

Fausto Curi

Il critico-stratega

I. In *Progetto di una sistematica dell'arte* (1962) Luciano Anceschi afferma che “il critico [...] appare responsabile della civiltà, di tutta la civiltà sotto l'aspetto della letteratura e delle arti”¹. La seconda parte della frase delimita la portata della prima dichiarazione, che risulta comunque assai impegnativa. Agli occhi di Anceschi non solo la critica mostra “una sempre più risoluta tendenza a definirsi quale attività autonoma”², ma il critico si configura come un protagonista della letteratura e dell'arte non meno importante dello stesso scrittore e dello stesso artista. La ragione di ciò è così dichiarata:

Di fatto, il critico porta con sé – del passato – tutto ciò che gli serve, ma intorno a sé avverte suggestioni e presentimenti, motivi ancora indeterminati, ricerche oscure, ed egli anche intende che il suo compito è quello di risolvere la situazione in cui si trova come critico e di cui sente l'ansia e l'instabilità. Eventi diversi sembrano attendere da lui unità, forma, significato³.

Non uno spettatore attento e interessato, ma poco influente, quindi, non un giudice, o non soltanto un giudice, ma un operatore decisivo, l'interprete risolutivo di una determinata “situazione”, che da lui, prima ancora che dallo scrittore o dall'artista, sembra attendere di conoscere il senso e la forma del proprio movimento. In *Le istituzioni della poesia* (1968), del resto, leggiamo affermazioni che impegnano forse ancora più nettamente la responsabilità del critico. È vero che Anceschi distingue prudentemente l'“orizzonte della comprensione” dall'“orizzonte delle scelte” e, così distinguendo, e vincolando il critico a una preliminare e rigorosa esplorazione del primo “orizzonte”, lo preserva da un'adesione precipitosa a un unico oggetto. Ma è anche vero che poi sostiene che “nell'ordine delle scelte, ognuno opererà – con tutta la forza e l'impegno *dogmatico* che gli saran consentiti, nel senso voluto da una personale decisione tanto più efficace quanto più consapevole”⁴. Consapevolez-

¹ L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia, 1962, p. 46.

² Ivi, p. 44.

³ Ivi, p. 33.

⁴ L. Anceschi, *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1968, p. 246. Il corsivo è di Anceschi.

za, responsabilità, dunque, ma soprattutto capacità d'intervento, forza attiva. Tenendo ben presente, ammonisce Anceschi, che "continuità si dà solo nel movimento e nel mutamento"⁵.

Anceschi non è peraltro l'unico a impegnarsi in una ferma e appassionata tutela della dignità del critico e a mettere in luce l'importanza della sua funzione. Sono ben note certe affermazioni di Walter Benjamin in *Strada a senso unico*, anche se il Benjamin di questo libro non gode di solito dell'ammirazione che viene dedicata ad altre sue opere, quasi che *Strada a senso unico* fosse un *hors-d'oeuvre* goliardico, da leggere con simpatia e con gusto, ma da dimenticare presto, ritornando rapidamente, poniamo, alla complessa, vertiginosa analisi di *Le affinità elettive*⁶, probabilmente il più bel saggio critico che sia mai stato scritto, o a *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*⁷. Ma in *Strada a senso unico* le proposte di Benjamin non hanno nulla di eccentrico, di paradossale e di eversivo. Per quel che ci riguarda, descrivono perfettamente la funzione della critica da un punto di vista biologico oltre che da un punto di vista sociale. Rileggiamone qualcuna: "I. Il critico è stratega nella battaglia letteraria. II. Chi non sa prender partito, taccia"⁸.

Per incominciare, la nozione di "battaglia letteraria" è essenziale ma va bene intesa. Essa ha poco a che vedere con le antipatie e i contrasti caratteriali che contrappongono uno scrittore a un altro. Questi esistono e sono importanti, ma ciò che conta davvero è il meccanismo biologico per cui un testo nasce per farne morire un altro. Nulla di soggettivo, in questo. Un testo può riuscire a ucciderne un altro, o può non riuscirci. E, posto che vi riesca, non lo elimina materialmente, lo eclissa. È sempre però carico di antagonismo più o meno radicale, un antagonismo di cui è portatore non l'autore, ma lui, il testo. Che non tollera concorrenti, emuli, rivali, giacché aspira a un'esclusiva egemonia. La parola che lo costituisce è parola unica, inoppugnabile, incontrovertibile, non fungibile. Certo, è parola carica di suggestioni, di influenze, ma non ha intenti se non quello di affermare, esistendo, la propria forza vitale. Che è la forza di chi pretende l'unicità per il solo fatto che è. E non ammette similarità, uguaglianze, differenze, varietà, contrapposizioni, cioè non ammette alterità. Il testo è dedito a uno sfrenato e occulto dongiovannismo, che si illude di mantenere segreto, fino a quando i filologi o i critici non svelano il suo proficuo commercio con altri testi. È illimitatamente poligamo ma pretende di essere vergine. In certi casi invece esibisce la propria poligamia, a condizione che risulti chiaro che gli altri testi sottostanno docili alla sua soverchiante volontà.

