

Diviso in tre parti, il libro offre un'immagine complessa del mondo contemporaneo attraverso l'esame delle crisi che esso attraversa. La prima parte, divisa in una *premesse* e in una serie di indagini, riguarda la letteratura, specificamente la storia delle poetiche del Novecento italiano (con riferimenti alle correnti europee) esaminate in una polemica prospettiva, con tagli critici sugli autori più discussi del nostro tempo. Soprattutto nelle *indagini* si trova una revisione degli attributi più vistosi che distinguono la scrittura dei contemporanei da quella dei predecessori, la riscoperta di movimenti ingiustamente ignorati dalla storiografia ufficiale (es. l'Avanguardiaismo), il non risolto problema del rapporto fra arte e morale (*Manzoni e Marinetti*), il gioco editoriale dei premi e l'illusione che lo scrittore veramente libero possa qualcosa, oggi. Un lungo studio su Deledda, un altro su Tozzi, flash su Ungaretti: ma tutto in un esame a raggi X, tenendo di mira l'uomo con la sua complessità e rifiutando di isolare l'azione critica in un metodo pre-critico (Strutturalismo, ad es.) o di risolverla solo in chiave sociologica o politica.

Nella seconda parte sono esaminati i limiti e le insidie dei mass-media, la crisi della scuola che, secondo alcuni (Reimer, Illich) è morta, per altri vive solo nel nominalismo (data la sua esperienza nell'insegnamento, Onorati riconduce le indagini sulla vera sostanza e natura della scuola, sull'insostituibile ruolo del docente che mette ordine nella confusione proveniente dal mondo esterno e getta le basi sulle quali l'allunno dovrà liberarsi divenendo il critico degli eventi). Anche la crisi dell'agricoltura è interpretata, con dati alla mano, tenendo presente l'uomo intero e la sua storia, col brusco passaggio dalla civiltà agricola a quella industriale. Crisi della famiglia. Perché? Crisi dell'autorità. Le conseguenze. Comunque, Onorati è contro l'autoritarismo ad ogni livello. La seconda parte si conclude con un interrogativo: cultura della violenza o violenza della cultura?

La terza parte, l'*Epilogo*, insiste sulla crisi della critica estetica ed esamina quella del pensiero scientifico, del diritto, dell'economia etc. Il problema ecologico. Il pericolo dell'*inverecundia antiquitatis*, delle culture giovani senza peso di storia né possibilità di paragone e, quindi, di verifica. Ma le pagine centrali riguardano l'interpretazione della parola *cultura*. Le indagini, le proposte e gli spunti, contenuti nelle altre due parti, trovano sistemazione unitaria alla luce del concetto di *cultura*, sulla cui realtà si basa la speranza di un'umanità libera dalla schiavitù, dal fanatismo ideologico, dall'intolleranza dogmatica, dall'incapacità di mettere in dubbio tutto, compresi la «infallibilità» delle proprie idee.

«L'uomo che pensa fa paura ai potenti — scrive l'autore —, perché nessuna forma di dittatura può attecchire là dove c'è un popolo che sa giudicare e scegliere».

aldo onorati

il crepuscolo del novecento

*

aldo onorati

il crepuscolo
del novecento

edizioni selim

selim

ALDO ONORATI

IL CREPUSCOLO
DEL NOVECENTO

EDIZIONI *selim* MODICA

FRANCESCO CANTU

OMNIBUS HOMINIBUS
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

a Rosa
a Lucia

SETTIM SPA - Corso Umberto, 462/470 - Tel. (0932) 943390 - Modica (97015)

PARTE PRIMA

SGUARDO ALLA POESIA ITALIANA DEL NOVECENTO

Nel parlare del Novecento letterario, si usa, da parte di alcuni critici, o un'eccessiva prudenza, o l'ingiustificata parzialità nei confronti di una corrente, di più autori. Si giudica, mi pare, non l'opera in se stessa, ma l'opera di quel dato autore, il quale appartiene a quel preciso filone estetico ed è appoggiato dalla stampa che a quell'idea politico-estetica fa capo.

*Il Novecento è un secolo che per il calendario ha settanta anni compiuti, mentre per le lettere ne ha qualcuno di più. Esso, infatti, affonda le radici nella Scapigliatura (una *Bouhème* che estenua il Romanticismo in una ribellione nei confronti di ogni freno, ma senza il sostrato ideale della lotta politica perché l'Italia, raggiunta l'unità, andava aprendosi ad altri problemi, non essendoci più la spinta all'eroismo ma, anzi, l'affermazione del Positivismo. I miti degli scapigliati furono i francesi, mentre la poetica, tentando nuove strade, anticipa tutti i rischi che la libertà estetica del Novecento incontrerà spesso senza accorgersene, superandoli e timbrandoli raramente di significato): affonda le radici, dicevamo, nella Scapigliatura e nel Verismo; è più chiaro nella riduzione del discorso a frammento da parte di Pascoli e più ancora nella fasciosa morbosità del Poema Paradisiaco di D'Annunzio.*

Nel campo dello spirito, soprattutto, non esistono stacchi netti. Qualunque epoca lo dimostra. Dire che il Medioevo, ad esempio, si conclude con la scoperta dell'America (1492) la quale dà inizio al conto dell'Età Moderna, significa usare un criterio più adatto ai computi statistici che alle sistemazioni di grandi

motivi non rintracciabili nelle cifre. I germi dell'esaurimento del Medioevo, infatti, erano contenuti già nel secondo colloquio che Dante aveva aperto coi Classici Latini, colloquio che era l'antico lontano dell'Umanesimo, in assoluta priorità rispetto al Petrarca. Il Medioevo raggiungeva il suo culmine e la sua fine in Dante. Ma già l'Età moderna s'innestava a quella di mezzo, grazie ai Comuni e ai contatti fertili che i Crociati avevano con popoli di altre civiltà. Se il Seicento è la naturale conseguenza dell'esasperazione formale del Classicismo, il Novecento è il compimento di un Decadentismo (1) seguito ai romantici da un lato, e il ritorno al magicismo semantico dei poeti francesi dall'altro: prima ancora che nei simbolisti, bisogna cercare in Baudelaire il costruttore della parola dalle stregate sonorità e possibilità molteplici. I crepuscolari, infatti, derivano da Verlaine intimista, da La Forgue, Jammes, oltre che dal Pascoli delle Myricae e, ripetiamo, dal D'Annunzio del Poema Paradisiaco (il Crepuscolarismo è fenomeno strettamente italiano, ma non è né un movimento né una scuola). Reclini sulla propria malinconia, essi rifiutano la retorica di Carducci e il vivere inimitabile di D'Annunzio (2); contrappongono ai maggiori un linguaggio dimesso, un mondo fatto di ombre e di frammenti. Qualcosa di simile si troverà nella poetica e nella motivazione profonda dell'Ermeti-

1) Hydropathes, Hirsutes, Nous Autres, Zutistes: accettarono con gioia il titolo di «decadenti» dalla borghesia e videro nel protagonista del romanzo di Huysmans il loro prototipo. Arte e vita — pensiamo a D'Annunzio —, subcosciente e sensazione prodotta in nuovi paradisi artificiali — cfr. E. A. Poe — si sintetizzano nell'irrazionale vero dell'esistenza nel quale quegli artisti naufragavano come nella droga: uomo comune e poeta erano due entità opposte, alla seconda delle quali tutto era permesso. Ma il Decadentismo ha molte facce: bisogna distinguere.

2) Bisognerebbe vedere, però, il decadentismo dannunziano alla luce dell'ideale patristico del poeta, per isolarlo, almeno per questa sfumatura, da altri rappresentanti quali Wilde, Sologub, Remizov.

smo, ferma restando per quest'ultimo la fisionomia determinata dalla politica e dall'economia. Varrà ricordare Gozzano, segno di svolta tra i due secoli. Decoroso poeta, è al di sopra dei compagni che la critica gli ha messo accanto (Govoni, Corazzini, Raegnani, Moretti) e il suo verso è ben più consapevole di quello di Stecchetti, Betteloni, Giacosa (che pure sono da considerarsi gli anticipatori dello stile parlato di Gozzano).

E' difficile incontrare autori per i quali l'opera non sia avulsa dalla vita (vita nel senso di problematica dell'esistenza, non in quello decadente di riproduzione di una vita non comune: la distanza è enorme: dall'oggettivo al soggettivo, dall'equilibrio ad ogni possibile disarmonia). Eccezione fa Enrico Thovez, che, seppure non raggiunse vette artistiche notevoli (la celata lente con la quale guardava i classici era sempre D'Annunzio), ribadì il principio dell'inseparabilità dell'estetica dalla morale. Assunto questo che significa: alla decadenza della morale e degli ideali s'accompagna quella della letteratura. Suotata di contenuto, la poesia viene staccata dalla vita e diventa bizzarra, astrazione (non alternativa). E' fatale, in questa situazione, la nascita del Futurismo, corrente «rivoluzionaria» (non si insisterà mai abbastanza sulla formazione marinettiana: dietro di lui c'è tutta una cultura francese che non ignora affatto Apollinaire — quarto nome e firma in basso a destra nel manifesto di «Antiradition Futuriste») che affidò ai due manifesti (1909 il primo: appare su Le Figaro, 1912: esce il secondo) il meglio di sé.

Proclamata la morte della sintassi canonizzata dai secoli, eleggeva a ideali il caos, la lotta, l'irrazionalità, secondo la formula «elettrica» della macchina, della velocità. Il parolibertismo si esasperò divenendo fine a se stesso e i segni grafici pretesero di essere poesia (Apollinaire condanna le parole in libertà italiane e russe perché prive di poesia). Si instaurò un conformi-

smo nell'anticonformismo. E il Novecento è ancora oggi legato a Marinetti, se si pensa che quest'ultimo decennio, specialmente, vede versi articolati secondo schemi illogici e isterici, sul modello futurista (necessariamente fatta eccezione, s'intende, per quei sensati esperimenti fondati su una consapevolezza critica del limite espresso di certi assunti di avanguardia: tentativi nati da coscienza e lunga fatica metrica, dallo scandaglio e dal vaglio, non dal rigetto, a priori, della tradizione, fermi non alle esercitazioni filologiche, ma insistenti sull'analisi di nuove possibilità espressive per nuovi concetti. L'illusione collettiva di aver trovato la «strada» porta a una specie di intolleranza della chiarezza logica e formale). Battezziamo la produzione suddetta col nome di «neofuturista». Senza la pretesa che tale definizione possa aver fortuna.

