

## «Non è in crisi il romanzo borghese»: una polemica degli anni sessanta

*Paese Sera Libri*

26 marzo e 9 aprile 1965

A cura di Clotilde Bertoni

*26 marzo 1965: su "Paese Sera-Libri" esce la trascrizione, mai più riedita, di una delle svariate tavole rotonde organizzate dal giornale in quegli anni, intitolata Requiem per il romanzo?; a cui hanno partecipato Alberto Arbasino, Francesco Leonetti, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Edoardo Sanguineti, e, in veste di coordinatore, Armando Vitelli (fondatore e curatore del supplemento, con Piero Dallamano). La ripubblichiamo qui, insieme a due pezzi di poco successivi, rispettivamente di Italo Calvino e di Vitelli stesso, che come vedremo le si agganciano.*

*La scelta dei partecipanti basta a garantire una discussione accesa, visto che Arbasino, Leonetti e Sanguineti sono (pur con posizioni differenti) tra gli esponenti di punta del Gruppo 63, con cui Moravia e Pasolini hanno già avuto forti scontri. E la crisi del romanzo è un tema dei più caldi, ad esempio spunto, nel 1959, del questionario 9 domande sul romanzo, rivolto da "Nuovi Argomenti" a diversi scrittori italiani in vista, Calvino, Moravia e Pasolini compresi.*

*In realtà, però, si tratta di un tema inflazionato: di grida d'allarme ne sono risuonate già molte, di crisi del romanzo si è iniziato a parlare dalla fine dell'Ottocento almeno; e si è potuto constatare a più riprese che nessuna crisi è stata definitiva, che, attraverso impasses e riconversioni, il genere resiste. Difatti, tutti i presenti convengono subito che non è il caso di intonare un requiem, che il romanzo non sta affatto morendo, ma semplicemente attraversando una delle metamorfosi da sempre sue tipiche. Tra loro poi c'è un*

*altro punto di contatto, allora così essenziale da esser dato per scontato: sebbene non allineati politicamente, tutti seguono una prospettiva impegnata e tutti ritengono certa la putrefazione di quella società borghese del romanzo sempre reputata fondamentale retroterra.*

*Per il resto, prevedibilmente, le loro opinioni divergono parecchio. Ma, verosimilmente in linea con una decisione presa in partenza, tutti si mantengono sulle generali, evitando di menzionare i loro rispettivi lavori e i loro precedenti conflitti; che innervano visibilmente il discorso, ma senza essere esplicitamente trattati.*

*In particolare, si delinea un crescente contrasto tra Sanguineti e Pasolini, quelli che – in modo più argomentato il primo, assai più secco il secondo – ribadiscono più insistentemente le proprie opinioni. Sanguineti – che, dichiaratamente legato a un'impostazione sociologica, rinvia ampiamente agli studi di Lukács e Goldmann – vede nella crisi in corso uno sviluppo di quella iniziata al principio del Novecento, connessa ai mutamenti del capitalismo europeo e alla conseguente involuzione del soggetto borghese, e tempestivamente evidenziata da Proust, Joyce, Musil e Kafka; e indica l'unica possibilità di rinascita del romanzo nella trasformazione radicale delle sue strutture, prendendo a esempio la produzione di Beckett, il *nouveau roman*, il lavoro della neoavanguardia. Pasolini ravvisa invece la crisi autentica nell'esaurimento dello spirito resistenziale, nel declino delle speranze nutrite dalla sinistra dopo la guerra, e nel conseguente arresto dei tentativi di rifondare il romanzo su basi antiborghesi (tentativi sulla cui eterogeneità però non si sofferma); inoltre – ridimensionando indirettamente gli sforzi programmatici della neoavanguardia – osserva che il romanzo non può essere innovato volontaristicamente, ma «si muoverà di per sé», una volta individuati i «reali problemi» del tempo.*

*Invece Arbasino, per quanto in complesso vicino alla linea di Sanguineti, esprime meno chiaramente la sua posizione, passando un po' rapsodicamente per riflessioni diverse. Indica però nettamente le tipologie narrative a suo avviso ancora vitali: da un lato, «il romanzo coacervo», in grado di afferrare «il se stessi e l'altro da sé, la realtà e la crisi della realtà» (la tipologia che ha sperimentato con L'anonimo lombardo e Fratelli d'Italia, quella che spinge al massimo la tendenza del genere a inglobare registri e sensi dissonanti, analizzata dal Bachtin a noi tanto familiare e allora non ancora celebre);*

*dall'altro, il romanzo breve concentrato su un singolo problema, che cerca «di sfrenare le risorse del lirismo». Dal canto suo, Moravia (con implicito richiamo alle proprie opere recenti, imperniata sui dilemmi dell'io narrante) suggerisce l'opportunità di contaminare romanzo e saggio, incentrando le creazioni future sul «romanziero problematico», cioè proprio sulla difficoltà di articolare una rappresentazione narrativa del contesto sociale.*

*Leonetti, all'occasione tranchant, ma nell'insieme piuttosto vago, dichiara che se non si può parlare di morte del romanzo, si può sicuramente constatare «la morte del personaggio romanzesco»: conclusione che però è subito respinta da Pasolini, e non sembra condivisa nemmeno dagli altri interlocutori. Infine Vitelli, in quanto coordinatore, interviene in modo più dosato e succinto, ma riuscendo comunque a lanciare spunti interessanti: in particolare, quando paventa quel rischio di ritenere l'arte rispecchiamento diretto della società, in cui cade spesso la sociologia di allora (vi incorre a volte già Lukács, che pure teorizza acutamente il concetto di «mediazione letteraria»), come vi sarebbero caduti poi i Cultural Studies.*

*L'incontro – tavola rotonda autentica, strutturata non come giustapposizione di discorsi ma come discussione spontanea – è sferzato quanto compresso dalla velocità dei tempi, e insieme nutrito e impacciato dai dissensi e dissapori già intercorsi tra i convenuti (qualche giorno dopo, nel numero del 1 aprile, una delle firme più brillanti di “Paese Sera”, la Jolena Baldini nota come “Berenice”, inserirà nella sua rubrica Settevolante un epigramma derisorio delle «tavole rotonde / banchetto di parole» «dove i convitati / di concetti affamati / qualche volta levandosi in coro / si mangiano fra loro»). La necessità di procedere a ritmi serrati porta a tralasciare alcune questioni già sotto i riflettori, come (Vitelli lo puntualizza nella nota introduttiva) il ruolo della ricezione; e se il trasporto del confronto schiude un vasto ventaglio di idee e riferimenti (dal Gruppo 47 a Irving Howe a Richard von Mises), spinge pure a irrigidire troppo le proprie posizioni. Sanguineti in particolare si mostra intransigente, rifiutando di dar peso ai casi che più incrinano la sua periodizzazione: liquida la produzione del secondo dopoguerra evocata da Pasolini come un ritorno alle strutture del romanzo borghese, alimentata da contenuti nuovi, ma stretta alle modalità di rappresentazione precedenti; riserva lo stesso giudizio alle opere di Camus e Sartre citate da Moravia (nate, come quelle di Moravia stesso, nel segno del*

*Dostoevskij che già anticipa la crisi di inizio Novecento); e, se accorda una certa innovatività a Pavese e a Vittorini, non considera i nomi cruciali di Céline e Gadda, menzionati, sia pur di sfuggita, da Arbasino.*

*La trascrizione, come la nota di Vitelli precisa, rispetta al massimo l'andamento libero del dibattito. E se questo rispetto tocca vertici eccessivi (seguendo fedelmente lapsus di Sanguineti e Moravia, il testo trasforma il Doktor Faustus di Mann nel Faust e L'Étranger di Camus in Les Étrangers), ha il pregio di restituire non solo le idee messe in campo ma anche le tensioni palpabili, gli atteggiamenti diversi: il rigore un po' dogmatico di Sanguineti, il polemismo insofferente di Pasolini, la mitezza flemmatica di Moravia, la provocatoria disinvoltura dell'Arbasino enfant terrible (che fa quasi perdere le staffe a Pasolini, togliendogli la parola per osservare che l'esito della stagione resistenziale è stato Zeffirelli).*

*Come attesta una nota redazionale uscita sul supplemento della settimana dopo, la tavola rotonda suscita notevole interesse, pungola la curiosità dei lettori, sollecita scrittori e critici a proporre nuovi contributi. Ma il giornale decide di non dare altro spazio all'argomento, e si limita a uno strascico già previsto, pubblicando sul supplemento della settimana ancora successiva, il 9 aprile, un commento al dibattito di Calvino (che invitato a suo tempo, aveva rifiutato di intervenire), poi riedito, ma solo in parte, nella raccolta Una pietra sopra; lo riportiamo qui integralmente, insieme alla replica di Vitelli che lo affianca nella sede originale.*

*Si tratta di un testo scritto controvoiglia, intriso di un malumore che ne condiziona parecchio l'orchestrazione e il senso: oltre a esprimere una marcata saturazione per le «affermazioni generiche» e le «previsioni campate in aria», Calvino si dichiara tirato in ballo quasi a forza, e inoltre riassume troppo frettolosamente la sostanza dell'incontro (il discorso di Sanguineti soprattutto); Vitelli, oltre a rettificare la sua sintesi, osserva a ragione che, vista la sua presenza sulla scena pubblica, la sua improvvisa riluttanza per i confronti non suona molto plausibile. Per giunta, lo scrittore arriva a definire il romanzo «oggetto di incerta esistenza e marginale e transeunte»; e anche qui Vitelli ha la risposta pronta, ricordandogli con un brillante gioco di parole che le sue opere contraddicono abbondantemente questa sfiducia («mi ha colpito il tuo fastidio per il romanzo. L'hai dimezzato, l'hai reso rampante, magari inesistente, ma l'hai cercato sempre»). In effetti, però, sia pur con uno*

