

Le idee contemporanee

“I VELENI CRITICI” DI CASSOLA

Nel numero 5 della rivista *Le ragioni narrative* è pubblicato un saggio di Carlo Cassola, intitolato « I veleni critici ». Scopo del saggio è di contraddire i metri di giudizio secondo cui una certa critica letteraria fonda la sua attività. Più precisamente il saggio si divide in due parti: nella prima l'autore, opponendosi a coloro che tenderebbero a « rifiutare il diritto di cittadinanza alla narrazione in terza persona, o al racconto psicologico », afferma il diritto del narratore di oggi di scrivere romanzi con personaggi a trama, e di affrontare al di là di ogni inutile scrupolo una « letteratura di ideali e di sentimenti »; nella seconda parte del saggio Cassola si irrita contro la fortuna di cui oggi godono le ricerche di tecniche narrative inusitate come anche contro l'affermazione che « il barocco è lo stile meglio appropriato alla letteratura del nostro tempo » e, più in genere, contro la tendenza di porre in primo piano nell'ambito della creazione artistica il problema del linguaggio, considerandolo un problema a parte, indipendente da quello dei contenuti che con esso si intende esprimere. Quando invece è fin troppo noto, afferma Cassola, che « le scoperte più sorprendenti si sono prodotte quando l'artista, premuto dall'ispirazione, non ha avuto il tempo di riflettere e in gran fretta ha dovuto profferire la sua parola nuova in una lingua vecchia, senza aver potuto chiarire se questa lingua è vecchia o nuova ».

In altre parole il Cassola, mentre nella prima parte del suo saggio si pone il problema della narrativa moderna dal punto di vista dei contenuti, nella seconda parte affronta lo stesso problema dal punto di vista delle tecniche narrative e soprattutto del linguaggio.

Anche noi nel discutere il saggio di Cassola, rispetteremo l'ordine degli argomenti da lui stesso tenuto, incominciando col considerare il tema dei contenuti nella narrativa di oggi.

Dunque, il Cassola, dopo aver auspicato la prosecuzione all'infinito di una letteratura imperniata « sugli ideali e i sentimenti », come è stata sempre la grande letteratura del

passato, aggiunge, sfidando il lettore: « letteratura di ideali e di sentimenti, ho detto; e non me ne vergogno, anche se so di suscitare un sorriso di compatimento in chi ritiene che la verità del nostro tempo sia la crisi dei valori, di tutti i valori, e che per conseguenza i soli temi validi della letteratura di oggi siano i temi negativi, i soli personaggi validi, i personaggi negativi, ecc. ». Ci pare che il Cassola sottovaluti l'intelligenza di colui in cui egli « suscita un sorriso di compatimento », giacché questi non ritiene assolutamente che la crisi dei valori sia la verità del nostro tempo; anzi essa, piuttosto che la verità, ne è l'indice della pochezza, dell'insufficienza. La verità del nostro tempo, come di un qualsiasi altro tempo di ieri o di domani, è fin troppo ovvio che non possa coincidere e identificarsi che con esiti positivi. Ed è anche fin troppo ovvio che la verità del nostro tempo, pur atteggiandosi in forme affatto proprie, è la stessa di un qualsiasi altro tempo non nostro, localizzato in uno qualsiasi dei tempi che ci hanno preceduto. Tuttavia, è proprio a questo punto che si pone, per lo scrittore di oggi, la necessità di rinnovare il tradizionale repertorio espressivo. Egli, allorché si chiede a quali contenuti è conveniente ricorrere per esprimere la verità della vita (finalità questa che lo riunisce a un qualsiasi altro scrittore di ieri o di domani) è costretto a risponderci: quei contenuti che non sono ideologicamente, sentimentalmente e stilisticamente preformati, distinti, riconoscibili; questi contenuti, aggiunge, nella misura in cui sono definiti e posseggono già un senso, bloccano il processo dell'invenzione artistica. Ora noi tenteremo di individuare le argomentazioni in cui si articola il meccanismo di questa conclusione.