⁵ Ivi, p. 242.

⁶ W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 157-232.

⁷ W. Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 79-123.

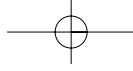
⁸ W. Benjamin, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Torino, Einaudi, 1983, p. 28.

Consideriamo alcuni esempi del particolare rapporto che un testo istituisce con altri testi. Fra i saggi di Paul Valéry, *Situation de Baudelaire* è certo uno dei più illuminanti. Ai suoi esordi Baudelaire, dice Valéry, “è nutrito da coloro che il suo istinto, imperiosamente, gli impone di abolire. La sua esistenza letteraria, che essi hanno provocato e alimentato, che la loro gloria ha esaltato, che le loro opere hanno determinato, è sospesa, di necessità, alla negazione, al rovesciamento, alla sostituzione di quegli uomini”⁹.

Nessun dialogo, nessun rapporto positivo, dunque, ma una netta, impietosa “negazione” dei modelli che il poeta o meglio il testo nuovo ha davanti. O piuttosto una dialettica di nutrizione-abolizione dalla quale soltanto sembra poter nascere il testo nuovo. Che, per sussistere, deve, non può non negare i testi di Lamartine, di Hugo, di Musset, di Vigny grazie ai quali ha avuto la sua prima, embrionale vita. Ezra Pound, per passare a un altro esempio, collabora volentieri e molto efficacemente, anzi, in maniera decisiva, con Eliot alla stesura di *The Waste Land*. Conclusa l’operazione, si accorge però che il testo gli è sfuggito di mano e ha finito per uccidere le sue personali possibilità espressive: “Complimenti, puttana. Sono roso dalle sette gelosie”¹⁰. La poesia moderna nasce da questo inconsapevole suicidio. A eseguire il quale non è stato però Pound ma il testo. E che, nella misura in cui *The Waste Land* è un testo di Eliot, è anche un omicidio. La “battaglia letteraria” è in primo luogo questo scontro di embrionali tendenze linguistiche, di incipienti configurazioni verbali. È una “battaglia” di forme nel loro primo costituirsi, una germinale contrapposizione di stili. Poi (un “poi”, si badi, che non è cronologicamente determinabile e può indicare anche simultaneità) si aggiungono quella che si è soliti chiamare “coscienza letteraria”, o “coscienza critica”, il lavoro correttivo, le intenzioni, i progetti, le poetiche, cioè le ideologie degli autori. Che sono sempre conflittuali, anche quando sembra che due autori si amino cordialmente, perché non fanno che elaborare teoricamente l’antagonismo di base. Il critico, pensa Benjamin, non può estraniarsi da questa “battaglia”, anzi deve parteciparvi e esercitare in essa una funzione strategica. Deve “prender partito”. Se non lo fa, fallisce il proprio compito sociale e storico. Prender partito vuol dire contribuire a far vivere (o a uccidere) un testo o contribuire ad evitare che esso sia fatto morire. I critici che hanno preso partito a favore dell’*Allegria* di Ungaretti (nelle sue varie incarnazioni di *Il porto sepolto*, 1916, *Allegria di Naufragi*, 1919, ecc.) contro la maggioritaria critica tradizionalista che negava ad essa ogni valore, hanno contribuito a far vivere l’opera ungarettiana almeno quanto la vitalità stessa del testo ne garantiva la sopravvivenza e il successo. Quando, nel 1956, Ance-

⁹ P. Valéry, *Variété*, in *Oeuvres*, I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 599; trad. it. di S. Agosti, *Varietà*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 224.