*sbilanciamento probabilmente dovuto al fastidio contingente, nell'alludere all'«incerta esistenza» del romanzo Calvino tende forse non a sminuirlo, bensì a rilevare (come aveva già fatto, in un'ottica ben più positiva, in una delle risposte al citato questionario di "Nuovi Argomenti") l'impossibilità di racchiuderlo in una definizione precisa, la sua fluidità, il suo metamorfismo, il suo potere di attraversare e assorbire forme eterogenee; una fluidità e un metamorfismo che ha inseguito proprio nelle opere citate da Vitelli, lontanissime dai classici modelli ottocenteschi, liberi pastiches di tipologie disparate, dal poema cavalleresco al conte philosophique.*

*Chiedersi cosa resta degli interventi che ripubblichiamo è banale quanto irresistibile. Scontato notare che lo scenario attuale è diversissimo da quello che si immaginava all'epoca: a partire dal fatto che, pur fra tante mutazioni, resiste la società borghese di cui si auspicava allora il disfacimento. D'altronde, però, è facile riscontrare nelle riflessioni riproposte alcuni degli orientamenti, e dei problemi, che più contraddistinguono al momento il panorama letterario.*

*L'alterazione delle strutture formali e linguistiche in cui Sanguineti scorge la vera speranza di rigenerazione del romanzo è rimasta una sua vocazione ricorrente, che, dopo aver caratterizzato, in declinazioni varie, la cosiddetta stagione postmoderna, continua a riaffiorare anche ora, pur scadendo spesso in maniera artificiosa. Il «romanziero problematico» di cui parla Moravia (e che peraltro, come rileva Sanguineti, ha radici remote) è divenuto una costante: la narrativa compresa tra il secondo Novecento e i giorni nostri, come provano casi disomogenei – dalle varie proiezioni di sé che Philip Roth dissemina nelle sue opere agli esperimenti di autofiction di Emmanuel Carrère e Walter Siti –, ruota spesso intorno agli interrogativi degli autori, al loro rapporto con la propria vena creativa o il proprio ruolo sociale. E la sterminata duttilità del genere, qui sottolineata da Arbasino, e, in chiave negativa, da Calvino, lungi dal renderlo «transeunte» come vuole il secondo, risulta suo determinante punto di forza, sua inossidabile garanzia di durata: il controverso "ritorno al realismo" attuale si fonda in gran parte su impasti di invenzione e cronaca, racconto e autobiografismo; e inoltre ricava di continuo suggestioni dal cinema, dalla fotografia, dai nuovi media. Il romanzo seguita a sfidare dubbi, scetticismi e dichiarazioni di morte, anche, se non soprattutto, navigando nell'ibridazione.*

*Intanto, però, altri suoi recentissimi sviluppi ribadiscono quel piacere del racconto, quel primato della vicenda sua cifra dominante nell'età d'oro ottocentesca. Nel corso di questa tavola rotonda Pasolini asserisce che «il romanzo tradizionale, il romanzo borghese omologo alla società borghese» in effetti non è in crisi, ma al contrario va «avanti trionfalmente, in qualche modo»; e questa marcia trionfale non è cessata mai: il romanzo borghese – inteso come romanzo di intreccio, possente macchina narrativa in grado di catturare il grosso pubblico – prospera sempre, e senza ridursi solo a fiction commerciale da strapazzo. Certo, molte delle opere che annovera riciclano più o meno macchinalmente modelli logori, si aggrappano al fascino inestinguibile del poliziesco o del noir; ma sono molto più difficili da incasellare altre, come l'ultimo esplosivo successo nostrano, la tetralogia L'amica geniale di Elena Ferrante, narrazione avvincente e vorticoso, che riprende convenzioni classiche, pesca a piene mani nel mélo, pungola la curiosità quanto i feuilleton di un tempo, ma disegna un microcosmo originale. Oggetto di accanita discussione, secondo alcuni esempio originalissimo di letteratura alta, secondo altri semplice appetitoso prodotto di consumo, il libro ha comunque dimostrato di sicuro la persistente energia delle grandi trame, la capacità della parola romanzesca di congegnare tuttora quei trascinanti universi di finzione, da molti creduti ormai appannaggio dell'universo cinematografico e televisivo. Di certo, le linee principali del romanzo rimangono più che mai divaricate. Ma se la crisi del genere prosegue, la sua spavalda vitalità continua a imporsi; se oggi è arduo esprimere convinzioni artistiche e politiche forti come quelle di cinquant'anni fa, il dibattito è ancora aperto e il tempo dei requiem ancora al di là da venire (c.b.).*

*Paese Sera-Libri , 26 marzo 1965*

## **Requiem per il romanzo?**

**Vitelli.** Penso che dovremmo tentare di concentrare la discussione solo su qualche punto, considerando che quello che abbiamo di fronte è un problema aperto e che resterà aperto, molto dibattuto, non solo in

Italia, che è stato varie volte esaminato in saggi anche recenti e in approfondite inchieste (possiamo ricordare il numero speciale che gli dedicò la rivista "Nuovi Argomenti" come esempio di una organicità e di un'ampiezza che qui non possiamo proporci).

Vorrei, per cominciare, rivolgervi qualche domanda, escludendo il tentativo d'introdurre o di orientare comunque una discussione che ritengo debba svolgersi molto liberamente. Fra le prime questioni, credo sia da vedere in che senso si possa parlare di crisi o di fine del romanzo, dal momento che sono possibili vari giudizi. Uno, secondo cui il romanzo non ha più una funzione (il che solleva un problema di funzione del romanzo, funzione dell'arte – quella funzione che aveva o avrebbe avuto il romanzo tradizionale). Un altro, di carattere interno, che si fonda sull'ipotesi di un esaurimento di quel genere letterario e sulla convinzione della necessità di superarlo. Sono naturalmente possibili altri giudizi e voi potrete produrli ed esaminarli.

**Arbasino.** Si parla di morte o di fine del romanzo in quanto ci si riferisce di solito a un certo tipo di romanzo. Chi dice che il romanzo è morto e finito, di solito ha in mente un determinato tipo di romanzo che può essere morto o finito. Ciò è accaduto in tutte le epoche. Invece se c'è un organismo che per eccellenza si trasforma, subisce metamorfosi da un'epoca all'altra, senza lasciarsi afferrare da definizioni precise che lo incatenino a una manifestazione piuttosto che a un'altra, questo è proprio il romanzo. Perciò io penso che sia più giusto parlare di trasformazione del romanzo.

**Leonetti.** A mio avviso non si deve parlare né di letteratura né di romanzo, ma di attività letteraria. È da questo punto di vista che, secondo me, è in corso ora un processo che possiamo chiamare generalmente formalistico, il quale evidenzia come prima cosa una situazione di rottura nei confronti di un periodo culturale precedente, in cui il romanzo era concepito in una data maniera. Ragione per cui credo sia giusta l'impostazione di Arbasino: parliamo piuttosto di trasformazione.

Cerchiamo di rintracciare nei motivi di fondo della situazione, e nei motivi specifici della ricerca culturale in senso lato, e di quella letteraria in particolare, che cosa è finito, e che cosa è che invece

prepara, svolge, preannuncia, cerca di assestare e di teorizzare elementi successivi per una ulteriore convenzione di fondo, per la quale sia possibile di nuovo quel genere letterario chiamato romanzo, a cui contribuiscono l'attività letteraria da una parte e, dall'altra parte, l'assenza, l'attesa, la partecipazione, quindi, del lettore in una data società.

**Sanguineti.** Se parliamo di trasformazione del romanzo sono d'accordo. Ma, evidentemente, quando parliamo del romanzo ne parliamo sempre tra virgolette, perché istituiamo come cosa, reifichiamo in genere letterario, lo blocchiamo nella storia. Tentiamo intanto di intendere a quale categoria di romanzo facciamo riferimento. Per parte mia credo che i termini Lukács-Goldmann permettano di stabilire l'area migliore.

Se intendiamo per romanzo quella forma letteraria che ha il suo centro nella categoria del personaggio problematico, allora effettivamente dobbiamo parlare di una crisi del romanzo. Sarà una crisi di trasformazione, ma piuttosto violenta, e penso che qui le categorie sociologiche illustrate da Goldmann, funzionino alla perfezione. Cioè il romanzo esaminato da Lukács nella teoria, quello che, grosso modo, possiamo chiamare tradizionale, entra in crisi con la crisi dell'individualità borghese che era la struttura, l'asse su cui si costruiva il romanzo. L'analisi di Goldmann, che colloca la crisi del romanzo intorno al 1910, e la ritiene dovuta al trasformarsi della libera economia di mercato, in economia di trusts, di cartelli, mi pare sia incontestabile.

Su un altro piano, non più di riflessione sociologica, ideologica, ma su un piano, diciamo così, di politica culturale immediata, le tesi di Robbe-Grillet possono essere un altro punto di riferimento utile. Robbe-Grillet senza, almeno inizialmente, porsi il problema di quali siano le radici di questa crisi della struttura romanzesca, ad un certo punto la verifica di fatto quando si trova nell'impossibilità di istituire il personaggio problematico. Qui Robbe-Grillet e Goldmann si raggiungono. Insomma, quello che Robbe-Grillet afferma da un punto di vista strettamente di attività letteraria, per dirla con Leonetti, Goldmann lo decifra in chiave sociologica.



**Moravia.** Si può essere d'accordo con Sanguineti nell'indicare nella crisi del personaggio problematico, che poi sarebbe il personaggio della società borghese dell'800, la crisi del romanzo. Secondo me, però, il problema oggi si sposta dal personaggio al romanziere. Cioè non esistono più personaggi problematici, ma esiste un romanziere problematico. Ormai è questi il protagonista del suo romanzo. Se Robbe-Grillet fosse sincero, metterebbe se stesso nel centro dei suoi romanzi, perché i problemi dei romanzi di Robbe-Grillet sono in realtà i problemi di Robbe-Grillet.