Nel 1913, la rivista Lacerba (fondata da Papini e Soffici) si incontrò col movimento di Orsini e col Futurismo, che tentò di incarnare nella più filosofica La Voce. Apertura europea: d'accordo, se pensiamo che quasi tutte le correnti filosofiche del momento si scontravano confusamente in essa: Pragmatismo, Intuizionismo, Irrazionalismo, Spiritualismo. L'Idealismo, comunque, vi ebbe maggior sede. Ma per le troppe personalità che la formavano (Prezzolini, Papini, De Robertis, Croce, Gentile, G. Amendola, Einaudi, De Ruggiero, G. Lombardo Radice, Pancrazi, Bacchelli, Cecchi, Slataper, Baldini, Palazzeschi, Ungaretti, Serra, Soffici, Cardarelli, Onofri, Boine, Jabier etc.), La Voce non riuscì a sintetizzare la straordinaria molteplicità di idee, di principî, di linee che la formavano. Con La Voce, Carducci fu spazzato dallo Olimpo della nostra letteratura. Non più citato, ma sintomatico, è il manifesto col quale Lionello Fiuni fondava, nel 1913, l'Avan-

guardismo³⁾, con l'intento di indicare una via di mezzo fra tradizione ottocentesca e Futurismo. La Ronda (Roma 1919) non dovette ignorare il programma dell'Avanguardismo, se cercò di ristabilire, in opposizione agli indirizzi di quegli anni, di nuovo il rispetto per lo stile, e se cercò di instaurare una precisa coscienza della nostra tradizione culturale, proiettando sull'esempio di Leopardi ogni sguardo (interessante la polemica sul poeta di Recanati fra Cardarelli e Croce), nonché rileggendo un classico riconducibile allo Zibaldone (novella Bibbia dei rondisti, come Cento Anni di Rovani era stato per gli scapigliati). Un po' chiusa e provinciale esperienza, fu detta, in confronto alla «angolazione» europea di La Voce, quella di La Ronda alla quale aderirono Cardarelli, Cecchi, Bacchelli, A. Baldini.

Nel 1914 era uscito Pianissimo di Sbarbaro, importante libro di poesie, in cui la tragedia psicologica dell'uomo alienato viene resa con mirabile chiarezza.

Tutte queste polemiche, questi tentativi, sfociarono nel più importante movimento letterario fra le due guerre: l'Ermetismo (termine al quale il Flora donò 'autorevole sigillo', come Borgese lo aveva dato a Crepuscolare da lui stesso coniato). Il motivo di fondo è il solito: la polemica contro i grandi maestri dell'ultimo Ottocento, ma il più specifico è rintracciabile nella opera di Mallarmé⁴⁾, diretto ascendente di Ungaretti, dal quale quest'ultimo mutuò la teoria della parola magica, pura, «senza peso di storia», depurata alle origini, fuori di ogni compromesso sociale, isolata dalle complicazioni della vita giornaliera e dagli spunti della cronaca. L'uomo ha perduto la sua sicurezza de-

3) Cfr. «L'Avanguardismo e La Ronda», più avanti.

4) Poullet dice che la poesia di Mallarmé ha un aspetto essenzialmente negativo, essendo caratterizzata più dalle sue omissioni che dalle sue affermazioni.

riuatagli per tanto tempo dalla fede nel primato dell'intelligenza, dalla certezza di essere il centro dell'universo. La terra, rincarata, divenendo insignificante atomo del sistema solare, uno dei tanti sparsi nello spazio. L'uomo ha paura di questa solitudine, di questa precarietà, di questa contingenza. Tutto è nemico. Reagisce angosciosamente alla nuova rischiosa dimensione. Le poesie di guerra di Ungaretti sintetizzano i motivi già esposti. Ogni eroismo è tralasciato, per far posto al «cuore... paese più straziato», per il quale non c'è né la natura né l'abbandono ai sentimenti. La parola diviene metafora lirica. Dopo le prime incise liriche, Ungaretti sfocerà fatalmente nella retorica (5). A questo punto l'oscurità espressiva raggiunge il vertice in Montale, il lirico della desolazione, il più diretto discendente di Sbarbaro, Onofri (6) e Pascoli (7). Con Montale l'Ermetismo tocca una barriera semantico-lessicale, condensando al limite la dualità suono-concetto in quel particolare, a tratti poderoso, li-

5) Esiste in lui, come in altri poeti suoi contemporanei, uno iato fra la tendenza a usare comunque temi tradizionali elevati e la reale assurdità di calarli nell'atmosfera che circonda l'esperienza viva del poeta stesso, il quale si accorge il più delle volte della finzione che nasce dal contrasto fra il proposito — legittimo — e l'attuazione illegittima e quindi necessariamente forzata — di far convivere nel corpo poetico la rivoluzione comunque presente nell'opera e la reazione della limitante società presente (proprio in quanto presente e viva e condizionante lo stesso poeta).

6) «La funzione di Onofri nel Novecento assume un po' le caratteristiche, nella tanto diversa condizione umana e letteraria, dell'opera poetica di un Boito tra il romantismo e il decadentismo: una funzione apparente di segnale nel mutare delle attitudini e del gusto letterario dall'eroismo dannunziano al Pascoli, dal parateismo all'analogia ermetica... Onofri è un posto di smistamento del pascolismo» (cfr. Giorgio Petrocchi, *Poesia e tecnica narrativa*, Milano, Mursia, 1965).

7) Quante poesie di Montale hanno un incipit che arteggia, nella precisazione della nomenclatura degli oggetti, nella scelta delle cose stesse, nel linguaggio-imbollesicale, nell'ambiente, le poesie del Pascoli (Cfr. L. Anceschi: *Le poetiche nel Novecento in Italia*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati 1968).

bro che è Ossi di seppia (8) con larghe zone oscure che anticipano le opere posteriori e minori.

La poesia è espressione individuale e universale (9): individuale perché nasce dall'uomo quale essere singolo e irripetibile nella sua personalità; universale perché entra nell'io dall'esperienza comune (la parola sarebbe inutile fuori delle vie che la rendono partecipabile a tutti gli uomini in tutti i tempi). La tortura semiologica di Montale crea così un linguaggio incomprensibile anche se suggestivo, nella interessante nomenclatura volontariamente siriatica e spesso ricercata («muglio», ad es., dal toscano: vedi «Tiramoniana»), con lacerti arcaici. Si notino i nomi della flora, della fauna (cormorano, maretta: per citare

8) «...Quella certa visiosità canora e oratoria che ogni tanto prende la mano al poeta... Per *Ossi di seppia* si affaccia ancora una volta il richiamo a Leopardi e a Pascoli, per la duplice soluzione poetica. Eugenio Montale si colloca tra l'uno e l'altro. Non arriva a disciogliere il concetto nel canto appassionato del primo; ma sa ancora evitare il troppo scoperto accento dell'altro. Di fronte a lui Giacomo Leopardi risulta più fermo e più coerente nella riflessione, ma di nuovo innocente e sempre stupido; e, invece, Giovanni Pascoli non sa spesso districarsi dai suoi stessi pensieri, come in una trappola. Il Montale, al contrario, tenta ogni volta una distrazione, come chi, giunto al nodo, se ne sottrae e lo taglia: e ricorre a toni d'altri momenti (sebbene si tratti sempre di momenti suoi, personali, accertabili)...Queste considerazioni ci portano a percepire la tendenza del Montale verso un ideale di poesia classicistica, che non arriva mai ad attuarsi, ma si esprime come affetto, come interna cadenza morale, come ambito di meditazione. Si sente che egli «vorrebbe» (le virgolette sono redazionali) concepire la «danzone» alla maniera di Leopardi, con un pensiero che si svolge a spirale, per successivi incrementi, in una specie di perpetua polemica fra la «favola» della vita e la realtà dell'esperienza, tra il mito di chi si stacca dal suolo e la pesante immobilità di chi rimane a terra» (cfr. Salvatore Battaglia, *Leopardi e Montale*, Liguori, Napoli, 1964).

9) «...Tutto quello che veramente è pensato e sentito dallo scrittore stesso, e detto con modo naturale e acconcio, genera attenzione, e fa effetto; in nessun modo si rappresentano e discorrono con maggior verità ed efficacia le cose altrui, che favellando delle proprie: atteso che tutti gli uomini si rassomigliano tra loro, si nelle qualità naturali, e si negli accidenti. In quel che dipende dalla sorte; e che le cose umane, a considerarle in se stesso, si veggono molto meglio e con maggior sentimento che negli altri» (Leopardi, *Opere Morali*: «Detti memorabili di Filippo Ottonieri»).

i più semplici e conosciuti), i termini *marinari* (10). Terminologia che contraddice il programma di premessa a *Ossi di seppia* («bandire le «foglie d'acanto» etc.), perché si può essere preziosi non solo parlando di ligustri di arcadica memoria, ma anche chiamando lo stramonio «*datura stramonium*», ad es.

Per quanto i poeti che stiamo incontrando reagiscano al tono aulico dei predecessori, pure eleggono un registro similmente tragico, di qualità ben diversa da quello della prosa alla quale sembra si voglia avvicinare via via la lingua poetica.

In ciò, specie Ungaretti e Montale si dimostrano lontani dallo stile mezzano, coerenti con gli assunti della poetica dello Ermetismo (11) che, proprio per la ricerca di un'estrema purezza,

10) A torto si dà a lui, quindi, il merito di aver per primo rifiutato i termini aulici e la nomenclatura vaga degli oggetti che, nella selezione, evitava, escludeva i cosiddetti «volgari» o troppo umili. Tale innovazione è di Pascoli, ripetiamo. Il significato e l'atteggiamento metafisico che Montale dà o ricava dalle cose, attraverso le quali pone la costatazione del male di vivere in fase tutta negativa, fa parte di un altro discorso.

