possibile questo cambiamento di prospettive. Gli studi sull'editoria hanno messo in luce le trasformazioni del mercato, in particolare il processo di concentrazione che ha trasformato la maggior parte delle case editrici – comprese le più prestigiose – in filiali di grandi gruppi industriali dominati dalla corsa al rendimento economico a breve termine.¹⁰¹ Si sa come questo processo abbia contribuito in modo decisivo a minare le condizioni che rendevano possibile l'esistenza di un circuito ristretto ma influente di autori, editori e critici interessati alla qualità dei prodotti. Il mercato mondiale è invaso da opere che puntano al successo commerciale, prosperano i generi che incontrano il favore del pubblico, e i principi di gerarchizzazione fondati sulle vendite tendono sempre più a imporsi come criteri di valore, screditando o facendo sparire i prodotti che non hanno immediato successo. La divisione del lavoro sempre più accentuata che caratterizza i grandi gruppi editoriali riduce lo spazio concesso a figure di redattori-lettori-consulenti incaricati di elaborare e attuare una linea culturale.

L'evoluzione interna dei campi di produzione culturale verso una specializzazione crescente è uno dei fattori che contribuiscono all'estromis-

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

101 Cfr. L. Coser, C. Kadushin, W. Powell, *Books: the Culture and Commerce of Publishing*, Basic Books, New York 1982; P. Curwen, *The world Book Industry*, Euromonitor Publications, London 1986; Bourdieu, *Una rivoluzione conservatrice nell'editoria*, cit. Cfr. anche gli altri interventi in questo numero speciale de «L'Ospite ingrato», su *Editoria e industria culturale*.

sione degli specialisti dal dibattito pubblico sulla letteratura: le vaste ambizioni dell'intellettuale tradizionale tendono ad apparire velleitarie ai ricercatori stessi, che faticano a controllare gli sviluppi del loro campo di studi. Così gli *opinion maker* mediatici possono monopolizzare indisturbati l'apparato della comunicazione e contribuire con la superficialità volubile dei loro discorsi a rafforzare il disincanto e il senso di impotenza dei produttori di cultura. Diventano sempre più rare le riviste specializzate che tentano di rilanciare un lavoro di analisi e di riflessione rigorosa sullo stato del campo di produzione culturale. Le battaglie di Vittorini, Fortini, Pasolini e Calvino appaiono oggi come l'espressione di una stagione breve e relativamente felice della storia letteraria, in cui la letteratura aveva ancora un grande prestigio e gli scrittori, usciti dal fascismo e dalla guerra, fruibano nel loro lavoro di un margine di autonomia oggi impensabile. La politica esercitava certo pressioni e seduzioni, ma si poteva sfidarla senza più mettere a repentaglio la propria sopravvivenza materiale e simbolica. Il mercato e il sistema dei media non erano ancora abbastanza forti da condizionare pesantemente con la loro logica tutto il sistema di produzione, definizione, diffusione e consacrazione della letteratura.

Ma la comparazione tra il presente e il passato può anche fornire argomenti contro affrettate previsioni apocalittiche che finiscono per rafforzare i meccanismi che denunciano, facendoli apparire fatali. L'analisi di stati diversi e campi diversi della produzione culturale, in tempi e paesi diversi, mostra che la relazione tra società e cultura può variare enormemente, per l'effetto congiunto di fattori come l'epoca storica; la struttura dei rapporti di forza (economici, politici, culturali e linguistici) sul piano internazionale; le tradizioni nazionali; la complessità delle formazioni sociali (fondata sulla crescita e differenziazione dei produttori e dei consumatori); i regimi politici; la legislazione; il sistema di insegnamento; l'organizzazione della produzione e della diffusione; lo stato del mercato; le rappresentazioni (o ideologie) e i discorsi in circolazione. Ci sono congiunture e configurazioni sociali che favoriscono lo sviluppo e l'autonomizzazione della cultura e, all'opposto, contesti che limitano grandemente non soltanto la sovranità dei produttori nelle loro scelte ma lo spazio dei possibili che essi possono intravedere. La ricostruzione storica mostra, dunque, che il processo di autonomizzazione non è irreversibile. L'autonomia (relativa) della cultura è una conquista preziosa e ad ogni momento minacciata.