In altri termini, penso che il romanzo diventa un problema di ordine estetico e letterario, non è più un problema di ordine psicologico, sociale, ecc. Perciò il protagonista non può che essere il romanziere. Sono suoi i problemi dei rapporti con la realtà, i problemi di ordine sociale, di ordine estetico, e via dicendo. Io sono sicuro che Robbe-Grillet ha tutti questi problemi. Egli non li vuole, non li accetta, così ne dà una specie di risultato amputato, ma se con la sua opera andasse fino in fondo, egli dovrebbe fare un romanzo su se stesso e mostrare perché e come ha scritto i romanzi che ha scritto.

**Arbasino.** A me sembra un segno dei tempi abbastanza caratteristico della situazione in cui ci troviamo il fatto che si possa restare incerti, in bilico, sospesi e addirittura affascinati da possibilità opposte e incompatibili. Per esempio: vediamo che critici inglesi come Frank Kermode o V.F. Pritchett che hanno studiato la narrativa per tutta la loro carriera e ne hanno fatto l'oggetto specifico della loro ricerca, propongono un indirizzo tradizionalistico, in quanto sono gli eredi della grossa tradizione del romanzo inglese dell'800 e del primo 900.

Oppure i francesi della linea Jean Starobinski, Georges Poulet, Jean Rousset e Jean Pierre Richard, per i quali, al contrario, il romanzo deve addirittura creare, attraverso la propria forma, le proprie strutture, deve inventare quella realtà, quel mondo che non è più in grado di rispecchiare o esprimere, come si diceva una volta.

La tentazione di accogliere insieme problematiche così incompatibili, il che può sembrare la prova di un atteggiamento superficiale, è poi in realtà l'atteggiamento di quel personaggio così emblematico per la narrativa moderna che è l'Ulrich di Musil, cioè il

protagonista di un romanzo che contrariamente a quelli di Joyce e di Proust che sono protagonisti di avventure estetiche – è il protagonista di una avventura soprattutto intellettuale. Quando si trovi di fronte a diverse problematiche, risulta disponibile più di un Gide. Non c'è problematica, non c'è teoria, che non induca in tentazione l'Ulrich di Musil.

**Vitelli.** Alcuni dei problemi che avete posto fin qui hanno riscontro anche nel dibattito che a proposito del romanzo si svolge in altri paesi, all'interno di altre letterature. Ad esempio in quella tedesco occidentale – mi riferisco al Gruppo 47 – il critico e romanziere Walter Jens, muovendo dalle stesse osservazioni di ordine sociologico sulla crisi del romanzo, nega che la realtà contemporanea sia tutta uniformata e che in conseguenza sia cessata la possibilità di rinvenirvi conflitti e contraddizioni capaci di dar vita a personaggi problematici; egli obietta che, invece, la nostra società conserva in sé – insieme alle forme nuove, moderne – molte sopravvivenze fossili di tradizioni, istituti, culture archeologiche, reperibili a livello etnologico o di folklore. Ciò potrebbe, dovrebbe anzi, secondo Jens (ma vedete che è una proposta molto particolare e, direi, contingente) riaprire la strada a una nuova possibilità di romanzo, a quella che lui chiama il «romanzo positivo», un romanzo articolato su quelle contraddizioni «residue» che egli scorge nella realtà d'oggi.

D'altra parte, queste interpretazioni di carattere sociologico della crisi del romanzo, hanno dato luogo – penso ai saggi recenti di Irving Howe – ad altre teorizzazioni: il romanzo sarebbe morto nella letteratura americana, perché la società del benessere ha abolito i conflitti e i contrasti di classe. Qui vedete emergere altre discutibili tesi che però restano ancora nell'ambito delle teorie del «rispecchiamento della realtà», un rispecchiamento non mediato, ma immediato, diretto. Perciò io vorrei mettere in guardia, contro i pericoli di una letteratura [*sic*] in chiave soltanto sociologica della crisi del romanzo.

**Arbasino.** Tanto più che due colleghi di Howe, vivendo nello stesso ambito accademico, e incontrandosi anche sulle colonne della «Partizan Revue» possono arrivare, partendo da premesse di fondo abbastanza simili, a conclusioni incompatibili. Lionel Trilling e Steven

Marcus dicono, in polemica l'uno contro l'altro: «Il romanzo dei prossimi anni sarà meramente di idee» e «Il romanzo dei prossimi anni sarà meramente di fatti».

**Moravia.** Io credo che il romanzo diventerà indubbiamente lo specchio di ciò che il romanziere può realmente inverare, far suo. Ora questo potrebbe anche significare che il romanzo diventerà molto letterario, prevalentemente formale, diventerà una esercitazione letteraria piuttosto che un rispecchiamento di fatti sociali. Sennonché il romanzo dovrebbe anche essere la coscienza del romanziere, quindi, spostandosi l'interesse dai fatti sociali al romanziere, si sposterà in realtà nella sua coscienza, il che rende possibile un vasto recupero anche di tutti i fatti sociali. D'altronde questi, se esaminati obiettivamente riveleranno di essere semplicemente dei detriti culturali.

In altri termini credo si debba riconoscere che la nostra vita sociale è piena di cadaveri, di rifiuti, di detriti secolari, che è possibile recuperare in quanto tali. Noi viviamo in mezzo a delle cose morte che ci sembrano vive ma in realtà sono morte. Che siano morte diviene evidente quando si viene a toccarle con una pietra di paragone come il romanzo, capace di svelarne tutta la inautenticità. La vita sociale è un tessuto di cose inautentiche; perché non esiste una vita sociale, attuale, esiste una vita attuale fatta di valori ereditati, secolari, che per la loro decrepitezza sono in piena putrefazione. Ma, recuperati attraverso la coscienza dello scrittore, possono diventare fatti nuovi, addirittura vergini e completamente fruibili.

**Arbasino.** Mi sembra che questo discorso si possa applicare prima di tutto a Proust, come esempio, ma anche ad altri libri più recenti della *Recherche*. Infatti la sua opera è piena di questi materiali più o meno vivi, più o meno cadaveri, che le danno una notevole ricchezza di stratificazioni, una profondità che consente molte interpretazioni, rende possibili letture a «double face» e in controluce. Anche se, ovviamente, dobbiamo considerare piuttosto ingenuo leggere Proust solo per i suoi contenuti, non possiamo dimenticare che questi aggiungono un'altra alle molte dimensioni che accrescono il fascino dell'operazione narrativa e filosofica tentata da Proust.

**Leonetti.** Penso sia meglio cercare di limitarci, nei riferimenti (che andrebbero poi esaminati punto per punto) per vedere piuttosto quale è la situazione nel nostro contesto. Mi pare che, per procedere, convenga rifarsi a quello che poco fa diceva Moravia, vale a dire che è divenuto problematico il romanziere. Quindi costituisce un problema la posizione nella quale lo scrittore si mette di fronte alla realtà allorché compie quel previsto giro di attività che è un romanzo da scrivere. Senonché mi pare che Moravia ponga questo punto come una situazione che lascia, direi, sospesa o inverificabile l'attività successiva; il romanzo da farsi, la possibilità di un nuovo romanzo. In realtà mi pare che questo punto chiarisca invece quello che è il problema più preciso, secondo me, riguardo alla situazione del romanzo. Noi dobbiamo accettare come un dato di esperienza letteraria che un romanzo è (per riferirsi una sola volta a uno solo, a Von Mises) *una teoria speciale della realtà, linguistica ed extralinguistica*. Definendo così il romanzo, il problema successivo che penso ci può permettere di procedere nella conversazione è questo: se la teoria speciale della realtà linguistica ed extra linguistica che il romanzo è, risulterà successivamente decodificabile da parte dei lettori, cioè svolgibile e comprensibile e accettabile fino a fondo [*sic*], secondo quelli che sono i suoi elementi intrinseci, oppure se dobbiamo vederci costretti a pensare, in un periodo prossimo, a un romanzo, cioè a un'opera letteraria che non è o è difficilmente decodificabile.

**Sanguineti.** Vorrei prima un poco correggere una cosa che mi sembra importante che ha detto Arbasino, ma che non condivido, almeno nel modo in cui l'ha detta, circa il salto che ci sarebbe tra l'eroe di Musil e quello tipo Joyce-Proust. È vero che in Proust e in Joyce l'accento delle esperienze del personaggio sta nell'avventura estetica, ma dire che questo che è l'accidente sia la sostanza non mi pare giusto. Quello che conta, è proprio che non sia logica l'avventura intellettuale che essi sperimentano. Questo mi sembra importante perché ho l'impressione che di qui si potrebbe passare a contestare quello che diceva Moravia, che cioè è diventato problematico il romanziere.

Ho l'impressione che quando il romanziere diventa problematico, e lo è già nei casi proprio di Proust e Joyce, quando il romanzo diventa

la storia del farsi del romanzo e della possibilità del romanzo (e ci arriva anche Mann nel *Faust [sic]*) come possibilità della creazione stessa in generale, in verità non si fa che portare all'ultimo grado quello che è un carattere specifico proprio del romanzo. L'individuo problematico, come eroe del romanzo, è tipicamente un intellettuale e qui ricordo che proprio Moravia diceva: «I miei eroi sono degli intellettuali» in quanto costituiscono, nella società borghese, il personaggio positivo. Quel *positivo* sta per *problematico*, perché egli è sempre il portatore di un problema.

Non vorrei che si finisse per creare l'idea che la trasformazione del romanzo consiste in cose in cui in realtà non consiste. Temo che se noi diciamo che si è passati da avventure estetiche ad avventure intellettuali, o dall'eroe del romanzo alla tragedia del romanziere, mettiamo l'accento su delle cose accidentali. Inoltre c'è da dire che sono accidentali nella storia del romanzo, quindi fino a questo punto restiamo sempre nelle strutture fondamentali del romanzo borghese, non usciamo da quella categoria dell'eroe problematico che Lukács ha individuato.