¹⁰ E. Pound, *Lettere 1907-1958*, prefazione e cura di A. Tagliaferri, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 81.



schi pubblica *Laborintus* di Edoardo Sanguineti nella collana “Oggetto e simbolo” da lui diretta presso l’Editrice Magenta di Varese, il suo è un prender partito che contribuisce a mutare le sorti della poesia italiana del Novecento. A questo proposito vale la pena rileggere, in *Progetto di una sistematica dell’arte*, una mirabile pagina di Anceschi che, pur non esplicitamente, rinvia certo a quell’evento, e che mostra chiaramente che il critico può essere davvero uno “stratega” nella “battaglia letteraria”:

La condizione esemplare, pura del critico pare essere quella in cui egli si trova quando è posto di fronte all’opera rinnovatrice, inattesa, sorprendente, che spezza le convenienze. Nessun giudizio esiste ancora, nessuna storiografia sovviene, e il giudizio implica una decisione radicale che, se sarà fondata, darà inizio a una lunghissima storia; e l’opera pretende, anzi esige con energia di essere riconosciuta da *quel* critico, non da un altro e tutti sanno la sofferenza di un’opera per non esser riconosciuta¹¹.

II. La critica è interpretazione più giudizio. Davanti a sé il critico non ha un insieme di contenuti e non ha, quindi, un insieme di significati, ha una forma cui deve attribuire un senso. Si tratta, certo, di arrivare a dei significati, partendo però da un universo formale, che come insieme di forme deve essere indagato e giudicato. Il carattere o se si preferisce l’essenza dell’opera d’arte sta in questo paradosso: essa ci propone una forma, che, in quanto forma, stimola la nostra sensibilità e chiede il nostro giudizio e che però non si appaga di essere una pura forma ma sollecita un senso, anzi ci impone un senso, o, se si preferisce, chiede pressantemente di ricevere un senso. Non che essa ne sia sprovvista, al contrario, è ricca di significati, ma a noi chiede di riconoscere un senso determinato, o meglio una catena determinata di sensi. Noi indaghiamo la forma dell’opera d’arte, trasformiamo in discorso la nostra indagine, dunque definiamo la forma dell’opera, ma, parlando della forma come forma, il nostro discorso finisce per definire un senso, e solo in quanto arrivi a definirlo è un discorso compiuto. Badiamo, però. Noi non abbiamo a che fare soltanto con una forma e un senso. Abbiamo a che fare, come ci ricordava Barthes, anche con il nostro linguaggio. Per essere precisi – una precisione cui Barthes, spesso ellittico, tendeva a sfuggire –, la critica intanto esiste in quanto il critico trasformi in discorso, cioè in linguaggio, il giudizio sulla forma che è al tempo stesso una forma e un senso. La materia prima e ultima con cui il critico si misura non è la materia dell’opera d’arte, è la materia, il corpo del proprio linguaggio. Questa materia, questo corpo occorre elaborare per

¹¹ L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell’arte* cit., pp. 29-30.

arrivare a una definizione piena e pertinente della forma che è un senso. La forma-senso soggiace a un linguaggio che non è il linguaggio dell'opera, tanto più se l'opera non è verbale, ma nel quale soltanto l'opera trova la propria compiutezza. La forma possiede di per sé un senso, anzi, una pluralità di sensi, però attende da noi l'attribuzione di un senso determinato. Far vivere un'opera vuol dire conferirle questo senso, attualizzare, fra i mille possibili, il senso che, sulla base di un'analisi rigorosa, ci sembra il più pertinente, il più congruo all'universo formale dell'opera. Non vi è nulla di arbitrario nell'operazione che compiamo, giacché noi non sovrapponiamo soggettivamente un senso qualsiasi alla forma che abbiamo davanti ma facciamo affiorare da essa il senso che, in quel momento, ci permette di definirla nella sua specificità, di collocarla nella storia collegandola con altre opere, di riconoscerla nella sua individualità come struttura omologa e differenziale. Se interpretare vuol dire riconoscere e conferire questo senso, giudicare vuol dire confrontare l'opera con le opere che le sono cronologicamente e strutturalmente vicine, le opere che essa è nata per contrastare e abolire. Il giudizio è sempre correlativo, si tratta di stabilire un rapporto e sulla base di esso verificare se l'opera che ci interessa costituisce una novità, un avanzamento ideologico-stilistico, se essa cambia in tutto o in parte la situazione culturale e la condizione verbale in cui viene a trovarsi. Come ha chiarito Anceschi, l'opera nuova esige da noi questo giudizio, che impegna totalmente la nostra responsabilità e ci consente (ci obbliga) di esercitare la nostra funzione, il nostro compito storico. È nel compiere questo atto che il critico, se è chiaro-veggente, diventa uno "stratega nella battaglia letteraria". L'opera nuova ha contro di sé le altre opere e il silenzio degli altri critici, la sua novità formale, anziché facilitare il suo avvento, spesso è la causa dell'avversione che essa desta. Spetta al critico riconoscere e definire quella novità, battersi per quell'avvento. Le difficoltà a volte sono gravi, perché non sono tanto di ordine stilistico-culturale quanto di ordine psicologico-morale. Spesso un critico avversa o ignora un'opera non perché sia incapace di apprezzarne professionalmente il valore, ma perché essa mette a rischio il suo ben costruito universo intellettuale e psichico e minaccia di mandare in crisi il sistema di criteri e di paradigmi elaborato in anni di riflessione e di analisi. "La critica – diceva Benjamin – è una questione morale. Se Goethe ha misconosciuto Hölderlin e Kleist, Beethoven e Jean Paul, ciò non concerne la sua intelligenza dell'arte, ma la sua morale"¹². Se questo valeva per Goethe, a maggior ragione vale per certi critici dei nostri giorni, della cui intelligenza non è lecito dubitare, ma che di fronte al pericolo di doversi misurare con opere che inquietavano il loro tranquillo orizzonte assiologico e insidiavano le loro pacificanti certezze, han-