La molteplicità stessa delle variabili che incidono sul funzionamento della società contemporanea dovrebbe dissuadere, tuttavia, dal formulare profezie sul futuro, catastrofiche o ottimistiche. La complessità del gioco sociale, se scoraggia i tentativi dei cittadini di esercitare un controllo sul potere della politica, del mercato e dei media, contribuisce a rendere possibili forme di resistenza contro questi poteri. La relativa autonomia dei campi di produzione produce continuamente, all'interno di ogni campo e nelle re-

lazioni tra campi diversi, antagonismi e tensioni che smentiscono sia l'immagine monolitica del potere e dell'inculcazione ideologica proposta da Althusser con la nozione di "apparati ideologici di stato" sia l'idea di un'unica forza onnipervasiva suggerita da Foucault con metafore come quelle di "rete capillare" e di "disseminazione". L'assetto di quella specie di metacampo che è il campo del potere è ad ogni momento messo in discussione da conflitti in cui la posta fondamentale della lotta tra le diverse categorie che si contendono il potere sullo Stato è, per ognuna di esse, il potere di imporre i principi di visione e di classificazione più conformi ai propri specifici interessi. La lotta politica è sempre, inseparabilmente, anche una lotta cognitiva, un conflitto tra diversi modi di vedere il mondo sociale. Per questo il potere degli intellettuali, in quanto professionisti della produzione di rappresentazioni e di discorsi, è lungi dall'essere irrilevante.

Una disciplina svalutata come lo studio della letteratura può svolgere un ruolo importante in questa lotta di rappresentazioni, semplicemente producendo e diffondendo analisi che permettano di contrastare le semplificazioni della *doxa* postmodernista e i suoi effetti smobilitanti. Gli studi sui campi di produzione culturale, mettendo in luce i meccanismi che favoriscono l'autonomia della cultura e quelli che, al contrario, tendono a sottometterla a pressioni eteronome, offrono strumenti con cui gli agenti che lavorano a diverso titolo in questi settori possono contribuire, ciascuno nel proprio ambito, servendosi delle proprie competenze, a promuovere le opere e i produttori più conformi a una concezione esigente e indipendente della ricerca letteraria e del lavoro intellettuale. La conoscenza dei determinismi specifici cui è esposta l'attività culturale, e in primo luogo dei determinismi cui si è esposti in quanto soggetti di conoscenza, situati in un campo disciplinare e in una tradizione nazionale, aiuta a scoprire come si può tentare di "defatalizzarli":

In fondo il determinismo può agire indisturbato soltanto grazie all'inconsapevolezza, grazie alla complicità dell'inconscio. Perché si eserciti senza freni, bisogna che le disposizioni siano abbandonate al loro libero gioco. Ciò significa che gli agenti hanno qualche possibilità di diventare qualcosa di simile a dei "soggetti" soltanto nella misura in cui padroneggiano coscientemente le loro disposizioni, scegliendo di lasciarle "agire" o, al contrario, di inibirle, o, meglio, di sottometterle (secondo la strategia immaginata da Leibniz per governare le passioni) a 'volontà oblique', opponendo una disposizione ad un'altra. Ma questo lavoro costante di gestione delle proprie disposizioni è possibile soltanto al prezzo di un lavoro costante e metodico di esplicitazione. Se non si analizzano le determinazioni sottili che operano attraverso le disposizioni, ci si rende complici dell'azione inconscia delle disposizioni, essa stessa complice del determinismo.¹⁰²

La genesi delle
poetiche e dei
canoni.
Esempi italiani
(1945-1970)

102 Bourdieu, Wacquant, *Risposte*, cit., p. 102.