Qui vorrei allora porre un problema di metodo del dibattito: discutiamo quali sono le possibilità future del romanzo, o esaminiamo come si configura oggi la situazione in base all'esperienza passata. Non è proprio la stessa cosa: giustamente Vitelli ci prospettava soluzioni di tipo antropologico, mitografico.

**Vitelli.** Ricordavo quelle di Jens, ma senza farle mie.

**Sanguineti.** Nessuno le adora, ma questa è evidentemente una ipotesi di lavoro. Insomma, o noi ci mettiamo a enunciare – una per ciascuno – cinque poetiche di romanzo...

**Arbasino.** ...uscendo dalla categorica per passare alla precettistica...

**Sanguineti.** ...ecco, dovremmo forse tentare di evitare la precettistica. Tornerei allora a Goldmann che parlava di omologia tra la struttura borghese e l'impianto romanzesco. A me il punto delicato del romanzo è sempre parso il problema della razionalizzazione della realtà. Ciò che compie l'eroe problematico, è proprio il tentativo di razionalizzare la realtà in base a una certa tavola di valori. Il problema,

di cui parlava Moravia, dell'esame dell'autentico e dell'inautentico nella realtà richiede una scala di valori. E direi che se c'è una crisi del romanzo è nel fatto che il tentativo di razionalizzare la realtà, commisurandola su una certa scala di valori, non è più il dato esplicito e fondamentale, l'asse su cui ruota il romanzo. Quando Goldmann parla di crisi del personaggio problematico, intende precisamente questo. Io rinvierei ancora una volta su questo punto, quindi, come il più importante.

**Pasolini.** Ma se togliamo al romanziere la possibilità di porre dei valori, allora non so quale sarà la distinzione fra romanzo e poesia. Per questa strada la morte del romanzo consisterebbe nell'identificazione del romanzo con la poesia. Vorrei che tu, Moravia, esaminassi questo problema.

**Moravia.** Prima farei osservare a Sanguineti che la crisi del personaggio problematico borghese, e l'affiorare di un personaggio non problematico, è un fenomeno legato a un momento molto breve di questo nostro periodo storico. È accaduto che è stato preso un po' in considerazione il personaggio dell'uomo-massa, diciamo così, dell'uomo che ha un fato piuttosto che un destino, che non decide da sé ma si lascia decidere. Ma questo è un particolare sociologico, non è ancora una filosofia, o meglio un concetto dell'esistenza.

Rispondendo a Pasolini, direi che la differenza fra poesia e romanzo rimarrà sempre, perché nel romanzo esiste un'esigenza di recupero della totalità del reale che nella poesia ci può essere, ma in maniera fulminea. La poesia non potrà mai proporsi di essere una ricreazione della realtà. Ora per me il romanzo, come lo vedo, come credo si avvii a diventare – l'ho già detto altre volte – sarà saggistico. Avremo un romanzo che abbia sia un andamento saggistico sia un andamento allegorico. Esiste adesso, a disposizione del romanziere, una enorme quantità di studi. Una volta il romanziere si limitava alle sue intuizioni, oggi può basarsi su materiale antropologico, filosofico, sociologico, psicologico, che gli dà un corpo di dottrine su cui può creare una convenzione. Per questo credo nella possibilità di costruire il romanzo a partire da qualche cosa che non è la realtà visiva, oggettiva, ma un'idea.

**Pasolini.** Adesso hai fatto della precettistica, cioè adesso hai detto come tu vedi, immagini il romanzo. Mentre io mi riferivo non alla tua precettistica, ma alla tua visione categorica delle cose...

**Arbasino.** Non c'è il pericolo, invece, che la stessa abbondanza smisurata di questi materiali scientifici a portata di mano, riconduca il romanziere nello stesso stato in cui era prima dell'*Enciclopedia*? Io penso che tutte queste discipline scientifiche si elidono l'una con l'altra, perché quando a un certo momento abbiamo avuto un eccesso di studi psicologici, che in un primo tempo hanno provocato un'orgia di romanzi psicologici o psicoanalitici e poi di novelle, e poi di fumetti a puntate, e di film ridicoli, è come se la psicologia non fosse mai esistita come disciplina scientifica.

**Moravia.** Orge analoghe di storia, di religione ecc., hanno prodotto nel passato dei capolavori che avevano invece delle intelaiature ideologiche molto precise, non so, tanto per dire la *Divina Commedia*.

**Sanguineti.** Io continuerei a resistere un po' a questa idea di trasformare in dichiarazioni precettistiche la discussione, perché ho l'impressione che non potremmo offrire che cinque monologhi. Vorrei piuttosto replicare a Moravia che diceva che è un periodo molto breve quello a cui mi sono riferito parlando della crisi del personaggio problematico. Sarà un periodo molto breve, però è il periodo di fronte al quale ci troviamo. Ora, in largo senso, dicevo, sono sempre d'accordo con Goldmann, la crisi comincia nel 1910; in senso più stretto, comincia nel momento in cui la coscienza problematica anziché diventare esplicitamente l'avventura dell'intellettuale, diventa la rinuncia dell'intellettuale a farsi portatore problematico dei valori.

Qui ha ragione Pasolini di chiedersi fino a che punto la distinzione tra romanzo e poesia può ancora sussistere. Io credo che si possa rispondere, senza volere lanciare ipotesi sul futuro, che attualmente il romanzo rimane romanzo nella misura in cui dall'interno si istituisce come critica delle strutture romanzesche. Il romanzo, per così dire, si fa la parodia da solo, la critica da solo; nel romanzo si problematizza la possibilità stessa del personaggio problematico.

Naturalmente strumenti lirici possono a questo punto intervenire in notevole quantità, e infatti intervengono. Questo si sta verificando più segnatamente in Francia: se pensate all'ultimo romanzo di Sollers, vedete che effettivamente siamo di fronte a un lirismo puro (e proprio il lirismo della tradizione francese da *grand retoriqueur*). Però, a mio parere, questo ricorso al lirismo non è tanto prova di una dissoluzione dei generi, anche se può minacciare di diventarlo, quanto una critica, una critica che assume degli strumenti da altri generi letterari.

**Leonetti.** Io avevo parlato di un attuale corso formalistico dell'attività letteraria, ma non in modo negativo. Quindi si prospetta quel dilemma cui accennava Pasolini, ma secondo me in termini diversi. Ci sono, cioè, due possibilità: può darsi che avvenga quello che Moravia chiama – in senso mi pare dispregiativo – orgia formalistica del romanzo (e quindi sua impossibilità di esprimere dei contenuti, di risolvere e di portare avanti problemi di contenuto); oppure può darsi che il romanzo ridivenga letteratura totale. È in questo senso che, secondo me, può essere accolta la supposizione di Pasolini che divenga poesia, e non può essere accolta quella di Sanguineti che ha inteso questa osservazione come l'uso di movimenti e di atteggiamenti lirici nel romanzo.

**Sanguineti.** Credo che dobbiamo intenderci bene sul termine «formalismo». Se intendiamo per formalismo il fatto che il romanzo si mette a criticare le proprie strutture, devo dire che questo mi pare rappresenti un acquisto di coscienza necessario, non rispetto ad un ideale romanzo che non so che cosa sia, ma rispetto alle esigenze attuali del conoscere. Se vogliamo che il romanzo si presenti come la possibilità di una letteratura totale, evidentemente spetterà al romanzo stesso, in quanto organismo letterario dotato di una certa sua natura e tradizione, ossia consistenza storica, mettere in luce (come a mio parere è accaduto e sta accadendo) la sua impossibilità di realizzare un abbraccio totale. Se una data forma letteraria, come quella del romanzo è costruita in omologia alle strutture borghesi, non ha più possibilità vitali nel momento in cui quelle strutture non si presentano più – neppure al livello dell'ideologia in senso negativo – tali da poter pretendere all'abbraccio di una totalità.



Allora a questo punto il formalismo diventa lo strumento critico. Parlando delle inserzioni liriche nelle strutture romanzesche, ho detto che c'è anche il pericolo di un semplice trapasso da un genere all'altro, ma esaminiamo i casi positivi, parliamo ad esempio delle mimesi linguistiche (per prendere la cosa all'origine) che si trovano in Joyce: l'esibizione delle forme storiche del linguaggio, e il rifiuto di tenersi a un unico livello linguistico, che sarebbe il livello con cui è immediatamente afferrabile la realtà, è il primo esempio clamoroso proprio di questa distanza che il romanzo pone verso la realtà, esibendo le proprie strutture, ostentandole, configurandosi – come diceva Leonetti – appunto quale convenzionale al massimo. Il che significa che siamo di fronte a una realtà di storia e non di natura.

**Pasolini.** Mi sembra di poter concordare con tutto il tuo discorso, soltanto che la verità che io vado constatando è che non è in crisi il romanzo tradizionale, il romanzo borghese omologo alla società borghese: mi pare che quello vada avanti trionfalmente, in qualche modo. È in crisi una forma di romanzo che aveva tentato di opporsi a questo romanzo omologo alla società borghese.

**Arbasino.** Io invece vorrei, partendo dalla nozione ormai pacifica del romanzo come mezzo di conoscenza, far rilevare come l'autore, invece di afferrare o rispecchiare – che sono due operazioni in fondo passive – con il romanzo la realtà, cerchi oggi di aggredire, inventandola, una realtà col mimarne le strutture con le strutture del romanzo...

**Sanguineti.** Mi sembra naturalissimo: nel momento in cui la società borghese (scusa sempre la schematizzazione sociologica) appare come società naturale, in quel momento il produttore di romanzi, come il fruitore di romanzi, non hanno l'impressione di trovarsi di fronte a una convenzione mimetica, ma, per così dire, di trovarsi immediatamente a contatto con la realtà. È nel momento in cui la società borghese non appare più come natura che il romanziere, il produttore, come il fruitore avvertito, dotato di coscienza critica, non accettano più questa identificazione fra le parole e la realtà, fra un certo sistema di comunicazione e il sistema di valori che vi è implicito naturalmente.

