

nemmeno di massa, significa, può significare molto. La Firenze poco industriale, ma che dia a ognuno il suo compito, e all'ingegno il valore determinante che esso ha, può ancora esprimere una cultura come giustizia che ci pare oggi fondamentale: e che è un valore che vediamo continuamente messo in forse là dove gli strumenti di diffusione superano la capacità degli strumenti di produzione. Quello che è stato nei secoli l'umanesimo fiorentino, oggi ha valore solo se inteso come affermazione, di cui ha bisogno l'uomo, di se stesso come fonte prima dell'esistenza: che l'odierna civiltà della macchina, mentre accerta, mette in forse. L'uomo ha bisogno anche della propria disperazione, oltre che della propria speranza. Quel residuo umano che la macchina afferma alla conclusione di tutti i suoi calcoli elettronici, quel conto alla rovescia che ci avvicina, come sapete, sulle basi di lancio, all'ora x della responsabilità suprema della macchina, cioè della sua funzione totale e sincrona, che è anche l'ora x della massima responsabilità umana, deve convincerci che questa giustizia culturale, dirò così, deve essere giustizia di rapporti, ragione tutta scandagliata fino a produrre qualcosa che supera il calcolo, un acquisto, intendo, oggettivo di valori. Questo può essere Firenze: acquisto oggettivo di valori. Che vuol dire? Vuol dire appunto concretezza del processo culturale in tutti i suoi termini interdipendenti. Firenze è una rampa di lancio umana. Ma già Leonardo, pur con l'esperienza del Magno Cecero, dovette andare a Milano se voleva accertare come il mondo della mente poteva avere un corrispettivo nella pratica. E oggi sappiamo come la pratica modifica anche il mondo della mente.

È innegabile riconoscere che dopo quel fondamentale fenomeno culturale che va sotto il nome di ermetismo degli anni Trenta, Firenze è diventata provincia, una drammatica provincia, se si vuole, ma pur sempre provincia; ma è anche innegabile riconoscere che questa è una provincia che ha in sé, con tutto il suo bene e tutto il suo male, il tessuto più teso di cui è costituito il mondo d'oggi. Firenze che, come Parigi, non ha mai avuto preclusioni per nessuno e che semmai è sempre un po', inizialmente, contro il proprio genio, per scettico pudore, mette il proprio tessuto a disposizione di chi si fa fiorentino. È una città di solitudine e di colloquio. Chi vi è nato, o vi si è fermato, chi ha capito l'operare di chi qui ha operato nei secoli e ancor oggi, in una solitudine da stilista («E se tu sarai solo sarai tutto tuo», diceva ancora Leonardo), opera, si sente allora, malgrado tutto, non più solo. Fa parte di quel tessuto vivo. Un tessuto dolorosamente naturale, per cui il cittadino del Texas qui è casa sua, come io a volte, girando per le strade di Firenze, mi sento l'animo che credo abbia il beduino nel deserto.

La cultura qui non ha mai acquistato gli aspetti ambigui che ha avuto lo sperimentalismo proprio perché l'esperienza è alla base del fenomeno culturale stesso. Mentre lo sperimentalismo non ha una linea di condotta, rappresenta l'aspetto estetizzante della ragione. Lo sperimentalismo non crede nell'esperienza, non crede cioè ai risultati dell'esperienza, alla loro autentica verificabilità; cioè mentre si riempie la bocca della parola storia, non discri-

mina nell'uomo quella profonda qualità morale per cui l'uomo è sempre un po' nella storia se sempre si oppone alla corrività implicita nella continua effettualità della storia. L'uomo fiorentino cerca la causa, le cause della storia: su questo impulso fa partire il suo agire, il suo pensare; non addomestica la storia; ma intende la storia come una natura invisibile, anche, sì, quella che sottende la natura visibile dell'uomo: per cui anche, sì, nel suo agire, c'è quel tanto di scattoso e di imprevedibile, e persino di irritato.

Per questo è difficile fare qualcosa per Firenze, a Firenze. La miglior cosa è, credo, riconoscere a ognuno la proprietà del proprio lavoro, dandogli fino in fondo la responsabilità del proprio compito: del proprio pensare e del proprio agire. Il da fare è dare strumenti di diffusione e potere agli accertati strumenti di produzione. A Firenze, in questo senso, c'è molto da fare, tutto da fare, e io direi che l'Italia d'oggi soffre di un complesso « fiorentino » in quanto sente che Firenze, come certi suoi scrittori, non parla pur avendo un fondamentale, naturale discorso da proseguire. Mi raccomando: il discorso che eventualmente comincia non s'affidi ad alibi umanistici, ma a termini, sottolineo, scientifici: per dire, ai termini stessi di un'esperienza che soffre fino in fondo, e fino in fondo vince, la propria moralità, il proprio continuo punto di partenza. Firenze non abbia paura di essere la più contemporanea città del mondo che ci si apre davanti.