«C'è una punta di dispregio nell'attribuzione che accompagna l'oggettività di Sbarbaro, in *Resine*: così anche certe precisioni di linguaggio botanico e zoologico, di diretta esemplarità pascoliana, sono utilizzate ai fini di accentuare la rottura con le cose, l'estraneità, la deformazione dell'oggetto nella direzione sempre di... ripetizione costritta, condizionata del linguaggio degli oggetti che dichiara il rifiuto, l'opposizione, quasi il disgusto» (cfr. G. Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, *Mursia* 1971). Per molti aspetti lo stesso discorso valga per Montale, che spesso vede Pascoli attraverso l'esperienza del primo Sbarbaro.

11) «Inizialmente non fui affatto considerato un poeta puro; quando, nel mio secondo libro, parve che inclinassi verso la *poésie pure* fui sconfessato da Gargiulo, che aveva lodato gli *Impuri Ossi di seppia*. Anche le etichette di ermetico, ermetismo nacque tardi, per definire la produzione ormai stanca e manciata degli imitatori. Se per poesia pura s'intende quella di estrazione mallarmiana io non appartengo a quella corrente. Non è che io la respinga a priori, solo me ne distacco estraneo. C'è stata però, a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può definire metafisica. Io sono nato in quel solco. Se ne accorse vagamente Pancrazi, che parlò di un Montale fisico e metafisico (respingendo il secondo); e dopo di lui Giovanni Getto, il quale negò l'esistenza di un Montale fisico...» (cfr. *Dialogo con Montale sulla poesia*, in «*Quaderni milanesi*», n. 1, autunno 1960).

ha dato solo qualche esempio di prosa lirica. Uno stacco tra il verso e la prosa esiste deciso, sopravvive inalterato quasi, anche nei poeti dell'ultima generazione, quando non tentino con tutti i mezzi di «slivicare» la poesia inserendo parolacce o ritagli di gergo da trivio, lasciando il contesto inconsciamente tradizionale nell'impalcatura e prevalentemente eletto, provocando combinazioni ridicole e dimostrando di ignorare la presenza e la realtà di un mondo poetico o solo sperimentale che via via, se non completamente, ha tolto valore e attualità a ogni ripristino acritico d'un'atmosfera classico-romantica.

La guerra e la Liberazione misconosceranno ogni risultato ermetico, in nome di un minore solipsismo, di un realismo ingorrito dalle acque nuove di Hemingway, Whitman, Faulkner, Caldwell, Sarcjan, Cain. Dall'altra, la presenza potente delle opere di Proust, Kafka, Joyce sganceranno dal provincialismo fra le due guerre alcuni autori (con le paucate conseguenze, fino ai nostri giorni, di imitazioni sempre più bandi (12)).

In quale corrente incamaleremo Campana e Reborra? La mania (e la necessità) di collocare in scuole e movimenti, di sistemare poeti ed opere, costringe i compilatori di storie letterarie a

12) «Esempio più indicativo è forse il caso di Alberto Bevilacqua. Un giovane che si fa scudo di una situazione letteraria e culturale assai confusa e smottante. Già *Quarta specie d'amore* aveva messo in evidenza la direzione lungo la quale Bevilacqua si muoveva: la mancanza di originalità non poteva approdare che alla «destrutturazione» psicologica del personaggio e all'amalgama di numerosi filoni narrativi indipendenti, non compiuti, poeticamente inefficienti. Nell'*Orchio del gatto* si sente la lettura di Joyce: ma contraffatta da una tendenza a permanere nell'arco della tradizione, nel gioco accettabile di chi, non avendo coraggio di romperla con il passato, mistifica il presente e corrompe le condizioni della poesia e della buona letteratura» (cfr. Gaetano Salvetti, *Dimenticanze e successi inguustificati*, Pellegrini, 1973). L'illusione di operare una sintesi fra passato ed esperienze recenti, fa restare molti a metà, in un ibrido apersonale e atonico.

trovare per ogni autore un buco ove riparlo, onde spiegare, in tranquillità, tutte le ragioni profonde che hanno indotto l'artista a sfociare in quell'opera, ad avere tali possibilità di reazioni anziché altre: quasi che irreversibilmente la scuola crei il poeta. Può accadere (ma in tal caso lo scrittore che non modifica almeno un po' il movimento al quale si sente vicino, che personalità ha, e quale giovamento trae dalla sua adesione al gruppo?). Può accadere, dicevamo, ma allora l'anonimato è moneta consona. Per i due in questione, si parla di Voce ed Ermetismo. L'appartenenza a un filone dev'essere cercata nella linea filosofica e nella scelta estetica, non nella collaborazione alla rivista-emblema o nella amicizia con uno dei fondatori. Specie Campana forma un caso a parte, pur nella generale atmosfera di inizio secolo che si riflette nei suoi lavori allucinati, in parte meno nuovi di quanto sembri, perché giocati di «nascosto» sull'effetto ossessivo dell'iterazione.

Nel 1924 Breton pubblica il primo manifesto del Surrealismo con Tzara e Aragon. Aderisce al Comunismo ma si stacca nel 1935 per un processo rintacciabile nel rapporto arte-libertà che Breton sente sinceramente e coerentemente difende.

Nel 1926 Bontempelli fondò la rivista Novecento da cui prese nome il movimento letterario in reazione a La Ronda. I Novecentisti in realtà non espressero nulla di nuovo che non fosse contenuto nell'Ermetismo (Novecentismo è termine di polemica contro l'Ottocento) ma l'apertura ad autori europei (aderirono Joyce, Mac Orlan, R. Gomez de La Serna, V. Woolf, D. H. Lawrence) con il termine di Stracittà (in antitesi a Strapaese, gruppo di scrittori che si esprimeva sulle riviste Il Selvaggio e L'Italiano, riaffermando la necessità di una cultura tutta nazionale, chiusa ai fermenti europei, come Carducci aveva fatto, ma con tutt'altra tempra e maggiore ampiezza di tuffo nel passato,

mezzo secolo prima nei confronti delle correnti d'oltr'Alpe). Vita più lunga ebbe Solaria, che ospitò e lanciò U. Saba. Modello era Proust. Ma la via di mezzo fu rappresentata da La Fiera Letteraria, rivista operante anche ai nostri giorni.

L'Ermetismo, intanto, attraverso i tentativi di Sandro Penna, veniva caricato di esperienze di gusto ambiguo. L'apologia dell'omosessualità ha sede tra le righe e non fa meraviglia se un discepolo ideale del Penna, il decadente Pasolini (13) definirà il suo maestro il migliore poeta italiano del secolo. Un accenno a Sinigalli, Vigolo, Sereni, per passare a Quasimodo, il poeta che ha navigato sulla propaggine ermetica, tentando di arricchirla di più moderni contenuti umani. L'Ermetismo attraversa il conflitto mondiale grazie a questo autore, che ha concluso, con la sua opera, il discorso ermetico, in un verso meno prezioso di quello di Ungaretti, meno chiuso di quello di Montale, ma purtroppo meno personale di quello di entrambi.

L'endecasillabo di Quasimodo cerca di recuperare una sonorità classica; la risoluzione morale è sincera, anche se più di qualche volta non riesce a calarsi nella rievocazione lirica.

Qualcuno si pone questa domanda: che rimaneva da dire a

13) Questo nome ci richiama velocemente la morbosità delle descrizioni di casi abnormali, in una crescente superficialità e in una sempre più scoperta povertà inventiva. Tutto il Novecento è dentro il decadentismo, anche se i vari Moravia si scagliano contro D'Annunzio col piglio di chi si è veramente divincolato dall'influsso dei maestri. Definendo Penna il miglior poeta nel Novecento, Pasolini ignora volutamente il suo maggior maestro (ci riferiamo alle sue opere in versi) e cioè Pascoli. Pasolini non è riuscito a staccarsi dall'influenza pascoliana sia nella atmosfera che nel verso, sia nella scelta dei termini che nell'impronta strutturale. Sotto un altro aspetto (non proprio quello estetico isolatamente), e cioè sotto il profilo del vate-politico-profeta, il Pasolini tenta di doppiare D'Annunzio, con la differenza che D'Annunzio aveva statura poetica e sincero amor di patria, mentre Pasolini non suona autentico in nessun assunto.

poeti formati nell'atmosfera ermetica quali Luzi, Gatto, Caproni? In quest'ultimo, talvolta il verso diviene semplicistico, chiudendosi nel particolarismo autobiografico e familiare, di marca crepuscolare (ad es., il libro *Il seme del piangere*). Gatto ha un linguaggio morbido, incatenato alla rima: qua e là eco incoscia o velata volontà di riproposta della tradizione: una forma che in lui non spiace.

Un grosso problema per i critici costituisce Cesare Pavese. Il suo *Lavorare stanca*, salutato da Sapegno come l'unico esperimento serio di un giovane (1936), si risolve in un tentativo di addizionalamento degli elementi costitutivi del discorso, sì che la foratura inventiva finisce col farsi notare proprio là dove Pavese si fa più attento imitatore di Walt Whitman. Joyce e Fitzgerald gli sono cari, e non è vano leggere quest'ultimo se si vuole trovare un diretto ascendente di Pavese. E' ormai universalmente ammesso che la sfasatura tra il poeta e l'intellettuale di sinistra (ruolo che Pavese dovette impersonare ufficialmente per tutta la vita: e ciò gli fece pubblicità) si fa marcata e lampante a uno studio di tutta l'opera: da *Lavorare stanca* a *Il mestiere di vivere*, dove la ricerca di un aggancio con il mondo ha le tinte della disperazione. Ricerca come tentativo di uscire dalla incomunicabilità a cui gli uomini sono condannati. Altro che uomo d'azione della sinistra, che crede alla lotta di classe e al lavoro! Il non trovato aggancio tra sé e il mondo portò Pavese al suicidio.