Non capisco invece quello che vuol dire Pasolini quando parla della crisi delle nuove forme di romanzo. Io mi ero preoccupato di precisare all'inizio: intendiamo per romanzo quello che ha teorizzato Lukács con i perfezionamenti apportati da Goldmann. Quindi finora, parlando di crisi del romanzo, ho parlato di crisi di una certa struttura romanzesca, quella della società romantico-borghese e l'ho datata al 1910. In seguito abbiamo naturalmente infiniti rigurgiti di un romanzo neo-realista, dico neo-realista nel senso della ripresa dei vecchi modi del realismo borghese, neo-naturalistici e via discorrendo. È di questi che parla Pasolini?

**Moravia.** Tutto quanto abbiamo detto finora mi sembra che porti a questa conclusione, per lo meno provvisoria: poiché il romanzo, ovviamente, è opera del romanziere, non potendo il romanziere proporsi che dei problemi letterari, il romanzo trova la sua soluzione proprio nella modificazione dei mezzi espressivi o di linguaggio. Questo è quello che mi sembra emergere. Per questo non ho parlato di formalismo in senso deprecatorio; ho voluto dire che di fronte a una crisi del rapporto con la realtà, ci si volge alla verifica dei mezzi di cui ci si serviva per entrare in rapporto con essa. Questa verifica sta continuando da vari anni. Il romanziere non lavora più su un piano medio che ha in comune col pubblico ma sperimenta propri mezzi per vedere se questi mezzi sono efficaci, se rendono, se hanno qualche valore rappresentativo. Perciò considero il *nouveau roman* e tutti gli altri romanzi nuovi apparsi in Europa e anche in Italia, semplicemente degli studi per modificare l'espressione e dunque anche la realtà, cioè per dare la stura a una nuova realtà attraverso nuove valvole, nuovi mezzi espressivi o di linguaggio.

**Pasolini.** Io, invece, vorrei rispondere a Sanguineti precisando meglio quello che avevo cominciato a dire: ho fatto recentemente dei viaggi fuori dall'Italia e ho visto che in Ungheria si guarda all'Italia, alla sua letteratura, con ammirazione, così in Cecoslovacchia; in Francia tutti i giovani guardano all'Italia come scolari guardano ai maestri, e lo stesso accade nella Spagna. Temo che noi stiamo snobbando un pochino la nostra situazione... d'accordo, si debbono fare molte riserve ed è chiaro che non parlo di questi apprezzamenti

per ragioni opportunistiche, ma la nostra è stata l'unica nazione in tutta l'Europa che ha esercitato durante dieci o quindici anni, con la Resistenza e il decennio del dopoguerra, una capacità di attrazione, perché ha rimesso in discussione tutto quello che c'era stato prima in Italia, coinvolgendo così anche gran parte della cultura da cui la nostra era derivata...

**Arbasino.** ...e dando, come risultato, Zeffirelli.

**Pasolini.** Scusami, ma non me ne importa niente. Quello che voglio dire è che nel rovesciare la situazione fascista, si è allora messo in discussione tutto il Novecento italiano...

**Arbasino.** E io dico, Pasolini, che per rovesciare il Novecento bastavano i colonnini del "Mondo". Dio mio, se si è trattato di compiere un'operazione critica per rovesciare la Ronda o l'ermetismo... ma era un ammazzare i morti.

**Pasolini.** Lasciami parlare. Vorrei che mi permettessi di finire di rispondere a Sanguineti: quel dato tipo di romanzo del quale hai parlato, quello omologo alla società borghese, è stato rovesciato completamente per un certo periodo della situazione italiana, da una generazione, dalla generazione della Resistenza. Nasceva così un nuovo tipo di romanzo: a questo mi riferivo quando dicevo prima che semmai è in crisi questo tipo di romanzo e non quel romanzo borghese di cui hai parlato tu.

**Sanguineti.** Mi pare che finora nessuno ha detto cose diverse da quelle che dicevo prima, che cioè il romanzo tipico borghese è sempre stato in stato di natura. Ho l'impressione però che quello che ha creato la frattura nei confronti dello stato di natura sia tutto meno che il romanzo del dopoguerra italiano. Dobbiamo togliere qualche caso di sperimentazione negli anni della guerra: direi Pavese e Vittorini, i cui esperimenti fondati su una certa mitologia del romanzo americano (che in realtà era un'altra cosa) hanno funzionato in qualche modo positivamente. Ma queste possibilità sono state troncate nell'immediato dopoguerra dal rigurgito neonaturalistico che ha fatto ritornare il romanzo ad uno schietto stato di natura, alla mimesi naturalistica, alla coincidenza assoluta tra il dettato letterario e l'appropriazione del reale.

Perciò quando parliamo di crisi del romanzo borghese dobbiamo comprendere in quella, sissignori, anche lo pseudo nuovo romanzo che era nato nel dopoguerra e ribadire che la crisi è nata nel 1910 e non nel secondo dopoguerra, né per il rovesciamento antifascista, ma per il mutamento delle strutture del capitalismo europeo. Con Proust, Joyce, Kafka, Musil ecc. è entrato in crisi davvero il romanzo.

Il romanzo italiano nel dopoguerra, quello che continuerei a chiamare neonaturalistico, ha invece restaurato il vecchio romanzo, pur muovendo col suo ingenuo contenutismo da intenzioni evidentemente eversive, proprio perché mancava di questa coscienza della distanza, mancava della coscienza del medium linguistico, mancava della capacità di mettere in causa il romanzo come struttura. Quando citavo il caso Joyce parlavo proprio di strutture che irrompono, perché non è che Joyce immette una superficie verbale di lirismo entro una struttura preesistente, è che usa la struttura lirica a sostituire le vecchie strutture romanzesche (la struttura drammatica, quella catechistica, e così via). Egli, cioè, sa prendere le distanze.

Quanto al giudizio degli stranieri, i paesi d'oltre cortina sono estremamente gentili con gli ospiti. Forse non bisognerebbe scambiare per un eccesso di cortesia verso gli ospiti italiani quello che è un eccesso di cortesia verso gli ospiti in generale. Può darsi inoltre che di fronte ai loro problemi, ma questo proprio per un ritardo storico, quello che è accaduto in Italia appaia la via di transizione verso aperture più vaste. Ma rimaniamo nel nostro argomento senza investire i problemi dello stalinismo o di cosa è il romanzo nei paesi orientali.

L'area di cui ci occupiamo, quella cosiddetta «occidentale» è quella del romanzo borghese. Qui noi stiamo parlando del romanzo borghese, perché il romanzo, per quello che sperimentalmente noi conosciamo, è una categoria borghese. È l'omologia della società borghese. La crisi delle strutture del romanzo nel dopoguerra italiano si è avuta semmai nel senso che intendo io, e ha dato luogo a quella che oggi chiamiamo «nuova avanguardia». Ci si è poi accorti che la stessa cosa era venuta capitando pressappoco nei medesimi anni, per via indipendente, in tutta Europa, anche se, naturalmente, con caratteri

diversi. Ma certe esperienze americane, il Gruppo 47, il Nouveau roman, ecc., erano convergenti nella presa di coscienza proprio di una certa situazione del capitalismo. Il nuovo romanzo è questo.

**Moravia.** Io credo che però bisogna storicizzare un po' meglio la situazione, visto che parliamo di vari movimenti letterari che si sono incrociati, accavallati nell'arco di tempo che stiamo considerando. Sappiamo che le avanguardie cosiddette storiche cominciano suppergiù prima del 1905-1910 e che l'effetto delle loro opere prosegue fino al periodo tra le due guerre. Poi abbiamo in tutta Europa, non soltanto in Italia, un vasto movimento. Non lo chiamerei neorealista, ma esistenzialista, o diciamo realistico, nel senso di una certa presa di posizione nei confronti della realtà. Per la Francia basta fare i nomi di Sartre e di Camus.

Questo movimento non è affatto legato alle avanguardie storiche e ripristina certi modi di studio del reale desumendoli da Dostoevskij, ad esempio, e dall'opera di certi altri autori dell'800. Ora la crisi del romanzo è la crisi anche di questo romanzo; è anche la crisi della Resistenza, la crisi del marxismo, la crisi di tutto ciò che rappresenta il mondo delle sinistre in Europa. È a questa crisi che segue adesso il movimento di quelle che si chiamano per comodità «nuove avanguardie». Anche a queste credo che vada riconosciuta una certa funzione storica.

**Pasolini.** Continuate a parlare di crisi del romanzo borghese. Non vedete altro...

**Moravia.** Ma non c'è altro che il romanzo borghese e...

**Pasolini.** Lo so, ma non dico borghese in senso storico, dico borghese in senso ideologico. Scusa, ma un marxista che si mette a scrivere un romanzo non può diventare borghese.

**Moravia.** Ma che cosa c'è al di fuori della borghesia – parliamoci chiaro – dov'è qualcosa che non sia la borghesia oggi? C'è la cosiddetta borghesia neocapitalistica, ma è borghesia.

**Arbasino.** Una domanda: Moravia dice che alle avanguardie storiche segue un movimento Sartre-Camus che si richiama a Dostoevskij; in un certo senso, proprio per questo riferimento,

possiamo chiamare di restaurazione l'operazione che hanno compiuto...

**Moravia.** Non volevo dire questo stabilendo un collegamento con Dostoevskij: bisogna ricordare che cosa hanno rappresentato Sartre e Camus nel dopoguerra. Non sono stati dei tromboni, dei restauratori. Sono stati degli scrittori che si consideravano veramente all'avanguardia. Sappiamo che cosa rappresentavano in Europa certi libri, da *La Nausée* a *Les étrangers* [sic].