¹² W. Benjamin, *Strada a senso unico* cit., p. 28.

no mostrato assai scarso coraggio. Più che intelligenza, ci sarebbe infatti voluto coraggio, e una sana fibra morale, per riconoscere, per esempio, che il linguaggio dei “Novissimi” ha provocato il deragliamento di molta grande poesia novecentesca. Che, a dispetto della cecità di certi critici, si è salvata in modo dignitoso e fertile proprio perché ha accettato la necessità del deragliamento e, deragliando, cioè cambiando il proprio percorso, è riuscita a rinnovarsi.

S'intende che interpretazione e giudizio non costituiscono due operazioni separate, ma avvengono simultaneamente: intanto riusciamo a interpretare un'opera in quanto la giudichiamo, in quanto, cioè la inseriamo nella storia e la rendiamo parte di un processo, in quanto ne cogliamo affinità (se esistono) e soprattutto differenze rispetto ad altre opere, facendone emergere tutta la violenza antagonistica. Intanto riusciamo a giudicare un'opera in quanto facciamo affiorare e rendiamo oggetto di discorso il senso che essa intende comunicarci, un senso che, se riusciamo ad agire con chiarezza, risulterà sempre nuovo sia rispetto al senso attribuitole da altri critici, sia rispetto al senso delle altre opere.

Se il critico non può non “prendere partito” e se egli diventa uno “stratega nella battaglia letteraria”, che ne è dell’“imparzialità” e dell’“obiettività” che, secondo una certa tradizione, invero non particolarmente illustre, e fatta assai più di luoghi comuni e di aspettative fondate sull’ovvietà che di proposte teoriche, dovrebbero caratterizzare l’atto critico? Le affermazioni stesse di Benjamin forniscono una risposta preventiva e chiara, anche se implicita, a una siffatta domanda, anzi, a chi ben le intenda, dovrebbero impedire che le ragioni della domanda trovino un fondamento sufficiente a farla avanzare. Nella “battaglia letteraria” il critico non esercita la funzione del mediatore, né il suo è un ruolo secondario. Egli è un protagonista al pari dello scrittore, o meglio assume una posizione e una funzione “strategica” che lo scrittore non è in condizione di assumere, tranne che (e il caso, sappiamo bene, almeno a partire da Baudelaire, è tutt’altro che raro) non adotti egli stesso il ruolo di critico. Tutto concentrato com’è sul suo lavoro, capace di parlare soltanto attraverso il linguaggio che inventa, anzi, essendo una cosa stessa con questo linguaggio, lo scrittore, se gli accade di guardarsi intorno e di cercare di parlare della situazione in cui si trova gettato, non può che parlare di se stesso, fare della propria parola la misura della realtà che ispeziona. Se parla da scrittore, lo scrittore può soltanto accrescere il volume del proprio linguaggio. Posto che si tratti di un grande scrittore, e comunque di uno scrittore significativo, il suo discorso è certamente prezioso, ma è pur sempre autotelico e autorivelativo. Solo il critico, che pure, come sappiamo, possiede anch’egli un suo linguaggio, ma non è riducibile a questo linguaggio, è in grado di rivolgere uno sguardo spazioso alle cose che lo circondano, di tener conto delle varie circostanze che contraddistinguono il momento in cui ope-