Il metro di giudizio e il criterio di indagine cambiano alla luce del disincanto: con Pavese si torna alla monade leibniziana. E tuttavia non si può negare un effettivo valore a talune opere, che sono il frutto di un travaglio, di un lucido tormento, di un

disimpegno fra desiderio e contributo della realtà ai sogni (14).
Esperienza a sé quella di Carlo Betocchi, i cui versi celebrano la vita nella visione cattolica del poeta.

A questo punto, il discorso sulla poesia del primo Novecento si conclude. Si fa avanti la seconda metà del secolo, fitta di autori e di opere, caotica di tentativi e di ritorni agli inizi.

La rivoluzione auspicata e impugnata dal Politecnico, infatti, rimase a livello di volontà, perché alle critiche mosse agli ermetici non corrisposero sul piano artistico innovazioni in senso positivo, in quanto (come abbiamo detto prima a proposito di Caproni, Luzi, Gatto, Sinigalli, Sereni, Penna - ed ora per Bertolucci, Parronchi, Bigongiari etc.) quei poeti formati alla

14) Delle numerosissime monografie consultate, ci sembra stimolante riportare alcuni passi da quella di Francesco Gritti su Pavese (in *Cronaca di una disstrazione*, Geschiina, Milano, 1972): «Pavese non si rende conto immediatamente dell'infutilità di certe strade e comincia a percorrerle con le bandiere spiegate per poi fermarsi sfiduciato e affranto, scontento e desolato. Manca in lui l'innuizione critica immediata, il flusso istantaneo e rapido, la conquista di slancio (e il *Mestiere di vivere* non è che la breve storia di questa natura portata agli estremi limiti del rimorso, della contraddizione, della speranza che nasce già morta)... Il tema essenziale della poetica di Pavese ha dunque due facce: una protesta nella realtà effettuale alla scoperta delle cose e un'altra accartocciata e definita nel rifiuto di diventare racconto, avventura da scrivere, situazione da disegnare. Sono due facce di un unico tema: contemporaneamente convivono nella stessa esperienza e nella stessa pagina di una perenne contraddizione: in violenza e in polemica. L'arte di Pavese è, appunto, in questo registrare lo scontro, in questo cedere e concedere del due avvertarsi, in questa lotta all'ultimo sangue tra le cose che chiedono di essere svelate e i sentimenti che si rifiutano di diventare azioni, preoccupati di rimanere intatti. Da questa sofferenza lotta... si sviluppano caparbiamente e monotonamente, le favole, i miti, le solitudini, le atmosfere, le negazioni del personaggio, le angosce: si sviluppano, cioè, quelle ricerche esistenziali che lo scrittore sa dare non gradatamente e con raffinata alchimia ma con impeto scomposto e divampante, senza ordine e logica. Nelle opere di Pavese non vi è progressione razionale o metodo didattico o combinazione di sequenze ma vi è l'impossibilità di coordinare, di mettere in fila, di predisporre, di consegnare, opportunamente divisi, i capitoli dell'«esperienza».

scuola ermetica, riproposero, sotto un'ambigua veste di riforma, i temi e le sostanze e le negatività di un *humus* culturale fermo all'anteguerra.

Per la poesia non si può parlare nemmeno di Neorealismo (la parola si riferisce ai risultati notevolmente felici raggiunti nel cinema, neppure nel romanzo che, com'era da prevedersi nel guazzabuglio letterario-antiletterario del clima prevalentemente decadentistico italeuropeo, raggiunse tutt'al più esplicazioni autobiografiche in opere di intrattenimento: quasi tutti i libri dei Gettoni Einaudi i quali, con il pretesto tannaturgico di documentare il reale, gli orrori della guerra, la situazione del Sud, risultarono poi o dei falsi nudi della realtà o delle confessioni politicamente smalziate e viziate da un programma comune di documentazione di certi errori e di certe involuzioni). Oggi si tenta — sotto titoli roboanti che farebbero pensare al Barbagallo — di riproporre attraverso la guerra e la resistenza la mancata rivoluzione neorealista, ma sono mutate le condizioni per un ritorno (e, d'altronde, i reclamizzati romanzi storici hanno di storico solo il riassunto — sovrapposto ai capitoli — degli annali di battaglia, dilungandosi la narrazione in scontate, scipite pagine di argomenti e personaggi ormai frusti). E' che la retorica della poesia per le masse popolari (abbiamo visto anche Pavese) sollecitata dal comunismo, non raggiunse mai la realtà, ferma l'Italia a posizioni tutte ermetiche, nonostante la riproposta dell'endecasillabo e della rima da parte proprio di alcuni allievi di Ungaretti — che poi si sposteranno su un piano di strana gnomicità —. Il lavoro di ermeneutica sostituì la poesia e il poeta non scrisse affatto per essere letto dal popolo, ma per essere interpretato dal poeta-critico, in quanto (revisionato e allontanato Croce, o discusso e attinto con diffidenza da lui), nella nevrosi post-bellica, su un piano tutt'altro che ottimistico quale la «re-

staurazione della libertà» aveva borghevolmente presentato, non solo si peggiorarono gli assunti ermetici, ma si dette via ad avanzate senza altri connotati all'infuori di una confusa esercitazione letteraria su indicazioni estetiche improvvisate. Allora, il poeta divenne un esecutore di ordini, alzando il vessillo della poesia ideologico-sociale o quello obbediente a un «tracciato infallibile» per il rinnovamento sintatticofoneticognoseologico della poesia.

Il grosso problema della lingua che vede appiattirsi in una parlata media comune gli stili (tragico-comico-elegiaco per intenderci), la nascita dei mass-media che livellano vernacolo e lingua nazionale tanto in una italianizzazione dei dialetti quanto in una dialettizzazione della lingua (entrano nell'uso letterario termini romaneschi, napoletani, milanesi, toscomialiani, siciliani etc.) portano a un rallentamento e della produzione e della qualità dei testi poetici tra il Cinquanta e il Sessanta. Poi la ripresa è quasi fulminea, ma solo dal punto di vista sperimentale, in seguito alla divulgazione (o nascita) di correnti critiche recanti in sé stimoli — anche se discutibili — per l'interpretazione della realtà dell'opera. Il poeta scrive per andare a genio al fiore critico che più gli va a genio (strutturalismo, critica psicoanalitica, identificatrice, storicistica, oggettiva, contemplativa, neocrociana etc.) e così si crea un circolo chiuso non certo promettente voli astronautici. Purtroppo, le correnti — apparentemente diversissime — si somigliano molto e si assommano fra loro, non solo per la qualità intrinseca alla produzione, ma anche per l'appartenenza dei poeti a un'ideologia. I floni più lati sarebbero: il marxista, il neotradizionalista (coniamo per necessità questo termine, intendendo che vi rientrano pure il Neofuturismo, il Surrealismo, echi del Dadaismo, Spazialismo, pruderie di Poesia Concreta, diversi esperimenti o esercitazioni «grafiche», perché

mutuano — o calcano pedissequamente — anche dalle correnti di inizio secolo), il tradizionalista vero e proprio, per cui tanti rovelli di tentativi sono passati inavanti e sconosciuti alla beatitudine supina dei cariani, alvardiani, ceccardiani, carducciani, al meglio pascoliani. Infine, lo sperimentatore (ma, in quest'ultimo, anche se sembra il contrario, opera un esiguo numero di artisti, attenti alle possibilità di un'alternativa di rigetto nei confronti della civiltà dei consumi nel mondo delle mistificazioni). Sarebbe tempo di smetterla con l'abusare della parola avanguardia e con il renderla sinonimo di cultura marxista. Capita, infatti, che il linguaggio assuma proprio con i poeti marxisti una funzione reazionaria (ci riferiamo — tra gli altri — al gruppo presieduto da A. Giuliani: «I nuovissimi», sostanzialmente concettistico e fermo alle formule del nebulismo. I nuovissimi (15) sono riusciti a far credere — ma forse loro sono meno convinti degli altri — di aver trovato finalmente la strada nuova percorrendo le fruste vie degli 'ismi', quelle che molti sedicenti poeti calcano per ignoranza delle formule metriche e della storia letteraria alle fonti, per camuffare il disordine delle idee e la superficialità inferiore, quando è risaputo che si può essere nuovi e nuovissimi anche usando l'endecasillabo. Sarebbe troppo facile urlare «ben-

15) Chi legge Triperuno di Sanguineti (Feltrinelli 1964), si accorge che l'esempio di Pound gli si ritorce sopra negativamente, data la eccessiva ironia con la quale Sanguineti vede e graffia il mondo, in un complesso corrosivo che compromette la pur innegabile apertura erudita. Ci viene in mente il *Chaos del Triperuno* di Teofilo Folengo (Venezia 1527), miscuglio di versi e prosa, di italiano e latino maccheronico. Non che Sanguineti intendesse ricreare quella sorta di storia mistica degli errori e della redenzione che il poeta mantovano compose nella triplice allegoria letterale, morale, intellettuale: ma il caos plurilinguistico che abusa della finalità di svecciamento, è un'immagine di come si muova molta sprovveduta area poetica nazionale, che — ignorando Dante e magari il miglior Ottocento — prende d'un tratto l'ultimo piano d'un edificio e pretende di farlo reggere in aria sospeso.

reka» solo per aver capovolto un verso e una parola, solo per aver imbavagliato il sentimento e deformato (16) un rapporto logico). Inoltre, se l'incommunicabilità è l'antitesi della cosiddetta estetica marxista (17) (in quanto il fine di essa è quello di propagandare alcune idee), come possono qualificarsi appartenenti in quest'ultima i solipsisti, quei poeti cioè chiusi nel gioco degli indoennelli, accavallati sull'emblematica terdoermetica? Annullata la possibilità di comunicare un dato messaggio sociale, decade il compito del 'poeta di sinistra'. E si scopre una grave contraddizione. Il Neofuturismo attecchisce di più proprio là dove si dovrebbe scrivere all'insegna della chiarezza. Certi autori oggi non hanno neppure la scusante che ieri aveva Montale:

16) Un esempio di neofuturismo (ricordate il *clou cloffette* doppie della povera fontana malata? In essa le deformazioni fonetico-sinagmatiche avevano però funzione onomatopica) si trova in *Altri procedimenti* di N. Balestrini (Milano 1965), dove si leggono versi (sic!) come questi:

« aaaaaaaaaaaaaaaaa
mmmmmmmmmmmmmm »

Riportiamo ancora un esempio (da *Bombardamento*, Zang Tumb Tumb, di Marinetti): «... [LENTO DUE TEMPI] Schumi Marizza / o Karavenna CROOOC CRAAAC grida degli / ufficiale sbataccchiare come piatti d'ortrone / PAN di qua PAACK di là cing BUUDUM / CING CIAC [PRESTO] CIACIACIACIACIACIAC / su giù là là intorno in alto attenzione / sulla testa CIAACK below». Notate le doppie esasperate: non pochi poeti odierni le usano credendo di essere i primi.