**Leonetti.** Mi pare che stiamo mettendo la nostra discussione in termini di periodizzazione letterario-culturale. Allora vorrei senz'altro rifiutare brevemente la definizione di Arbasino che ha chiamato restauratrice l'operazione letteraria che è stata descritta ora da Moravia. Vorrei anche rivedere l'osservazione di Sanguineti che aveva parlato di ripristino, nella letteratura del dopoguerra, di certe strutture romanzesche tradizionali.

In realtà lo svolgimento è più complesso: le avanguardie storiche erano giunte in se stesse a un punto di esaurimento ed erano andate declinando verso un'attività di formalismo evasivo. Vale a dire che la loro concezione linguistica si era esaurita e, diciamo, impoverita, soprattutto perché si fondava sopra una concezione dell'attività letteraria come intuizione, cioè sulla vasta corrente razionalistica del Novecento. Ne è derivato che il ripristino di certe strutture romanzesche è avvenuto nel dopoguerra in modo ambiguo. Ciò è venuto in chiaro abbastanza presto quando abbiamo scorto che certi romanzi erano retrodatabili, cioè compievano, per dare alla struttura romanzesca una convenzione accettabile, una retrodatazione dei sentimenti e dell'ambito in cui si muovevano. In altri, che pure partecipavano di questo ripristino di strutture precedenti, si poteva avvertire quella particolare tensione che ha riferimento in certa stilistica per cui ancora non si era giunti a intendere l'attività letteraria e romanzesca come livello di significatività, ma si parlava di espressività. Quindi non c'è per me una soluzione di continuità nel processo.

**Sanguineti.** Penso occorrerebbe qualche precisazione. Io accetto molto volentieri l'invito di Moravia a storicizzare il problema, ma direi

di stare attenti a come lo facciamo. Se storicizziamo secondo spaccature verticali di tipo cronologico, rischiamo di conservare molte confusioni. Invece dobbiamo guardare secondo una prospettiva orizzontale. Allora io correggerei e direi: sociologizziamo il problema.

La crisi delle avanguardie storiche di cui parlava Leonetti sarà dovuta all'eccesso di formalismo in cui precipitavano, ma soprattutto è dovuta a una cosa: alla chiusura in senso fascista, nazista, e comunque reazionario del capitalismo occidentale. Un certo tipo di resistenza, di rivolta anarcoide (intendiamoci: la chiamo anarcoide con pregio) che si era potuta realizzare presso notevoli zone degli intellettuali borghesi, spingendoli a un atteggiamento rivoluzionario, anche se non necessariamente coincidente con le posizioni marxiste, veniva a cessare.

In quel momento prende il potere morale, un potere potenziale, perché l'eco giungerà molto più tardi a dimensioni europee, prende comunque di fatto il potere un altro gruppo di intellettuali borghesi, quelli che chiamerei democrazia borghese. Pieni di fiducia proprio nelle strutture democratiche borghesi, esso svolgono la critica ai capi (questa è proprio la parola chiave di Sartre) e la svolgono appoggiandosi su un linguaggio che naturalmente ha subito molti elementi critici, ma che rimane, grosso modo, il linguaggio della tradizione borghese. Moravia rientra in questo gruppo. I critici si servono del romanzo proprio per glorificare la funzione critica dell'intellettuale come possibile portatore della democrazia borghese. L'atteggiamento dell'avanguardia era assolutamente diverso. Era di protesta intellettuale, anarchica e se volete irrazionalistica.

Quanto al dopoguerra, Leonetti dice che ci si è resi conto abbastanza presto che un certo tipo di romanzo non funzionava nel dopoguerra italiano. Invece ce ne siamo accorti dopo 15 o 20 anni quando è crollata la prospettiva della presa democratica del potere da parte delle sinistre. È crollata – vedi caso – proprio alla vigilia del centro sinistra, quando molti di quegli scrittori avrebbero avuto la possibilità di rallegrarsene. Venuto meno un certo spirito resistenziale, cadute le possibilità di cui si facevano portatori gli ideologi della

sinistra democratica vagamente socialista, risorgono le altre possibilità di cui è portavoce, per esempio, la «nuova avanguardia».

È l'avanguardia a riproporre oggi il ripristino di un atteggiamento di rivoluzione anarcoide. Questo l'ha detto in un modo stupendo, a mio parere, Lukács (lasciatemi citare ancora una volta il mio diavolo) quando ha detto che gli intellettuali borghesi tipo Beckett, sono gli equivalenti dei cinesi. Ed è vero, perché se anche è probabile che nessuno dei drammaturghi dell'assurdo simpatizzi per la rivoluzione cinese, si può parlare di una effettiva omologia, allo stesso modo che c'era un'omologia riconosciuta tra Trotzky e Breton.

**Pasolini.** Ma allora, scusa, è quello che dicevo io prima. Cioè la crisi è questa che hai delineato ora: è nella fine di un certo spirito resistenziale, la delusione delle sinistre, è la crisi di quindici anni di ricerche, di tentativi...

**Sanguineti.** No. Torno a dire che quando parlo della crisi parlo della crisi delle strutture del romanzo borghese descritto da Lukács. Quei quindici anni di romanzo di cui tu parli *restano* nella descrizione lukacsiana, perché sono dei romanzi borghesi, sono dei romanzi, nella migliore delle ipotesi, di collaborazione democratica o di egemonia democratico-borghese di una certa sinistra resistenziale. In questo quadro hanno i loro progenitori – con tutte le differenze del caso – in Sartre, in Camus, in Moravia. E le alleanze si sono configurate effettivamente in questo senso, non è vero?

Quindi, se vogliamo, parliamo pure di questa crisi, ma solo se riconosciamo che parliamo di crisi del romanzo borghese. Se invece parliamo della crisi che oggi ci interessa, il problema si configura a partire dalle possibilità di eversione delle strutture del romanzo.

**Pasolini.** Secondo me la crisi di cui dobbiamo parlare è quella.

**Sanguineti.** Per te è resistenziale. Per te è una crisi dolorosa, perché coincide con la crisi di certe gerarchie di valori, per me è una crisi benefica, perché i valori in cui credo sono quelli della tradizione di rivolta anarchica.

**Arbasino.** Io vorrei provare a storicizzare ancora, sia pure rozzamente, il problema di questa crisi, ma in termini più generali di storia della cultura. Accettiamo, come orientamento molto vago,



l'accademizzarsi (in un senso che non è necessariamente detestabile né negativo) delle antiche avanguardie, grosso modo, Eliot-Strawinskij. Di fronte a questi, una linea che va – mettiamo – dal Fronte Popolare al CLN; nello stesso tempo scalciano nell'ombra oscuramente i Céline e i Gadda. A questo punto chiediamoci: che cosa succedeva nei romanzi?

**Moravia.** Io direi che bisogna fare delle distinzioni. Il romanzo, dopo tutto, è un genere, non è una cosa che si può tirare come si vuole. Quando si parla di Beckett come di un romanziere, bisogna fare attenzione. Beckett non è un romanziere. È un poeta che adopera alcune delle varie forme del romanzo. D'altra parte non si può non riconoscere che i contenuti di Beckett sono gli stessi, esattamente gli stessi di Camus – solo che Camus li esprime in altro modo. Ora si dice: la crisi del romanzo è la crisi della società borghese. Benissimo. Ma Beckett non è meno omologo di Camus alla società borghese.

**Sanguineti.** Beckett è un romanziere. È un romanziere proprio perché non scrive più quel certo tipo di romanzi, proprio perché critica il romanzo dall'interno. I romanzi che scrive sono la struttura attuale del romanzo. In questo senso le tesi di Robbe-Grillet sono, a mio parere, assolutamente inconfutabili.

Beckett si riallaccia a quel filone di rivolta anarcoide di cui avevo parlato, mentre non sbaglia tutta una certa cultura democratica europea nel riconoscersi in Camus.

**Moravia.** Se c'è qualcosa che la borghesia ha adorato è *Aspettando Godot*. Quest'opera è uno dei testi della borghesia molto più di *Les étrangers* [sic]. Non c'è signora borghese che non giuri su *Aspettando Godot* come su una commedia sublime...

**Arbasino.** Non c'è signora borghese che non trovi Brecht un eccellente spettacolo. Ma se ci mettiamo su questo piano... Non è questione di chi la consuma, ma di che cosa un'opera rappresenta.

**Moravia.** Allora io porrò la questione in termini più chiari. Secondo me, esistono nel romanzo europeo due correnti. Una è quella che cerca di criticare la borghesia con le strutture del romanzo, diciamo come fa Beckett, che si serve di strutture che erano una volta omologhe alla realtà borghese, per dimostrarne la dissoluzione. Una seconda possibilità, che è insita nella tradizione e non soltanto nella tradizione,

ma anche nell'avanguardia, è quella di raccontare questa crisi, di spiegarla scientificamente.

Secondo me le avanguardie vogliono assolutamente evitare una presa di posizione scientifica di fronte alla società borghese, come di fronte alla letteratura. Ora se c'è una cosa sicura è che il mondo moderno è basato per lo meno per due terzi su una concezione scientifica. Questo è quello che manca alle avanguardie, e che le costringe – non è possibile evitarlo – alla mimesi della crisi attuale, a riprodurla, diciamo così, come un sismografo.

**Sanguineti.** Io rifiuto di credere che si possa parlare di spiegazione scientifica. Quella che lei chiama spiegazione scientifica è il razionalismo borghese. È vero: il romanzo è caratterizzato da una fiducia di razionalizzazione del reale di cui il romanzo borghese è sempre stato il portatore...

**Moravia.** Non parlavo del romanzo. Io parlavo di quel corpo di studi scientifici (linguistici, etnografici, sociologici, ecc.) che costituiscono la riprova del fatto che l'uomo moderno, indipendentemente dalla borghesia, crede nella possibilità della conoscenza del reale.