ra. La sua posizione non è superiore a quella dello scrittore, ma è *diversa*, giacché egli è diversamente situato, e quindi gli tocca una funzione intellettualmente diversa, ossia un diverso ruolo storico. Egli interpreta e giudica le opere che ha di fronte, e non può non “prendere partito” e non elaborare una sua strategia, giacché storicamente la sua funzione è quella di discriminare, di decidere dove sta il valore, quali sono i libri che contano davvero e per i quali vale la pena di battersi o, se proprio si vuole, di scegliere la verità. Il critico che rinuncia a scegliere e secondo il quale il valore è in ogni opera, e quindi la verità è dovunque, è falsamente saggio e viene meno al proprio compito. Che in ogni opera ci sia un certo valore è una banalità indegna del critico e degna soltanto di un chierichetto della letteratura. O degna di quegli storici che sono incapaci di distinzioni e bisognosi di credere che il mondo è perfetto e la letteratura è il mondo di armonia. Essendo invece una “forma ideologica” (Marx), la letteratura, come aveva perfettamente compreso Benjamin, è il mondo del contrasto, l’universo dei conflitti, il luogo dove le contraddizioni esplodono più visibilmente e sono irriducibili. Perché, giova ripeterlo, sono contraddizioni linguistiche, organiche ai testi, e un testo, nell’atto del suo costituirsi, è correggibile, influenzabile da altri testi, ma non è mediabile con altri testi. *Parole* di Saba nasce non senza un certo influsso di Ungaretti, di Montale, di Penna, però non è il risultato della mediazione fra il modo di procedere sabiano antecedente a *Parole* e il modo di procedere di quei poeti, è un testo per certi aspetti profondamente nuovo, ma è un testo tutto di Saba e solo di Saba, irriducibilmente e vittoriosamente di Saba. *Parole* è la negazione più originale e più efficace dell’ermetismo contemporanea all’ermetismo. È probabile che *Satura* di Montale si sarebbe configurato come un libro assai diverso se non fosse stato in qualche misura “preparato” dall’esperienza dei “Novissimi”. Ma non vi è in esso traccia di mediazione. *Satura* è l’implicita, fiera, polemica, antagonistica, personalissima, trionfante risposta del linguaggio montaliano al linguaggio dei “Novissimi”. *Satura* nasce per negare *Laborintus*, così come *Laborintus* era nato per negare *La bufera e altro*. Ancora. La nozione di “buffo” proposta da Palazzeschi è per certi aspetti legata alla nozione di “umorismo” elaborata nel 1908 da Pirandello. A partire dal protobuffo Perelà (1911), il “buffo” palazzeschiano esibisce però una carica eversiva (linguistica, strutturale e ideologica) che si cercherebbe invano nelle opere pirandelliane. Il “buffo” nasce dall’umoristico” per stravolgerlo e negarlo. Tutto ciò non implica l’inesistenza di quella che si è soliti chiamare “intertestualità”. Mostra che, diversamente da quello che credono le anime belle e gli spiriti pii, l’“intertestualità” non è il risultato di un “dialogo” bensì è il prodotto di imprese brigantesche, predatorie, violente, frutto di calcolo e di malizia. Neppure là dove agisce la memoria involontaria vi è vera innocenza. Certo, nessuno potrebbe mettere in dubbio il “grande amore” con cui Dante

“cercava” il “volume” di Virgilio. Sempre che non si creda che un siffatto “amore” altro non fosse che una benevolenza nutrita di abnegazione e disinteressata. È vero che Machiavelli – la cui testimonianza non si rilegge mai senza emozione – prima di conversare con gli scrittori antichi si spogliava della “vesta quotidiana, piena di fango e di loto” e aveva cura di indossare, come tutti sappiamo, “panni reali e curiali”. Questo suo vestirsi “condecientemente” non derivava però soltanto da reverenza ma era l’unico modo di approfittare della liberalità di quei maestri e di lucrare impunemente da essi sostanziose risorse. Machiavelli mostra esemplarmente che la lettura finalizzata allo sfruttamento non può essere un gesto rozzo e brutale ma chiede rispetto e discrezione formali. Nasce così la favola del “dialogo” fra autori. Che è in realtà una silenziosa rapina, un furto compiuto con tatto e eleganza.