Carlo Cassola, in polemica con gli « intransigenti negatori » e « compiaciuti nichilisti oggi di moda », scrive: « ...e oggi, dicono, la realtà non esiste più, non ha più significato o non ha più un significato univoco. Quale realtà? La realtà fisica, afferma addirittura qualcuno... La realtà sociale, affermano altri. Discorsi del genere... non hanno senso comune. Alla realtà fisica continuiamo a crederci tutti nello stesso modo, né più né meno di quanto accadeva un tempo. E la realtà sociale continua a esistere, anche se è mutata ». A giudicare da queste parole, siamo costretti a pensare che Cassola ha della realtà un concetto del tutto esterno e cronachistico. Egli mostra di non intendere il senso in cui per alcuni nostri grandi contemporanei come Kafka, Musil, Joyce (l'importanza di quest'ultimo si limiterebbe, secondo Cassola, ai *Dubliners*, « una raccolta di novelle che apparentemente non si discostano dal modulo naturalistico allora in voga ») il concetto di realtà è entrato in crisi. È chiaro che nelle opere di questi scrittori non viene negata l'esistenza della realtà fisica; e per quel che riguarda la realtà sociale è a tutti noto la violenza quasi ossessiva con cui essa, in tutta la sua ricchezza e complessità, oggi tanto maggiore di ieri, anche se caotica e informe, si riflette nel *Castello* e nell'*Uomo senza qualità*. In Musil, Kafka, Joyce la crisi della realtà si manifesta nell'impossibilità in cui sono caduti gli uomini di oggi di riconoscere nei fatti reali che continuano a compiere, nei sentimenti che continuano a

provare altro significato che quello della loro funzione pratica. Oramai i fatti, tanto di ordine fisico che sociale, morale e sentimentale, si esauriscono in un risultato eminentemente utilitaristico, non lasciando alcun riporto in grado di costituirne il riscatto ideale. Questo riporto rappresenta la possibilità poetica delle « cose » o, anche, il tramite, grazie al quale esse entrano in contatto con la Storia, cioè con una sfera di valori assoluti, nella quale, beneficiando di una forte investitura di senso, superano la casualità del loro accadere. Così quando leggiamo Musil, Kafka, Joyce siamo messi di fronte a questa specie di decadenza delle cose (intendendo per « cose » non solo gli aspetti della natura, ma anche le forme in cui finora, convenzionalmente, sono andati atteggiandosi pensieri, azioni e sentimenti umani), per cui esse hanno perduto, in pratica, la capacità di riflettere contenuti universali. E ci viene incontro con molto nitore la percezione che, non solo non è sostenibile il punto di vista, condiviso anche da Cassola, per cui il vero scrittore oggi come ieri, se premuto dall'urgenza della forza creativa, riuscirebbe a accendere nelle « cose » la luce della poesia, ma che è addirittura vero il contrario e cioè che le cose, proprio per quella sopraggiunta incapacità già accennata, tendono ad agire come strumento di neutralizzazione nei confronti di ogni proposito creativo e di ogni impegno di invenzione.

Di qui nasce la diffidenza degli scrittori moderni per i cosiddetti « fatti »: la tendenza a rifiutare quei « fatti » che hanno contenuti sentimentali e ideologici ben precisi e di prendere partito per contenuti aperti, che il Cassola impropriamente designa come contenuti negativi, commettendo l'errore di intervenire con un giudizio di valore in una materia la cui caratteristica essenziale è proprio quella di porsi al di fuori della portata di un giudizio del genere. Il complesso dei fatti e delle passioni che i romanzieri del passato utilizzavano, tanto che si configurassero in termini positivi, tanto che si atteggiassero in termini negativi, erano virtualmente in contatto, nel primo caso come adesione, nel secondo come rivolta, con sistemi ideologico-morali in cui erano riflessi principii assoluti, e la grandezza di un romanziere si attuava nella misura in cui egli era in grado di provocare in pratica il contatto, cioè riusciva a fare vibrare quei principii assoluti nei fatti particolari che erano oggetto di racconto, trasformandoli in unici, in « esemplari ». Il complesso dei fatti e delle passioni che i romanzieri di oggi utilizzano (perlomeno quei romanzieri con i quali Cassola dichiara di essere in dissidio, di non condividere le posizioni culturali) non rappresentano entità autosufficienti, mancano di ogni significato obiettivo, addirittura non sono « fatti ». E se accade che il romanziere moderno scelga la sua materia narrativa nel repertorio dei fatti negativi non siamo autorizzati a concludere che egli ritenga che « i soli temi validi della letteratura di oggi sono i temi negativi, i soli personaggi validi, i personaggi negativi », magari addebitandogli anche la colpa di volere sostituire alla morale della virtù la morale del vizio, alla logicità del razionale quella dell'irrazionale. I fatti che il romanziere moderno manipola sono da lui considerati degli espedienti, per se stessi senza senso: la loro assunzione a materia di racconto non costituisce assolutamente il risultato di una scelta morale o