**Sanguineti.** Va bene, sono d'accordo sulla distinzione fra due categorie possibili di romanzo, diciamo dopo il 1910. Una che continua ad aver fiducia nella possibilità dei portati scientifici (io, se permette, dico che questi portati scientifici sono utilizzati nell'orizzonte del razionalismo borghese), l'altra che si manifesta con un atteggiamento mimetico di tipo anarcoide...

**Pasolini.** Mimetico di che cosa?

**Sanguineti.** Mimetico della crisi. Ma possiamo parlare di una terza possibilità: il romanzo marxista. In questo senso non mi servo più di strumenti di razionalizzazione borghese, non mi butto sull'atteggiamento di provocatoria esibizione degli stracci della realtà, ma assumo come tavola di valori, in luogo del razionalismo borghese, un nuovo razionalismo, quello marxista.

Ma questo romanzo non ha ancora esempi. Perché? Ci sono due possibilità di spiegazione: non ha esempi per accidente storico, perché la maturazione storica non è ancora giunta a produrre il romanzo

marxista, mentre ha dato risultati in altri campi, per esempio in quello del teatro con Brecht, sul terreno della lirica con Majakovski, nel cinema con Eisenstein, ecc. Nel romanzo non abbiamo esempi altrettanto significativi. A mio parere ciò dipende dal fatto che il romanzo, quello di cui parliamo, è omologo alla società borghese. Ogni tentativo di conservare la struttura romanzesca, si risolve nel ripristino delle strutture borghesi. È per questo che il romanzo in epoche di restaurazione all'interno di una società socialista (vedi per esempio lo stalinismo) non può che fiorire, ma fiorisce equivocamente.

**Leonetti.** Mi pare che stiamo arrivando alle conclusioni. Sanguineti ha già esposto la sua e, come era previsto, le conclusioni sono di natura precettistica. Rifiuto completamente il discorso di Sanguineti che a me pare di un nuovo tipo di prospettivismo: il prospettivismo del realismo cinese o che so io. Credo invece che sia più utile da parte nostra procedere, quando procederemo, nel nostro lavoro e conversando, a una più precisa definizione dei periodi culturali recenti e dei motivi (che non sono facili e non possono essere rozzamente schematizzati) del perché il versante letterario dell'antifascismo in generale, e quello di ogni ricerca che in qualche modo si connettesse al marxismo, ha ripreso nel dopoguerra, la corrente del realismo.

Secondo me un chiarimento a fondo dei motivi per cui è avvenuto questo e dei significati di questo è necessario. Credo che soltanto attraverso questo le avanguardie, i gruppi che si sono recentemente definiti avanguardie, avocando a sé l'eredità delle avanguardie storiche, potranno rendersi conto che, a un certo punto, ciò che compiono non è un'operazione di ricognizione e di nuova rottura, ma piuttosto una passiva constatazione della fine di un periodo culturale e dell'esigenza di uno successivo.

**Moravia.** Vorrei rispondere a Sanguineti: forse il romanzo marxista c'è già, ma lei non se ne accorge. Voglio dire che il marxismo è una dimensione così connaturata nel mondo moderno che bisognerebbe vedere le cose nella prospettiva storica di cinquanta, cento anni per giudicare se c'è già o no un romanzo marxista, perché il marxismo è talmente entrato nel giudizio, nel rapporto con il reale che è impossibile che non ci sia.

**Arbasino.** Tenterò di abbozzare, in termini spiccioli, le mie conclusioni: che possibilità di romanzi ci vediamo intorno, come romanzi prossimi, imminenti, della nostra epoca? Io sosterei due possibilità: il romanzo grosso, il romanzo che, per definizione, dovrebbe essere smisurato, enorme, totale, il romanzo coacervo, il romanzo pentolone...

**Leonetti.** Volevo chiarire un possibile equivoco: dicendo letteratura totale, non intendo affatto riferirmi a un complesso romanzesco di maggior portata o di maggior costruzione. Intendo definire come letteratura totale quella in cui lo scrittore non accetta alcuna convenzione precedente rispetto alla conoscenza della realtà e quindi mette in gioco fino in fondo la sua propria esperienza della realtà tentando di costituirla come un organismo linguistico e extra linguistico.

**Arbasino.** Sono d'accordo. Parlo di un romanzo totale in cui l'autore cerca di far fronte, di afferrare tutto, il più possibile. Cioè che cosa? Il se stessi e l'altro da sé, la realtà e la crisi della realtà, insomma di arrivare ad un massimo di tensione, in questo senso. Musil? Anche Mann.

Ma proprio Musil e Mann forniscono l'esempio dell'altra alternativa. Quella del *récit* – chiamiamolo piuttosto romanzo breve – con cui l'autore si propone invece di considerare un problema particolare, parziale cercando di sfrenare le risorse del lirismo nell'ambito di una cornice neo-classica. La vendo un po' per quello che può valere come tentativo...

**Moravia.** Vorrei che Pasolini mi spiegasse, perché l'ha affermato ma non l'ha provato, che è in crisi il romanzo che si è contrapposto in Italia al romanzo omologo alla borghesia.

**Pasolini.** Si tratta di quel romanzo che Sanguineti continua a definire borghese. È facile: si costruisce il fantasma del romanzo marxista perfetto e poi si dice che non c'è o lo si proietta in un futuro quanto mai incerto e buio. Penso che possa avere ragione Moravia quando dice che il romanzo marxista è stato forse già scritto. Ma ora non vorrei discutere di questo o di ciò che è stata secondo me l'esperienza della letteratura italiana del dopoguerra, né della sua crisi.

Quello che volevo dire è che per me il problema immediato per fare un romanzo è quello di distinguere il poeta dal romanziere. Vorrei obiettare a Sanguineti che il mimetismo di cui parlava, il mimetismo della crisi, è il linguaggio della poesia. Mentre, se vogliamo fare un romanzo, il problema è di non muovere alla ricerca del personaggio problematico convenzionale, ma di sapere quali sono i problemi, dopo di che si troveranno immediatamente i personaggi problematici. Bisogna individuare con esattezza quali sono i reali problemi del nostro tempo. Il personaggio problematico saremo noi stessi in quanto autori, secondo quanto dice Moravia, o potrà essere qualsiasi altro.

Io per un certo periodo ho creduto di individuare il problema in un personaggio straccione della borgata romana e usando il monologo interiore ho rappresentato la realtà attraverso lui. Non ho compiuto per questo una operazione neorealista, se non in certe appendici e in certi elementi. L'operazione fondamentale è epica, tendeva all'epicità del marxismo. Ma questo è solo un esempio personale. Quello che credo è che appena si saranno individuati i problemi reali, la struttura del romanzo si muoverà di per sé, senza bisogno che ci si metta poi a muoverla per realizzare la mimesi della crisi o non so che altro.

**Vitelli.** La difficoltà è che individuare i problemi del reale presuppone una tesi, un'ideologia (ovviamente uso qui il termine in senso positivo) e il possederla, magari chiara, non ha prodotto la letteratura che avremmo voluto. Né condividerei gli entusiasmi sociologici di Sanguineti, perché la deduzione diretta, matematica dei termini, diciamo genericamente letterari o artistici dalle strutture sociali è operazione quanto mai discutibile e dubbia nei suoi risultati. Non intendo argomentare – faccio solo delle obiezioni per restituire alle cose che siamo venuti dicendo la loro complessità e problematicità.

**Sanguineti.** Io rimango fedele alla sociologia, pur sapendo naturalmente che c'è sempre da stare attenti, ma non più che nell'applicazione di qualsiasi metodo e la difficoltà di un metodo non esime dal tentarlo. Vorrei piuttosto chiedere a Pasolini se non ha il sospetto, quando lui dice che si tratta di trovare il personaggio in cui si individui la crisi della realtà, di postulare immediatamente, già in partenza, la fiducia che le strutture del romanzo borghese classico

(usiamo, per intenderci, questi termini) sono quelle adeguate, per non dire le uniche individuabili per poter arrivare a cogliere effettivamente i motivi critici della realtà. Io partirei invece dall'ipotesi che la ricerca non vada compiuta partendo dalle strutture del romanzo quali ci sono state trasmesse (per esempio il personaggio o il personaggio problematico) ma muovendo al di fuori di esse e criticando queste strutture, innovandole, distanziandole insomma, straniandole, ecco la parola esatta.

**Leonetti.** Mi pare che una conclusione potrebbe essere l'osservare che non possiamo parlare di morte del romanzo ma possiamo parlare sicuramente di morte del personaggio romanzesco. In questo senso credo di essermi anch'io espresso fino ad ora. In effetti la critica della struttura romanzesca che abbiamo ricevuto fino ad ora ci induce a pensare che qualunque elaborazione della propria esperienza di realtà non può più essere resa attraverso uno o più personaggi portanti.

**Pasolini.** Io non vedo affatto questa morte, né del romanzo, né del personaggio.

**Vitelli.** Effettivamente era una conclusione di parte.

*Paese Sera-Libri*, 9 aprile 1965

### **Calvino: il romanzo è un fiore pallido.**

#### **Una lettera sul dibattito «Requiem per il romanzo?»**

Caro Vitelli,

non ho potuto partecipare al dibattito sul romanzo perché degli innumerevoli dibattiti sul romanzo succedutisi negli ultimi vent'anni pochi sono riuscito a schivarne, e innumerevoli volte ho dato fiato anch'io alle trombe unendomi al concerto d'affermazioni generiche, di precetti operanti solo nel regno delle intenzioni, di previsioni campate in aria: cosicché speravo giunta l'ora di poter stare un po' zitto.