17) Anche se oggi si parla di *estetica marxista*, lo si fa impropriamente, perché Marx non ha lasciato una filosofia dell'arte, cioè un organismo di principi organici e sistematici. Marx ed Engels hanno fornito osservazioni intorno all'arte (per Marx si legge la prefazione del 1857 a *Per la critica dell'economia politica*, Roma, Ed. Rinuiti 1957, in cui è affrontato il rapporto fra struttura e sovrastruttura, determinante nel giudizio critico su un'opera letteraria etc.; per Engels: *Sul materialismo storico*, Roma, Ed. Rinascita, 1949, in cui si ridimensiona l'importanza eccessiva data dai giovani e dagli interpreti delle teorie economiche marxiste all'economia stessa), restituendole una realtà che una tradizione mitizzante le aveva tolto facendone una sorta di vestale in servizio sull'Elicona, avvicabile da pochi iniziati, asettica e svincolata dalla storia e dal mondo.

la difesa di una estrema libertà di fronte al Fascismo: in questo caso qual era l'alternativa?

Sulla scia di Lukàcs, tutta una critica (storicistica) sta intorbidando le acque, dando peso preponderante al fattore storico-sociologico dell'opera d'arte e bollando, in questa maniera, lavori validissimi sotto altri aspetti che, in realtà, ai fini dell'economia propria dell'arte, sono i veri da considerare. Meriterebbero più ampia trattazione (ma in questa sede è impossibile) quei metodi critici che, muovendo da criteri non definiti e fermi, quindi in verifica, indagano la funzione del linguaggio rivelatore, considerando l'opera stessa non come un mezzo per chiarimenti storici o per propagandare idee politiche, ma come un fine, una creazione del tutto autonoma (18).

Un altro filone, quello che crede di scoprire l'America attento alle novità ormai vecchie di mezzo secolo, si articola in varie ramificazioni, per lo più parallele. Il calco del metro ungarettiano si estenua e si fa spesso banale imitazione, privo di quella coscienza estetica che deve motivare e difendere qualunque scelta. L'oscurità di tipo montaliano si presta al gioco di chi non ha nulla da dire (ma siamo di nuovo — estrema tanguntur — al nebulismo tipo Nuovissimi & C.). Il discorso, se così

18) Anche nel filone marxista bisogna tener presente l'esistenza di suggestive deviazioni (leggesi *Scrittori e popolo* di Alberto Asor Rosa, Roma, Samonà e Savelli, 1966), di stimolanti revisioni e superamenti di alcuni concetti crociani (si veda nella rivista «Problemi», n. 3, 1967, l'articolo intitolato: *Quelle cose che hanno nome poesia*, a firma di Giuseppe Petronio, e si legga *Critica del gusto* di Galvano Della Volpe, Feltrinelli, Milano 1964), così come è da tener presente che lo Strutturalismo è una tecnica pre-critica al pari della filologia che è critica testuale, preziosa affiancatrice della critica estetica (per una visione più ampia dello Strutturalismo, del Formalismo Russo, etc., si rimanda a *Letteratura e Strutturalismo*, volume curato da Luigi Rosiello, Zanichelli, Bologna 1974).

si può chiamare, torna incomprendibile alle orecchie dello stesso autore.

La specializzazione perde di vista la globalità, il frammentismo prevale anche in quelle lunghe composizioni che prespongono la volontà di articolare la sostanza in un costruito di ampio respiro, in un superamento del flash, dell'impressione veloce irrelata, dello stato d'animo senza svolgimento.

Una parte dei poeti del dopoguerra si muove su un piano di innegabile intellettualità, sì che il poeta strutta — come dovrebbe essere — il patrimonio che ha alle spalle, sollecita in sé stesso l'attività critica, cerca di essere presente al turbine delle svolte del suo tempo. Ma vien fuori di solito un triste capovolgimento del semplicismo condannato e condannabile: l'intellettudismo. Assistiamo allo scontro di questi due estremi, senza la soluzione di equilibrare in una sintesi originale la semplicità (non già semplicismo) e la profondità speculativa (non già concettismo).

Siamo fermi alla crisi: constatazione lapalissiana.

Perché il giudizio sia sereno, talvolta non basta aspettare una generazione di critici dalla morte di un poeta. Ma da alcuni tentativi editi recentemente (al proposito: siamo lavorando su un'opera di critica, dal seguente titolo: *Lecture dei modernissimi*), siamo portati a sperare alla ricomposizione in primo vere, dai frammenti, dell'uomo. Tante prove sfoceranno in un organismo nuovo. E' il gioco della storia. Basterà un autore.

Cambiati i moventi della società e le circostanze e i riferimenti, gli attributi (talora i sostantivi) debbono essere rimossi: contemplando tutto l'uomo alla luce d'inaspettati stimoli e paradossali esigenze del secolo, che vede sì imprese spaziali, che scopre sì altre dimensioni dimostrandole dietro istanze psicologiche, pedagogiche, sociologiche, ma che pur troppo costruisce le

risposte a tali istanze su fondamenta rese fragili dallo smantellamento operato dalla lucida razionalità contemporanea.

Si vive un'atmosfera cosmogonica e il poeta non può accontentarsi del vittimismo di chi aveva comunque la certezza di qualche rifugio, almeno negli schemi borghesi. Molti postulati non reggono all'urto di una realtà mondiale e, tra poco, extraterrestre. Per cui, il masochismo di ieri o la spinta politica che illudeva tanti poeti, erano retoriche proprio perché vissute con la certezza di un'alternativa in extremis: oggi chi grida sa di non aver nulla in cui credere né altro da scegliere.

NOVECENTO E SEICENTO

Se nella nostra letteratura cercassimo un secolo per fare un parallelo con quello che stiamo vivendo, nessuno più del Seicento si rivelerebbe idoneo a tale scopo.

Fortunata combinazione, proprio nel 1601 esce il *Compendio della poesia tragicomica* del Guarini, che diverrà immediatamente il piedistallo della poetica del Seicento.

Si scrive in nome del diletto: concetto di poesia edonistica che d'altronde già il Castelvetro e il Riccoboni avevano introdotto nell'ambito del declinante classicismo che si estenuerà per consunzione, offrendo agli scrittori del diciassettesimo secolo l'apiglio e per rinnovare i generi letterari e per scrollarsi di dosso l'autorità di poeti incomodi come Dante. Il seicentismo è forse, da questo punto di vista, una forma esasperata del classicismo, svuotato quest'ultimo del suo contenuto poetico e morale. Varrà ricordare la polemica di Guarini contro Jacopo Mazzone difensore di Dante, nè suonerà meraviglia sapere che il Seicento vide tre sole edizioni della *Divina Commedia*. Se, quindi, in nome del diletto, più che del bello, nascerà e si farà strada in quel secolo una copiosissima quanto vuota letteratura, va notato che all'ispirazione poetica venne a sostituirsi decisamente una consapevolezza critica, che, se ispirò e sostenne le tesi di questo e quell'autore (le poetiche di un Guarini, di un Belisario Bulgarini e di un Claudio Achillini), contribuì pure a sterilirle. L'arte si fa artificio, la poesia si allarga in superficie prescindendo dalla intima verità che l'aveva condotta da Omero a Dante attraverso procedimenti creativi totali.

Svuotata di contenuto, la poesia divenne bizzarrìa, pompa rumorosa e fluida nella penna di Marino e in quella del suo oppositore Chiabrera. E' inutile evitare il raffronto: Marino e Chiabrera, pur nella loro apparente distanza (resa ancor più vistosa da polemiche di ogni sorta), sono in realtà più vicini di quanto ognuno possa credere. E il filo sotterraneo che li unisce è il concettismo: filo che passa attraverso tutto il Seicento e ne aggancia le trame, le risorse, le esasperazioni tecniche. Non mancarono in quel secolo reazioni di autori controcorrente. Si possono citare a proposito Virginio Cesarini e Salvator Rosa. Ma l'esercito degli avventurieri fu così numeroso (e in apparenza vario) da consentirci in questa sede il solo ricordo grottesco di Benedetto Fioretti, detto Niesely, che giudicava il valore di un'opera secondo il genere letterario al quale apparteneva.

Se essa opera non rientrava in nessun genere canonizzato dalla tradizione, veniva scartata anche se valida. Ridicolo il Niesely, ma scusabile, se pensiamo che ci sono critici che ancor oggi usano il suo metro per misurare la riuscita poetica di un lavoro.

Alla decadenza degli ideali, si accompagna quella della letteratura. E questo, se può essere detto per il Seicento, ancor meglio può essere affermato per il Novecento, secolo che si apre sulla propaggine del Romanticismo, quando — come accade sempre — le risorse morali, le spinte estetiche, le poetiche e i fermenti di un periodo fecondo si allungano in imitazioni sempre più fredde e impersonali, quando cioè si crea il conformismo in quell'anticonformismo che scosse e riordinò il terreno alla produzione di opere nuove. Allora, la decadenza inizia sotterranea con gli imitatori, i quali prendono dai grandi solo gli aspetti più vistosi ed esteriori, non potendo ricreare il segreto della loro arte. Ecco che taluni, esasperando le innovazioni dei maestri, si

squilibrano in azzardi tecnici perdendo di vista la sostanza e illudendosi di arrivare più in là dei loro predecessori. Il Decadentismo è di tutte le epoche opache, le *etadi grosse* che seguono alle saite umane. Si nota una costante in questi cicli: si perde di vista il destinatario dell'opera, l'uomo, con la sua complessa serie di testimonianze e di verità. Non solo: più ci si allontana dall'equilibrio e dal «limite possibile», più ci si ritiene originali. Se concettismo è sinonimo di astrattismo, chi può negare che il filo sotterraneo che lega autori antitetici del nostro secolo sia l'astrattismo?