sentimentale. Per avere una idea di quello che stiamo dicendo si faccia mente alla materia in Carlo Emilio Gadda: è noto che fra i temi cui questo autore più spesso ricorre vi è la guerra del '15 e il fascismo. In ogni modo tanto l'uno che l'altro — pur essendo il primo rievocato in chiave di ardente nazionalismo, il secondo nel senso di disprezzo per la dittatura — si trasformano in risultati che non conservano gli elementi sentimentali e ideologici impliciti nella materia da cui hanno tratto origine: le pagine sulla prima guerra mondiale di Gadda non sono le pagine di un nazionalista preoccupato di riscattare i confini della patria dalla dominazione straniera. Né le pagine sulla volgarità del Duce denunciano in Gadda una precisa presa di posizione politica o un giudizio di condanna o un avvertimento contro nuovi pericoli del genere. Indubbiamente queste dimensioni ideologiche e sentimentali sono presenti in quelle pagine: tuttavia la loro utilizzazione è soltanto quella di espedienti scelti in vista di una particolare resa espressiva. Gadda per attingere ai suoi specialissimi risultati ha bisogno di disporre di una materia già di per sé congestionata, inquieta, convulsa. Sicché la carica sentimentale e ideologica che i suoi contenuti posseggono ha lo stesso valore degli ottani nella benzina, che è come dire che funzione di quella carica non è di qualificare quei contenuti, ma di indicare il loro grado di potenza, la loro tensione interna, il loro valore energetico. Lo sfruttamento di questo potenziale espressivo produce in Gadda un particolarissimo risultato (che ha così poco a che fare con la materia che lo ha promosso, come la corsa di un automobile con la benzina che l'ha provocata), che può forse essere descritto come l'emersione di brani di realtà ideologicamente non qualificati, che rifiutano ogni intonazione morale e coloratura sociale, come il prodursi di blocchi di materia, a carattere essenzialmente fisico, fermati antecedentemente a ogni loro presa di posizione nei riguardi dei « valori », o a ogni loro impegno nei riguardi della « Storia ».

È in questo senso che noi in altra occasione abbiamo parlato del « realismo creazionale » di Gadda. Che è una delle poche forme di realismo ancora possibile. Le premesse della sua nascita dovrebbero trasparire con evidenza da quanto più sopra abbiamo detto. Queste premesse risiedono in un senso di sfiducia nella Storia, nella convinzione che essa non può servirci a sistemare gli uomini e le loro azioni, « a dirigerli verso qualcosa, a renderli, sia pure negativamente, significanti », come scrive Raffaele La Capria in un saggio pubblicato su *Tempo Presente* qualche tempo fa. Ma se la Storia e la realtà si sono perse di vista, se la prima non è più in grado di interpretare la seconda, investendola di un senso, se le cose hanno perduto la possibilità di accogliere ogni riscatto ideale e la capacità di risolversi in un risultato che in qualche maniera sopravvanzano ai termini che lo hanno prodotto, quale potrà essere la posizione dell'artista di oggi nei riguardi di esse? Quale rapporto egli cercherà di stabilire con la realtà? Non potendola rinvenire nella Storia, è del tutto naturale che egli si sforzi di catturarla a uno stadio primigenio, di materia fisica, anterior-

mente all'intervento di una qualsiasi forma di qualificazione ideologica, morale o sentimentale. E questo è proprio quello che, avviando ricerche indubbiamente non coincidenti, ma senz'altro parallele e, soprattutto, nate da motivazioni di partenza in sostanza simili, ha fatto Carlo Emilio Gadda in Italia, i pittori informali in Francia, l'international style in America e ancora in Francia sta cercando di fare l'école du regard.

Da quanto abbiamo sopra scritto risulta implicita la risposta anche alla seconda parte del saggio di Carlo Cassola, nella quale egli manifesta una forte irritazione nei riguardi della tendenza dei narratori moderni di indulgere con estrema serietà in « discussioni sulle nuove tecniche narrative » e di fermarsi con particolare « attenzione sul problema del linguaggio, quasi considerandolo un problema a parte ».