PIERO BIGONGIARI

NARRATIVA IN CRISI

La volta scorsa prendendo occasione dalle ultime conclusioni del « Menabò », abbiamo fatto il punto sugli attuali orientamenti della nostra letteratura con riferimento più specifico ai problemi della narrativa: anche quel numero, si ricordi, come il precedente, era dedicato a un problema di fondo: il rapporto tra letteratura e industria, ma laddove il numero 4 aveva proposto la soluzione del problema nel segno di una presa di coscienza da parte della letteratura della configurazione specifica della società industriale, il numero 5 puntava decisamente non più verso una partecipazione a livello tecnico della letteratura nei confronti della nuova situazione promossa dall'industria, bensì verso una letteratura che rispecchiasse il disagio e la crisi di una società che nell'industria trovava sì il proprio fondamento, ma anche la propria incontrollabile vicenda di alienazione.

Proviamoci oggi a descrivere la situazione del narratore da un punto di vista più immediatamente aderente ai suoi problemi specifici: perché, se non c'è dubbio che la nostra stagione letteraria, dal '45 in poi, si è distinta soprattutto per una riproposta della narrativa quasi come colonna portante di tutto

un discorso unitario, d'altro canto le responsabilità dello scrittore di romanzi o di racconti si sono andate facendo sempre più gravi e precise. Da una parte esiste un vastissimo pubblico, controllato dall'industria editoriale, che richiede al narratore un impegno a livello medio tale da non distogliere quel pubblico medesimo dalle sue tradizionali abitudini di lettura, che risalgono, non c'è dubbio, all'età d'oro del grande naturalismo; dall'altra la critica più autorizzata preme sul narratore perché egli faccia della propria opera uno specchio della « schizofrenia » dei tempi in cui viviamo, fino a spingerlo a quelle soluzioni di « avanguardia » che non dovrebbero già costituire un vano esercizio formale, bensì corrispondere a un postulato di base: che cioè non sia possibile rappresentare criticamente una situazione se non immergendosi nel flusso vivo, e in questo caso nelle correnti caotiche, in cui quella situazione stessa si riconosce e si definisce.

Accade così che da un lato il narratore sia disposto a concessioni amplissime verso quel gusto medio e verso quell'industria editoriale che gli consentono infine di esercitare la propria attività a livello massimo (perché infatti che cosa si può immaginare di più assurdo di un narratore che, per dirla col Manzoni, sia letto soltanto dai suoi venticinque lettori?); d'altra parte invece la sua coscienza letteraria non potrà restare insensibile al rimorso di aver tradito un compito fondamentale: quello di istituire un linguaggio nuovo che, in quanto linguaggio destinato a intervenire criticamente nella società di massa, non potrà piacere al gusto di quella medesima società, la quale, ovviamente, non sarà mai disposta a riconoscere se stessa nel quadro patologico, di alienazione formale o di schizofrenia stilistica, che quel linguaggio riproduce.

Accade così che al narratore si pongono due soluzioni possibili: accettare il giuoco che il pubblico propone e che l'industria facilita, puntare sulla grande tiratura che adegua il suo prodotto alla stregua di un genere di consumo o di un elettrodomestico che non si può rifiutare quando si sia giunti a un certo grado della scala sociale (e non perché quel prodotto o quell'utensile siano indispensabili, ma perché costituiscono la ratifica di una situazione, di un punto d'arrivo), o al contrario, respingere quel compromesso ed avviarsi nella oscura direzione dell'avanguardia. E, del resto, se questa apparisse veramente come l'unica soluzione morale, il problema potrebbe dichiararsi praticamente chiuso. Ma l'aspetto drammatico di tutta la questione sta proprio nel fatto che è molto difficile decidere se la via che un narratore deve scegliere sia proprio quella che lo porta a un divorzio totale nei confronti del proprio pubblico. Perché, così facendo, il romanziere potrà forse riprodurre efficacemente la crisi della società nella quale è costretto ad operare, ma dovrà, nello stesso tempo, rinunciare a qualsiasi pretesa d'intervenire in quella società per modificarla. Vale a dire che quella funzione pratica che la narrativa ha revocato a sé dalla fine della guerra in poi cercando di ristabilire un contatto attivo col proprio pubblico, andrà completamente perduta. Si viene a concludere che l'opera del narratore che accetta i rischi dell'avanguardia e si rivolge a un limitatissimo pubblico di specializzati o di compagni di lavoro, sarà un'opera morale priva di qualsiasi destinazione pratica e come tale condannata a restare nell'ambito della lettera-