Il Novecento riproduce gli «ismi» del Seicento e, in maniera forse più insofferente, mette al bando le voci concrete che ardiscono criticarlo. La parola diviene un effetto grafico che il lettore deve interpretare come gli antichi i responsi della Sibilla. Ma i poeti si giustificano dicendo che anticipano la lingua del Duemila.

Orbene: se fra meno di trent'anni gli uomini comunicheranno con monosillabi, con rumori, con segni sibillini, allora non avremo fatto progressi, ma saremo tornati all'inizio dei tempi. Con la differenza che il linguaggio ancestrale era impetuoso, spontaneo, sanguigno, mentre quello della nuova bestialità dell'uomo sarà sterile e nevrotico.

Alcuni autori, partiti addirittura da posizioni di una poetica come chiarezza e messaggio umano, avendo riscosso poco successo, si sono messi a fare i brevettatori di formule di linguaggio magiche. Non è il caso di citare il nome di un autore piuttosto conosciuto, il quale mi confidò di aver «imboccato» la via del successo riprendendo fra mano i suoi endecasillabi e infarcendoli di sintagmi campati in aria, sì da allungare il verso oltre le venti sillabe, troncandolo spesso per portare a capo il resto del sostantivo.

Arriveremo anche noi — come accadde fra il Seicento e il Settecento — allo sciopero della lingua (e sarebbe l'ultimo!). Ci rimane tuttavia una consolazione: il genio umano non si è spento, ma si manifesta nella scienza. Galileo nel secolo diciassettesimo, le imprese spaziali oggi.

Ma il grande dimenticato rimane, comunque, l'uomo.

I CONTEMPORANEI E IL VERSO

Leggendo le poesie dell'ultimo trentennio, fra le molte limitazioni che le caratterizzano, ne troviamo una che si impone per prima agli occhi del critico: l'assenza del verso.

Purtroppo i contemporanei credono (o sono convinti di far credere) che la rima e la metrica costituiscano la parte negativa della lirica e vadano, di conseguenza, abolite e ignorate. Così, in nome di una più comoda poetica, si schierano dalla parte di alcuni non meglio identificati «puristi», i quali considerano superato il nesso tra la musica-stile e la musica-sentimento. Si adagiano sulla scia ungarettiana. Essi mettono sì al bando le regole armoniche del verso tradizionale, ma lo fanno con la superficialità e la convenienza di chi non ha la capacità di tenere il passo con le esigenze non facili della metrica.

I cantautori di oggi, per lo più, non conoscono la musica. Ed è logico che si scagliano contro Pierluigi da Palestrina e Bach, considerandoli dei sorpassati. E' una posizione di comodo, la loro: polemica che mira a misconoscere la grandezza degli antichi per una ragione di ordine pratico. Infatti, poiché i semplicismi canori dei nostri anni saccheggiano in modo evidente i temi musicali di ieri, i plagari si comportano come il debitore meschino che denigra il proprio creditore: meglio disprezzare il libro dal quale si è furtivamente e male copiato, che ammettere la propria ignoranza.

Ai poeti della quarta e quinta generazione accade una cosa simile. Facendosi forti di qualche illustre caso limite (com'è

quello di Ungaretti, sul quale, tuttavia, varrà la pena di soffermarci), gettano al fuoco le regole del verso.

Se ci spostiamo nel campo della pittura, troviamo che le cose non vanno meglio. La teoria dell'informale ha dato le armi in mano agli incompetenti e agli artuffoni: basta sporcare con i colori, per altro nemmeno impastati sulla tavolozza, una tela o un sacco, inchiodandovi qualche bullone, e lasciare al pubblico la decisione di intitolare il quadro «Buoi al lavoro» o «Palingenesi capovolta», per dire di aver fatto un capolavoro.

Tornando alla nostra questione, possiamo affermare che la differenza fra prosa e poesia non consiste nel fattore esterno. Se per raggiungere la poesia bastasse dislocare in più versi una frase qualsiasi, allora ogni registro di contabilità potrebbe divenire liricamente accettabile. La riuscita sul piano poetico ha vie misteriose, ma di questo tratteremo avanti.

Semmai, ora, ci rivolgeremo una domanda. Sfatato il mito del verso quale condizione imprescindibile per far poesia (*I promessi sposi* e *Malavoglia*, ad es. sono — con le debite distanze — due opere di poesia), perché tanti autori contemporanei si ostinano ad usarlo, senza conoscerlo per giunta? Ungaretti ha azzardato il verso composto da una sola parola; ma Ungaretti dava ad esso un significato magico, tant'è vero che, per smaterializzare il sostantivo, sostituiva ai segni di interpunzione le pause. A forza di dar troppo peso alla parola, ha finito per smarrire il vero fine del poeta: quello di fare poesia, non filologia. Però, a parte alcuni risibili risultati (per esempio l'esilarante *Millumino d'immenso*, così roboante nella veste apparentemente umile e stringata), Ungaretti aveva dietro di sé una serie di principi estetici in base ai quali giustificare e difendere i suoi assunti.

Gli ungarettiani, ignorando, a differenza del loro maestro,

i ferri del mestiere, hanno continuato a tuffarsi nell'olofrase come fanno i bambini nella fase della semi-afasia, causando a capriccio e a sproposito gli spazi bianchi e le alternanze dissonanti di endecasillabi nel numero (ma decasillabi negli accenti) con ottonari etc., ponendo fra due versi eccessivamente lunghi, un'ingiustificata preposizione semplice o articolata, morfemi senza semantemi, epèntesi senza giustificazione fonetica, discontinuità di stili ora fortemente paratattici e ora condensativi o inarticolati, in una sequela di sintagmi irrelati.

Vogliamo considerare il verso un gioco? Ma ogni gioco ha le sue regole, che pretende vengano rispettate. Se Foscolo ha scelto l'endecasillabo (il suo endecasillabo, giacché ogni poeta ha un suo metro, che si distingue per segreti accordi e per sonorità nuove, per dissonanze efficaci, per sincopati musicali affidati ad alchimie toniche ricavate dalla disposizione sapiente di sdruciole e piane e bisdruciole a contrasto etc.); se Leopardi ha usato il verso libero (così detto a sproposito, perché mai si è trovato un più felice connubio di endecasillabi e settenari come nelle studiate e finissime declinazioni metriche dell'autore di «A Silvia»); se, dunque, i poeti veri hanno prediletto un metro, è stato perché il loro ritmo interno, cioè l'impulso inconscio, trovava perfetta aderenza in quel preciso ritmo esterno, il verso sostanziale riempiva a pieno quello formale. Tanto per iniziare il loro lavoro di scandaglio di una «vocazione», i contemporanei hanno cercato una corrispondenza fra il metro dicinno musicale, esterno per intenderci, e quello logico? O forse, per incapacità, hanno spezzato l'unione in «forma» dello stile e del sentire?

Potremmo portare esempi a non finire di versi senza verso, di metri senza metro, di poesie senza poesia. Ma sappiamo che ogni lettore, sfogliando i troppi libriccini che grandi e piccole

editrici, che stampatori in buona fede o sfruttatori della presunzione umana mettono in circolazione, può agevolmente verificarsi quanto andiamo analizzando. A noi interessa concludere con qualche altra idea. La parola libertà è la maggiore beffa che si fa all'uomo. In suo nome nascono i libertinaggi e poi le dittature. Così, all'insegna della libertà esplodono teorie stravaganti e correnti critiche che le giustificano. Ma dovremmo essere più realisti e constatare che, sia nel regno vegetale sia in quello animale, non c'è libertà ma ordine, ordine talvolta crudele e illogico. Ora, l'opera d'arte realizza in utopia la spinta alla libertà insita nell'uomo, di contrasto con la ferrea legge universale della necessità a sopravvivere e dell'eliminazione del più debole. Ma proprio in questa formulazione di un'alternativa, si fa strada il bisogno di mettere ordine al disordine che è dentro di noi, di dare significato a quanto invece significato non ha nella natura, di armonizzare in sogno quanto in realtà è disarmonia (fermo restando l'ordine crudele dell'equilibrio ecologico). Si fa confusione fra stravagante semplicismo e libertà creatrice (la quale presuppone almeno la capacità di cogliere e discernere valori reali, nonché la conoscenza e la padronanza dei mezzi acquisita dopo esercizi e ripensamenti, come è d'obbligo in tutte quelle cose che abbiano la minima pretesa di restare al di là del loro autore). Il poeta dev'essere capace di dominare gli elementi [il problema del *linguaggio simbolico* — vedi Cassirer: *Saggio sull'uomo*, Armando ed. Roma — contrapposto a quello dei segni tipico degli animali, a nostro parere perde la sua funzione se abbandona il primo tipo di «astrazione concreta», cioè invenzione umana riferita a significati, per scegliere la seconda «astrazione astrattata», cioè invenzione di segni grafici (la bestia si esprime per segni senti-

mentali decifrabili) irrelati, non riferentisi ad alcun oggetto concreto e — quel ch'è peggio — a nessun significato].

Credo che nulla cada a proposito come la celebre puntualizzazione dell'antico critico: «*Multos carmen decepit. Nam, ut quisque versum pedibus instruxit sensumque teneriorem verborum ambitu intexuit, putavit se continuo in Heliconem venissee*», che, secondo lo spirito dell'Autore latino, dovrebbe intendersi così: «*La voglia di far poesia trae molti in inganno. Infatti, appena uno qualunque ha messo insieme qualche parola con un certo ritmo (e oggi, aggiungiamo noi, non c'è nemmeno quello), mettendoci dentro un po' di sdolcinato vittimismo, è già convinto di avere raggiunto la celebrità universale ed eterna*».