Abbiamo visto che la scelta dei contenuti aperti (che Cassola individua come contenuti negativi) attuata dal romanziere moderno, altro non è che la trasformazione della materia di racconto da scopo dell'espressione a strumento o espediente di essa. La stessa trasformazione non poteva non verificarsi anche nell'ambito del linguaggio il quale non ha per uno scrittore di oggi lo stesso significato che aveva per uno scrittore antico: per quest'ultimo infatti il linguaggio ha un valore ideale, significando la misura delle cose, per cui ogni contenuto si risolve in una « forma » che non può avere che quel contenuto; per lo scrittore di oggi il linguaggio è uno strumento di cui egli si serve per provocare la realtà a scoprirsi, per stimolarla a rendersi manifesta negli unici modi in cui essa può ancora farlo, che non coincidono con le forme di un discorso logico e articolato, ma con quelle di una mera affermazione di essa, del processo attraverso cui si costituisce come realtà. Indubbiamente è un peccato che la scoperta della realtà non si identifichi con la scoperta del suo colore: che non si possa dire che le cose sono rosse, bianche, gialle o verdi e che la recognizione sul reale non possa essere spinta oltre rilevazioni appartenenti alla sfera dell'espressione astratta. Ma tant'è, lo si è già detto, la Storia ci è sfuggita di mano e con essa la possibilità di affermazioni di carattere perentorio, la possibilità di finalizzare la disponibilità delle « cose », di trasformare la virtualità del reale in un nitido complesso di « ideali e sentimenti » cui informare il nostro destino storico.

Degradato il linguaggio a strumento di provocazione del reale non è meraviglia che i suoi tratti distintivi siano oggi una ridondante ricchezza, non preoccupata di rifiutare effetti impuri, e, insomma, quel tono barocco contro cui Cassola leva la sua indignazione. E che mostri con vanto una attrezzatura sovrabbondante e un meccanismo intricato è la conseguenza del nuovo rapporto che esso ha istituito con i contenuti: nei confronti dei quali, mentre una volta era chiamato a svolgere una funzione di interpretazione e di puntualizzazione, oggi esso deve compiere un'opera di fertilizzazione e di « ingrassaggio »,

del tutto simile a quella che si rende necessaria per quelle terre che, seminate per molte stagioni alla stessa coltura, finiscono per esaurire la loro miracolosa fecondità, mal ricompensando la dura fatica del contadino con l'inutile attesa del raccolto. Così appare del tutto naturale che la ricerca sul linguaggio e più in generale sulle tecniche narrative è il primo problema che si pone per un romanziere di oggi: e la sensibilità verso questo problema è la prima e più sicura garanzia del suo interesse per la realtà. Al contrario, un'attenzione portata immediatamente sui contenuti quali la nostra cronaca, anche la più qualificata, ci offre, nella misura in cui si tratta di contenuti già composti in stampi ben definiti, è indice di una decisa propensione verso a priori espressivi e schematismi ideologici. Sicché l'addebito di un eccessivo formalismo, più che a una ricerca linguistica di tipo joyciano, così arditamente complessa, sembra opportuno rivolgerlo agli standard linguistici, poveri e piatti, dello scrittore realista. E ciò va inteso nell'accezione più ampia del suo significato: c'è più il senso della materia, del sangue, della carne, di un cuore in ebollizione, di una mente in fervore, di una forza di coscienza, del miracolo dell'esistente in una pagina di Beckett, o meglio, in un personaggio di Beckett che si presenta magari senza la testa, o senza il tronco e insomma in una combinazione fisica perlomeno insolita, compiendo azioni che fuoriescono dal piano del logico e del razionale, che non in un personaggio di un narratore realista quale lo identifica Cassola, che pure ha la testa sul collo, cammina con le gambe, ha una madre e un padre, langue in un carcere, lavora in una fabbrica e, insomma, iscrive la propria esistenza in un piano di atti convenzionalmente riconoscibili. Può anche essere, come dice Cassola, che dopo aver letto uno di questi romanzi di Beckett, di Gadda, o di Joyce, non ne ricordiamo i personaggi; ma nel senso più volgare della parola: non ricordiamo quanti anni hanno, non ricordiamo in quale via abitano, come hanno votato nelle ultime elezioni, quanti figli hanno e se li hanno mandati al liceo classico o allo scientifico: ma abbiamo la perfetta sensazione, l'urgente senso della loro presenza, assistiamo al nascere e allo svolgersi di un destino esistenziale, oscuro e misterioso, nel quale c'è ancora dato di rinvenire un minimo di risposta a quegli interrogativi muti che gli uomini, oggi, come ieri, non cessano di rivolgere a se stessi.

ANGELO GUGLIELMI