L’atto critico è sempre legato a una determinata situazione, così come, del resto, legata a una determinata situazione, per quanto la si voglia “perenne”, è l’opera su cui l’atto critico si esercita. Come ha condizionato l’opera nel suo costituirsi, così la situazione condiziona l’esercizio della critica. Il critico-stratega sa dunque perfettamente che la sua interpretazione e il suo giudizio, e quindi il discorso che ne scaturisce, non hanno né possono avere valore assoluto, giacché sono finalizzati ad integrare la situazione, a renderla salda, certa e perspicua, o a contribuire a mutarla radicalmente. I significati e i valori da definire sono sempre situazionali, ma vi sono situazioni temporalmente e culturalmente esigue, e situazioni assai ampie, articolate e durevoli. A dispetto degli alfieri della postmodernità, da un certo punto di vista, per esempio, la “situation de Baudelaire”, superbamente interpretata da Valéry, non si è ancora chiusa. Non si dice che, in un caso come questo, ciò che è situazionale diventi “perenne”, certo però ci si trova di fronte a qualcosa che permane e inquieta, che chiede nuovi supplementi di interpretazione e di giudizio, nuovi sviluppi di un discorso ininterrotto. Non si tratta, ovviamente, per il critico, di “prendere partito” a favore di Baudelaire; si tratta, e l’impresa è meno agevole di quanto possa apparire, di “prendere partito” a favore di ciò che, oggi, è più coerentemente legato a Baudelaire, di ciò che con più tenace e più fertile fedeltà prolunga e rinnova le ragioni che con maggior forza giustificavano la “situation” da lui istituita. In ogni caso, da scrittore o da critico, si permane nella situazione e al tempo stesso ce se ne allontana. A pensarci bene, tuttavia, in letteratura non vi sono situazioni chiuse definitivamente. Una situazione apparentemente spenta può rianimarsi e riaprirsi al di là di ogni aspettativa e lo scrittore e il critico debbono essere pronti a inserirsi nel suo contesto, a farla fruttare e a svilupparla. Si pensi a Dante, alla situazione in apparenza bloccata, in realtà inesauribile fondata dalla *Commedia* e alla capacità di Pound, di Eliot, di Sanguineti di dare vita a un linguaggio “dantesco” contro tutti i “petrarchismi” che hanno insidiato il Novecento. Per contro, si pensi al “petrarchismo” ideale eterno di tan-

ta letteratura occidentale, alla inestinguibilità di certe esigenze culturali e psicologico-stilistiche, al loro sopravvivere attraverso i secoli trasformandosi e trovando di volta in volta nuove e, occorre dire, spesso fin troppo agevoli soddisfazioni. Che ne è della critica, o meglio, che ne è del critico? Il critico-stratega si rende conto delle possibilità che l'aprirsi o il riaprirsi di una situazione offre alla letteratura, appoggia con tutte le sue forze quelle possibilità, collabora, per quanto sta in lui, con lo scrittore alla loro realizzazione, senza per questo perdere di vista la molteplicità delle tendenze e degli interessi in giuoco e senza quindi fissarsi a un'unica prospettiva. Sceglie, sceglie lucidamente e decisamente, ma non ignora che al di là della sua scelta, che crede fermamente necessaria e capitale, altre possibilità, meno significative, o, peggio, regressive, inquietano l'orizzonte. Né è lecito pensare che ciò che chiamiamo "situazione" sia un complesso di eventi impersonali, che piomberebbe addosso impreveduto e ineluttabile agli operatori. La "situazione", oltre che di antecedenti, che occorre in ogni caso saper interpretare, è fatta certo anche di circostanze oggettive, di eventi imponderabili, di fatti che non dipendono dal discernimento e dalle aspirazioni di chi opera, ma è prodotta soprattutto dalla consapevolezza e dalla volontà dei soggetti, dunque dagli scrittori e dai critici. La "situazione" è il prodotto degli scrittori e dei critici almeno quanto gli scrittori e i critici sono il prodotto della "situazione".