Se i giovani si accostassero con un po' di umiltà ai capolavori, a quelle insuperate pagine scaturite da travaglio di decenni («... *il poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra / sì che m'ha fatto per più anni macro*»), si accorgerebbero che il verso è un severo sovrano, il quale nulla concede agli sprovveduti e ai superficiali che pretendono di trattarlo come uno sconosciuto qualsiasi. D'altra parte, anche Montale ha affermato: «*Oggi ci sono più poeti in prosa che poeti in versi*».

PROSA E POESIA

Non si vuole condurre in questa sede un'esplicita polemica contro i Generi Letterari (quantunque ce ne sarebbe bisogno, stando le cose — per una parte della critica — in modo ancora tanto post-rinascimentale, da rasentare il risibile e da far credere che tutto il Romanticismo, con i vari Lessing, Herder, Wacke-rodter, e il Novecento con Croce e Dewey, siano passati inosservati per molti), né si ha la pretesa di chiarire, una volta per tutte, la confusione attualissima nel metodo di distinzione fra prosa e poesia.

Sembrerebbe impossibile, ma, nonostante le secolari diatribe sulla definizione di poesia, nonostante la superata visione di un distinguo retorico, non esiste un'antologia di poeti (in senso assoluto diciamo questo, lieti se altri ci indicassero una prova contraria) che ospiti coloro i quali, pur raggiungendo i vertici della poesia, non hanno scritto in versi. Si predica bene ma si razzola male: infatti, tutti gli esegeti, dovendo raggruppare da una parte i poeti e dall'altra, in un lampante sottordine, i prosatori, usano il metodo che si basa su una selezione troppo facile e ingenua: la produzione in versi o in prosa. A questo punto, vengono da sé alcune considerazioni. I critici e i poeti contemporanei giudicano la poesia al modo degli antichi, secondo i quali essa differiva dalla prosa grazie a una nobilitazione linguistica, a una rigida formulazione di tecniche, a una diversità del registro stilistico nel quale non poteva entrare l'umile parlata della cro-naca? In caso di risposta affermativa, come giustificerebbero costoro la presenza di tanta lirica artificiosamente sliricata, i cui

«segni» o appartengono al gergo del trivio o alla terminologia matematico-tecnicizzante, e il cui intento — o risultato — è quello di non fare poesia? Tra l'altro c'è la contraddizione del falso modesto, che si umilia per essere esaltato dai presenti (i verseggiatori di oggi — nella più parte — dimostrano uno strenuo impegno antilirico e antipoetico, ma usano il verso per essere chiamati poeti). E' vero che a questo punto sarebbe legittima anche la domanda: in base a che cosa un autore sceglie il verso, cioè quel «non verso»? In base a convinzioni estetiche, a motivi rifiuti della tradizione, o per ignoranza delle formule metriche più dodecafoniche (le quali sono le più difficili, esigendo rispetto per le regole e automaticamente richiedono invenzione di altre e soggettive e dimostrabili regole) o a caso?

Ancora: se i critici (molti, per fortuna, mi pare) considerano la differenza fra poesia e prosa in base a una diversità interiore e sostanziale, perché insistere in un distinguo affidato al solo fattore esterno (che oggi non ha più fisionomia)?

In questa maniera si nota un continuo susseguirsi di torti e di imprecisioni da parte degli esegeti nei confronti dei «prosatrici» e dei «poetici» cosiddetti solo grazie, o a causa di un accidente. Non sarebbe il caso di sottoporre ad esame ogni aspirante poeta, almeno per accertarsi che abbia superato alcuni slogan dannosi, quali: «La sintesi universale è possibile solo al verso», oppure: «Vale più un verso che tutto l'universo», oppure: «Tolstoi e Manzoni sono grandi, ma non sono poeti come Ada Negri e Cardarelli o Saba», quand'anche non si trovasse ancora nella fede dell'«armonia musicale» (oggi!) o dell'«ispirazione soprannaturale cioè del «lampo di genio che imprime vita eterna universale etc. al verso» etc.?

Tornando a bomba, adesso è il caso di tirare in ballo Leopardi, il quale ha qualche responsabilità nella formulazione

del concetto di poesia. Leopardi, infatti, consapevole della sua duplice (e unitaria) natura di lirico e di pensatore (non di filosofo: d'altronde, il poeta si determina perché il sentimento distingue la qualità del vedere le cose, mentre l'angolo di indagine e il campo di resa di uno scienziato è diverso di posizione — e quindi di qualità — sul quadrante del cosiddetto spirito), affidava al verso lo scandaglio intimo, il momento lirico che (dice Leopardi) non può durare a lungo e quindi non può essere presente in quei lavori concepiti a freddo come la trama di un romanzo o l'invenzione di caratteri nel dramma, quando l'uomo di genio deve esplorare se stesso e descriversi (inizio di tutt'una poesia intimistico-vittimistico-presuntuosa che è il traliccio più o meno nascosto di tante correnti estetiche apparentemente diversissime, magari in guerra tra di loro, come le antitetiche — almeno nella definizione verbale o programmatica — scuole della poesia *soggettiva* e *oggettiva*). In questa maniera, lasciava il bagaglio intellettuale e la speculazione per le *Operette Morali*, i *Pensieri*, lo *Zibaldone*. Non si dice nulla di nuovo se si afferma che Leopardi sentì continuamente il pericolo di cadere nel teorico e nel filosofico (fu profeta di se stesso, se si pensa ai poemetti come *Aspasia* e *La Ginestra*). Sta di fatto, però, che non c'è un limite netto di stacco fra le opere di pensiero e quelle di canto in lui, in quanto Leopardi è poeta in tutto — e qualche volta più nelle *Operette morali* che nelle liriche meno riuscite. D'altronde, anche Dante passerà coscientemente dalla favola umana dell'Inferno al procedimento dottrinario del Paradiso, attraverso un equilibrio delle due realtà etiche ed estetiche del Purgatorio. Per Leopardi la poesia vuol dire sentimento. E per lui va bene. Ma poi si è abusato di questo binomio e sono sorti gli Alceardi, le poetesse che, a tutti i livelli, dipingono le melodrammatiche esal-

tazioni sentimentalistiche del loro animo aperto ad amori sempre traditi o tiepidamente ricambiati.

Dice Leopardi che l'uomo, quanto più è di genio, tanto più avrà dei sentimenti propri da esporre e sdegherà di vestire un altro personaggio, di parlare in terza persona. Da qui l'origine dell'errore di valutazione e di interpretazione dei sottopoeti che scelgono il verso per non sentirsi umiliati quali pseudogeni con la prosa, dato che — dicono loro e dice certa critica — poeta è solo colui che scrive in versi.

Un grande passo innanzi è stato fatto grazie al Croce, per il quale ogni attività artistica in sé perfetta è poesia. Così sono poeti Michelangelo, Giotto, Nicola Pisano, Rossini e Andrea Pozzo. Ed è più che vero. Ma la classificazione di *poesia* e *non poesia* corrispondente al *bello* e al *brutto* presenta comunque dei limiti, in quanto la tecnica del taglio di forbici all'interno di un poema o di un romanzo isolerebbe quelle zone che vanno considerate nel contesto, non scisse come brutte. E' inevitabile la discesa poetica, che segue di solito un momento felice e ne prepara un altro. Inoltre, noi non dobbiamo lodare, ad esempio, la *Divina Commedia* in virtù del Conte Ugolino o di Paolo e Francesca, considerando (come si fa col melodramma) «pezzi da sopportare» in vista delle romanze o dell'intenerimento tutti i legami connettivi e i motivi di natura strutturale, filosofica, narrativa, politica, ideologica in genere.

E' tempo, cioè, di dilatare il concetto di poesia, applicandolo all'unità dell'opera se non addirittura alla visione totale dell'autore, eliminando una volta per tutte la retorica distinzione di prosa e poesia in base a un accidente e non alla sostanza. Andrebbe male per i mille e mille verseggiatori, più numerosi degli insetti, ma si farebbe opera di giustizia nei confronti

di coloro i quali hanno esplorato il proprio e l'altrui animo (cosa non certo facile). D'altronde, Shakespeare dette una lezione agli intransigenti, alternando nelle sue tragedie il verso alla prosa, convinto che la poesia nascesse da ben altri fattori e da ben altre essenze.

L'AVANGUARDISMO E LA RONDA

Come abbiamo già detto, dunque, il nostro appare un secolo tumultuoso, almeno all'inizio: i primi venti anni del Novecento pongono tutti i crismi e i significati e i tentativi, nonché i limiti e le preclusioni a ritorni di riesami possibili, tanto che quei due decenni non solo pongono le basi di uno sviluppo futuro (quanto mai prevedibile e contenuto nella storicità più che nell'avventura del possibile), ma tutto lo racchiudono e lo anticipano. Non ci ripeteremo sugli Scapigliati e sul parallelo della smania della loro novità con quella dei più vicini a noi, né citeremo ancora l'inizio del frammentismo e del crepuscolarismo nei germi rintracciabili nelle opere dei due maggiori iniziatori del secolo letterario: D'Annunzio e Pascoli. Il punto da farsi è un altro: gli eccessi di Marinetti e la riproposta di equilibrio da parte dei rondisti. E tutto sta bene, secondo le storie letterarie. Sennonché, era nell'aria la volontà di ricomporre gli strenati tentativi del Futurismo (appena un anno dopo la pubblicazione del secondo manifesto futurista, un gruppo di poeti fiorentini — Orsini, Papini e Soffici — si incontrarono coi marinettiani nella rivista *Lacerba*. Il programma era buono: inserire la rivolta futurista nel filone della cultura vociana). L'aleanza citata si spezzò subito dopo, a causa dell'irrefrenabile orgiastica visione estetica dei marinettiani (è inutile dire che il risultato migliore di tutto il Futurismo letterario è dato dai due manifesti programmatici e non dalle poesie: se Palazzeschi vi aderì, dette il meglio di sé fuori dell'accademia e in opere di prosa, tanto per citarne uno).