Per spiegarti che il mio rifiuto non era mosso da malanimo, t'avevo detto, per telefono, che se i resoconti del dibattito mi avessero

mosso qualche considerazione abbastanza precisa e originale, t'avrei mandato un mio intervento scritto. E tu ti sei affrettato ad annunciare «una nota di Italo Calvino» in calce all'elenco dei dibattitori, ripetendolo per non so quante settimane nonostante le mie proteste, finché non è rimasto altro che questo annuncio a campeggiare nella «manchette», inchiodandomi alla mia proterva renitenza. Non me la prendo con te, tutto segue la sua logica, tu fai la tua parte di organizzatore di dibattiti, i dibattitori fanno la loro parte di dibattitori in servizio permanente effettivo, e io non posso essere semplicemente uno che si astiene dal dibattito, ma devo *assumermi pubblicamente la parte di colui che si astiene dal dibattito*, non c'è altra via.

Benissimo, mi sono dunque messo a leggere il resoconto cercando lo spunto per ribadire il mio rifiuto generale, secondo la parte che mi ero io stesso fissata e che era stata subito accettata come componente del gioco. Così saremmo stati tutti contenti.

Invece no. Non ci riesco. Trovo il dibattito di livello elevato, gli argomenti seri, le singole argomentazioni coerenti, e anche chiarezza d'idee, preparazione, competenza. Sono dunque pentito di non aver partecipato? Macché: me ne rallegro più che mai! Non avrei saputo aprire bocca.

È che, 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, mentre esse concernono da una parte il nostro modo di vedere il mondo e dall'altra il complesso della nostra attività specifica che è quella della letteratura (romanzi o non romanzi).

Cito un passo di Sanguineti: «Se c'è una crisi del romanzo è nel fatto che il tentativo di razionalizzare la realtà, commisurandola a una certa scala di valori, non è più il dato esplicito e fondamentale». Ecco: la posizione che Sanguineti condanna la riconosco come mia: ero anch'io uno che pensava di fare letteratura (romanzo o non romanzo) nell'intento di razionalizzare la realtà e di fondare (o scegliere) dei valori. Questo affermavo continuamente e con sicurezza negli interventi teorici: questo venivo a significare – in messaggi molto più guardinghi, pieni di riserve e di interrogativi – nei miei racconti (dove

non si possono dire cose alla leggera come negli articoli o nei saggi, ma dove tutto, appunto perché è più sfumato, è più preciso).

E adesso? Devo fare marcia indietro, dichiararmi sconfitto? Ammettere che questa letteratura su scala mondiale non esiste, che quest'atteggiamento culturale è messo in scacco in tutti i campi, che il panorama generale è tutto il contrario di quello che mi aspettavo?

Un momento: cos'è poi che mi aspettavo? È chiaro che il mio «razionalismo» doveva essere un'altra cosa da quello che è tanto facile trascinare nella polvere, e allora ben vengano (ossia: ben continuino il loro già lungo cammino) gli irrazionalismi e sgombrino il campo di tutte le pseudorazionalità che ci infestano!

E poi, chi ha detto che la situazione sia definibile in quei termini? Venticinque anni fa, all'epoca in cui cominciavo a guardarmi intorno, ogni pretesa razionalistica pareva messa in scacco, e proprio dalla stessa cultura scientifica (in tutto il suo arco, dalla fisica alla antropologia). Oggi invece, nello stesso arco di cultura, mi pare che stiamo assistendo alla riscossa d'una razionalità di tipo nuovo, cioè che il clima è molto cambiato da quello della prima metà del secolo. Posso anche sbagliarmi: mi muovo fuori dalle mie acque territoriali. Ma vediamo la situazione della nuova letteratura, vediamola proprio nel *romanzo*, le voci più aperte a ulteriori sviluppi, i tedeschi più ricchi di forza e novità poetica (Arno Schmidt, Grass, la Bachmann, Peter Weiss, Jonson) e i francesi più rigorosi e più seri (J.P. Fauriol, Claude Ollier): rispondono alla definizione di Sanguineti? A me pare proprio di no: «razionalità» e «scala di valori» dobbiamo, certo, intenderle in modi nuovi, ma è questa la ricerca propria della letteratura.

Allora, devo intonare un'ennesima professione di fede nel mio credo? Certe cose, solo a dirle, diventano trombonate. Non vorrei finire per somigliare a Monsieur Homais. Il rumoroso momento che stiamo attraversando apre un'epoca ideale per parlare e pubblicare il meno possibile e cercare di capire meglio come sono fatte le cose.

Ecco perché, caro Vitelli, non ho partecipato al dibattito, e non ho scritto la nota annunciata, ma solo questa lettera. Ora so bene che tu la pubblicherai sotto un titolo di gran rilievo, magari schiaffandoci anche una mia fotografia, così il mio atteggiamento risulterà completamente



falsato, ma so anche che siamo rotelle di una macchina che funziona in questo modo, e che ribellarci è inutile. Ciao.

Italo Calvino

Caro Calvino,

nel corsivo «Ancora sul romanzo», pubblicato nel numero scorso, avevo scritto che tu avevi dovuto scegliere di partecipare al nostro dibattito con una nota *non avendo la possibilità di intervenire di persona alla discussione*. Avevo detto così non soltanto perché risultava laborioso spiegare bene le complicate ragioni del tuo impaccio, ma perché sono convinto che al lettore simile retroscena non interessano per nulla. Tu invece senti il bisogno di una precisazione su questo terreno e io accolgo volentieri il tuo invito ad un chiarimento.

Allora facciamolo bene. Ti invitai al dibattito e ti schermisti all'incirca con le ragioni che dici all'inizio della tua lettera. Ti dissi allora che, benché a malincuore, avrei rinunciato a un tuo contributo, ma mi rispondesti che preferivi intervenire con uno scritto dopo aver letto i resoconti degli interventi altrui. Risposi che forse sarei riuscito a mettere d'accordo sulla proposta gli altri invitati e passai a definire con te le intese pratiche per la pubblicazione del tuo contributo. Pregai gli altri partecipanti a quello che chiami «gioco» di accettare il tuo intervento in tale forma e, avuto – non *subito* né senza perplessità – l'assenso da ciascuno di loro, ti feci informare di questo accordo e della conseguente pubblicazione sul supplemento dell'annuncio adatto. *Non hai protestato o fatto pervenire proteste* né allora, né in seguito, quando fui costretto a ripetere l'avviso perché non riuscivo ad avere tutti liberi a Roma gli invitati. Dopo che si fu svolto il dibattito, ti telefonai *per chiederti di nuovo il permesso* di ricordare che la tua nota scritta sarebbe seguita. Me lo concedesti domandando solo che l'avviso fosse piccolo. Ne ho pubblicato uno piccolo.

Scusami per le mie puntualizzazioni, ma avrei accettato di fare le spese del tuo imbarazzo se tu non avessi chiamato in causa la mia correttezza e la serietà delle intenzioni degli altri partecipanti alla discussione. Potrei dirti che c'è un modo molto meno originale per rifiutare un invito: si dice «no». Quanto alla macchina infernale di cui

anch'io sarei prigioniero e insieme manovratore, ti lascio volentieri credere che ci sia. Ma che cos'è? L'industria culturale? Posso dire soltanto che questo giornale non è al suo servizio.

Piuttosto, Calvino, lascia che ti dica che non ti vedo proprio nelle vesti di un Gadda o di un Pizzuto indebitamente e indiscretamente strappato al suo raccoglimento di scrittore. Tu dirigi con Vittorini una rivista letteraria, "Il Menabò", sei da quasi vent'anni redattore di una importante casa editrice; come membro di giurie letterarie internazionali e come direttore di collane di narrativa, sei venuto facendo scelte piene di conseguenze, hai preso posizione in dibattiti e con scritti, hai assunto responsabilità che sono da organizzatore culturale, non destinate cioè a finire assorbite e ad esaurirsi nell'interno di un'opera letteraria.

Avresti fatto bene a far intervenire almeno questo Calvino al dibattito: per lui un confronto di tesi sulla problematica letteraria corrente sono ferri del mestiere. Egli avrebbe sicuramente aperto bocca per protestare a Sanguineti la validità di una prospettiva di razionalizzazione della realtà da parte dello scrittore, per respingere le sue proposte irrazionalistiche, e Sanguineti gli avrebbe replicato che, pur avendo usato una formulazione inequivoca, era lieto di ripetere che la razionalizzazione che non accetta, connaturata – secondo Goldman e secondo lui – alle strutture ereditate dal romanzo, è *quella borghese*. Gli avrebbe risposto anche di essere stupito di vedersi raffigurare come profeta di un nuovo irrazionalismo, visti tutti i suoi scritti e considerata la sua professione di fede marxista (cose certamente non ignorate almeno da quel Calvino). E tutto si sarebbe chiarito in un istante. Altre, semmai, sono le contestazioni che Calvino avrebbe dovuto muovere alle tesi di Sanguineti.

Invece, con l'intero testo degli interventi di Sanguineti davanti (a voler giudicare solo da questa occasione di pronuncia, egli torna più volte sul problema precisando le sue vedute in proposito in vari modi), è difficile capire perché tu abbia preso un simile abbaglio, né si ricevono migliori lumi su ciò che intenderesti per una «razionalità di tipo nuovo» dall'eterogeneo *bouquet* che componi con una mezza dozzina di scrittori tedeschi e francesi di vario indirizzo. Ma tu mi hai

scritto proprio per non discutere ed è giusto che io rispetti il tuo silenzio rassegnandomi, con gli altri, a rimanere nell'oscurità.

Non posso invece non dirti, dato che te ne preoccupi, perché, mettendo in pagina la tua lettera, ho creduto di darle questo titolo. Il fatto è che mi ha colpito il tuo fastidio per il romanzo. L'hai dimezzato, l'hai reso rampante, magari inesistente, ma l'hai cercato sempre. Adesso non lo vuoi più? E sia. Ma non hai sospettato perché ti avevo invitato al dibattito? Era per questo.

E senza malanimo (quando mai fra noi due?).

Armando Vitelli

### **Come citare questo articolo**

Bertoni, Clotilde (ed.), “«Non è in crisi il romanzo borghese»: una polemica degli anni sessanta”, *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, *Between*, VIII.16 (2018), <http://www.betweenjournal.it/>