III. Che ne è oggi del critico-stratega? Uno stuolo di giovanotti, alcuni dei quali intellettualmente e culturalmente agguerriti, preoccupato di non mancare le ultime novità editoriali, ragguaglia diligentemente intorno ai libri che viene leggendo il pubblico dei quotidiani e dei settimanali. Probabilmente sarebbe stolto chiedere loro di più, dal momento che la "battaglia letteraria" ha lasciato il posto alla battaglia del mercato e dei premi letterari e ciò che conta veramente è la classifica dei libri più venduti che ogni giornale che si rispetti non manca mai di comunicare ai propri lettori. Si tratta di una sociologia un po' elementare e frettolosa, in compenso è uno strumento di informazione democratica cui sarebbe difficile rinunciare, anche se qualche incontentabile preferirebbe essere informato dei libri più letti. La "situazione" chiederebbe ben altro che le armi della critica, per fortuna, da quando Marx viene trattato come un cane morto, la filosofia e l'economia politica (per non parlare della letteratura) hanno fatto passi da gigante e di critica non vi è proprio più bisogno. Le poesie di Sanguineti non suscitano più scandalo, anche se alcune dovrebbero, e lo stesso Sanguineti, come del resto è giusto, viene premiato in più luoghi, talvolta nel nome di poeti di cui egli è precisamente il contrario. Lo scandalo è lui, in persona, che osa chiedere pubblicamente al Presidente del Senato nien-

temeno che il rispetto della Costituzione. Del resto, per rimanere nei paraggi, che quasi nessuno usi più la parola “reazionario” è il sintomo incontestabile del fatto che di reazionari, in politica e in letteratura, non ne esistono più, giacché, come è noto, *nomina sunt consequentia rerum*. Dobbiamo ammettere che di letterati e di filosofi schierati con Berlusconi vi è ancora carestia, ma non vi sono dubbi che, perdurando l’egemonia berlusconiana, qualche altro disinteressato volenteroso accrescerà l’eletta compagine e si aggiungerà così, arricchendolo, al gruppo di voltagabbana, di piduisti e di puttane che prospera all’ombra del potere. Motivo di particolare soddisfazione sono invece gli storici revisionisti, che si sono consacrati finora con successo quasi esclusivamente alla storia politica, e segnatamente alla Resistenza, incominciando col ridefinirla, ed era ora, “guerra civile” e finendo per consegnarla, volenti o nolenti, alle mani avidi e un po’ grossolane degli eredi del fascismo, che ne stanno facendo lo strame in cui era giusto che essa fosse trasformata. Manca ancora, per contro, o manda appena timidi e tuttavia incoraggianti segnali, un revisionismo storiografico che investa la letteratura, dal quale ci si attende, in primo luogo, un energico ridimensionamento della cosiddetta “avanguardia”, sia essa quella storica sia, in particolare, quella denominata “nuova”, che, arrogante e minacciosa, e peraltro capace di produrre, come tutti sanno, solo programmi e non testi, ha intimidito per troppo tempo tanto la critica “di destra” quanto la critica “di sinistra”, riuscendo così ad imporsi all’attenzione ben al di là dei suoi effettivi meriti, posto, s’intende, che di meriti sia lecito parlare. Si era un po’ in apprensione per le sorti della socialdemocrazia, così sospesa, delicata com’è, fra stentate vittorie e brucianti sconfitte, fra pace e “guerra umanitaria” o “preventiva”, ma la recente affermazione di Zapatero in Spagna, aggiunta alla perseveranza del “deputato di Gallipoli”, ci consente di credere che il moderatismo, in politica e in letteratura, abbia ancora un fulgido avvenire. Rimane, è vero, su un piano, si badi, puramente teorico, l’angosciante quesito prodotto dal terrorismo, non riuscendosi bene a comprendere se sia da denominare “terrorismo” solo lo sparare con i fucili e con i carri armati contro ragazzi armati di pietre o anche lo sganciare bombe, peraltro “umanitarie” o “preventive”, nonché “intelligenti”, su abitazioni, scuole, ospedali e civili inermi, torturare i prigionieri e stuprare le prigioniere. La democrazia ha i suoi prezzi e soltanto dei pericolosi utopisti possono illudersi di diffonderla, e di battere i terroristi, con gli strumenti della pace. Infine, e torniamo così, che è tempo, al punto dal quale siamo partiti: che non vi siano più libri per i quali impegnare una “battaglia” è un particolare secondario. Quello che veramente importa è che non manchino libri da pubblicizzare e da recensire e per i quali fingere di accapigliarsi durante l’assegnazione dei premi.