A questo punto, oggi, aprendo una storia letteraria del Novecento, si incontra *La Ronda*, e si legge che per prima essa tirò le briglie ai cavalli focosi del Futurismo, richiamando al vecchio ordine gli automedonti, riproponendo il grande esemplio di Leopardi, un maggiore rispetto per lo stile, restaurando una nuova coscienza dei valori della nostra letteratura.

Questa via di mezzo tra la follia dei futuristi e la passività dei tradizionalisti (insipida ed esangue, naturalmente), appare tracciata da *La Ronda* nel 1919: poeti quali Cardarelli, critici quali Cecchi, divengono i vessilliferi del ritorno alla ragione e all'equilibrio. Ad essi gli storiografi odierni ascrivono tutto il merito di aver ricondotto gli estremi alla compatibilità con la chiarezza e con una certa tradizione.

Questo riconoscimento, però, andrebbe condiviso con un poeta che nel 1913 (cioè ben sei anni prima dei rondisti) aveva denunciato il pericolo degli eccessi della nuova poesia, indicando una via di mezzo tra gli esperimenti incontrollati e la tradizione: Lionello Fiumi.

Il Novecento è un secolo fluido, nel quale i risentimenti e le simpatie giocano un ruolo determinante. Nessuna meraviglia, quindi, se l'Avanguardismo fiumiano è ignorato volutamente da alcuni. L'appello del 1913 (il Fiumi invitava i giovani a schierarsi contro le «scogliere scabre dell'eccesso, dell'assurdo, del pazzesco», per tornare «alla primitiva spontaneità della melodia libera francescana») precedeva di poco nel tempo *Polline*, la prima silloge poetica di Fiumi, salutata entusiasmaticamente da Alfredo Galletti e così giudicata da Guido Gozzano: «...Ho messo il suo volume fra i venti libri di poesia europea — vecchia e giovane — sui quali sento il bisogno di ritornare. Le giuro che io vedo in lei l'unico poeta giovane di un'arte giovane degno di libertà...».

In questo contesto noi, però, guardiamo al Fiumi critico,

divulgatore di autori nostri in altri paesi, lettore attento di Dante, propugnatore di manifesti letterari, quali l'altro del 1949, con il quale ha nuovamente proposto le sue idee equilibratrici: il Neovanguardismo. Evidentemente Fiumi ha riscontrato in questo periodo alcune situazioni simili a quelle che gli hanno ispirato, nel lontano 1913, il primo proclama, il quale senz'altro venne conosciuto e commentato, fece eco cioè, data la già nota personalità dell'autore (si pensi che Quasimodo dichiarò di aver trovato nel Fiumi una guida, un maestro, dedicandogli poesie pubblicate nel «Nuovo giornale letterario» di Messina — settembre 1917, pag. 60 —, mandandogli i manoscritti delle sue liriche da giudicare, scrivendogli così a proposito di *Polline*: «Polline non cessa di restare una delle prime pietre della libera costruzione lirica»).

La Ronda, quindi, ebbe un precursore nell'*Avanguardismo*, e un precursore vicino nella sostanza quanto distante nel tempo. Cosa vuol dire ciò? Vuol dire almeno che le idee di tornare all'equilibrio espressivo erano nell'aria, e il primo ad avvertirle e a metterle in carta fu — almeno dai documenti che si hanno a tutt'oggi — Lionello Fiumi. Il fatto che solo sei anni più tardi altri percorsero una simile via è giustificabile alla luce della lunga guerra mondiale. Vogliamo ipotizzare che i teorici di *La Ronda* non fossero a conoscenza degli antecedenti fiumiani? Ciò accrescerebbe il loro merito ma nulla toglierebbe alla lungimiranza di Fiumi, degna quanto meno d'essere riconosciuta e registrata nella storia del nostro Novecento.

IACOPONE E UNGARETTI

La madre, di Ungaretti, fu salutata con entusiasmo tanto da esegerci conservatori quanto da critici volti verso nuove sperimentazioni. I tradizionalisti dissero che, finalmente, il capo dell'Ermetismo aveva fatto un passo verso di loro; gli altri dichiararono che Ungaretti, pur senza rinunciare «ai suoi assunti programmatici», aveva voluto dimostrare di essere capace di esprimersi anche nel verso classico, secondo quelle formule alle quali aveva coscientemente rinunciato per una più esplicita e pura realtà lirica. Momento fortunato per lui, se si pensa che tutti i critici concordarono su un punto (il più importante): la riuscita sul piano poetico.

Uno dei maggiori nemici dell'Ermetismo, in un saggio, ebbe a scrivere: «E chi si aspettava da Ungaretti una poesia così distesa, vera, classica, universale?». Si creò attorno a questa composizione l'atmosfera che circonda, di solito, gli uomini politici capaci di trascinare le folle; e moltissimi (come accade, a causa della pubblicità, in ogni campo) furono presi dalla violenza, peculiare, di questo genere di imposizione. Ma rileggiamo attentamente la poesia, prima di procedere a un'analisi secondo il metodo comparativo.

E il cuore quando d'un ultimo battito
avrà fatto cadere il muro d'ombra,
per condurmi, Madre, fino al Signore,
come una volta mi darai la mano.
In ginocchio, decisa,

sarai una statua davanti all'eterno,
come già ti vedeva
quando eri ancora in vita.
Alzerai tremante le vecchie braccia,
come quando spirasti
dicendo: Mio Dio, eccomi.
E solo quando m'avrà perdonato,
ti verrà desiderio di guardarmi.
Ricorderai d'avermi atteso tanto,
e avrai negli occhi un rapido sospiro.

Lo stile quasi parlato, il ritmo narrativo, conducono a una certa enfasi sonora la poesia che, nonostante l'incipit apparentemente di grande respiro, resta (specie nella seconda quartina) di una aridità tutta cerebrale, tanto che suona falsa nei sentimenti e nella portata umana. Il sapiente gioco ungaretiano di elaborare una serie di versi unicamente in funzione della frase di effetto finale, non è qui sorretto da una pur minima convizione lirica. Non poche poesie di Ungaretti giocano su un impressionismo morfologico e su un virtuale bisticcio di parole («E come portati via / si rimane», ad es.) e non di rado tutta la composizione è strumentale in vista dell'ultimo verso, studiatissimo. Nessuno nega la felicità di «e avrai negli occhi un rapido sospiro», ma un solo verso — e per di più esterno, tattile — non può giustificare altri quattordici che reggono a fatica una impalcatura razionale, tenuta in piedi dal solo sapiente svuotamento ritmico dell'endecasillabo e del settenario ridotti ad andature atoniche (privati appositamente degli accenti propri dell'endecasillabo e del settenario, in un gioco di accordi spezzati, di sdruccioli dissonanti, volontariamente in guerra con una certa tradizione).

Questa madre, così refrattaria ad ogni moto di umanità, si regge su un abbaglio, e sa tanto di teatro, di protagonista di quelle scene né drammatiche né comiche, ma comunque non prive di un certo effetto giocato tutto sui movimenti delle braccia, sulla lentezza del girare la testa, su un vocabolario logoro e nello stesso tempo tenuto perché quasi sacrale.

Ungaretti, il poeta che ha parlato anche di Cristo, quando ha varcato la soglia della parola strumentale, e ha tentato la problematica religiosa (tale è il succo logico di *La madre*), ha sorriso risultati quasi mediocri, come forse mediocre era la sua fede. In questo caso essa si riflette in uno scontato modulo di presentare il Giudizio, inaridito dallo svuotamento di «disaccranti» vibrazioni umane: quelle vibrazioni che hanno portato Dante a parlare, in Paradiso, con Cacciaguada e che hanno fatto dire a Piccarda Donati: «Non mi ti celerà l'esser più bella».

C'è stata volontà di poesia. Rimasta tale.

Altro lievito lirico e drammatico contengono i pochi versi di Iacopone: il ricordo di una madre, che è anche la sua (e che anticipa la Madre della altissima *Lauda XCIII*), per l'assoluta dignità nella sofferenza, suona vivo e vero (e Iacopone è davvero il poeta religioso, il tormentato, l'anima che, allontanatasi dal mondo, esclama: «Ch'io mora accorato d'amore!»; ma d'amore per il Cristo e per la Madre celeste). Talvolta, per dimostrare la falsità di un metallo, o di un prodotto, si porta a testimone il campione. E non sarà male leggere i versi di Iacopone per procedere col metodo comparativo, grazie al quale risulterà più tangibile la finzione ungarettiana.

Si mamma arevenesse, che recontasse
le pene che trasse en mio nuttire!
La notte ha bisogno che se rizasse

e me lattasse con frigo soffrire...
 O mamma mia: ecco le scorte
 che en una notte hai guadagnato...

Poche parole: dense, semplici e profonde. Se la madre cantata da Iacopone (che non si distacca dal grande tema «Maria-Madre») ha tanta umanità, perché mai proprio *La madre* di Ungaretti dovrebbe apparire così falsa e aridamente trasfigurata?

C'è solo una risposta: Iacopone ha cantato da poeta l'essenza della madre, fino a raggiungere, nella più alta e commossa ispirazione, il cosiddetto *Pianto della Madonna*: canto depurato da ogni retorica, capolavoro di equilibrio tra vibrazione umana e misticismo. Ungaretti, invece, ha giocato con le parole (d'altronde, nella sua poetica — non diremo estetica perché il processo di estrazione delle linee portanti dalla resa istintiva è empirico — ciò si fa prevedere).

Se la depurazione della parola da ogni peso di storia — e quindi dalla convenzione o occasione della cronaca — ha inciso positivamente su talune poesie, poi ha scoperto il suo limite proprio in quell'assunto teorico di isolamento del termine, da cui la realtà poetica risulta non di rado esercizio retorico.

La madre è, appunto, né umana né mistica. Per di più non raggiunge una proposta di alternativa e non vive in nessuna delle due concretezze: quella assoluta dell'opera in sé, o quella dipendente dalla vita. Se poi andassimo ad esaminare la struttura del verso, ci accorgeremo che da quello meno lavorato di Iacopone (ci riferiamo alla subordinazione del teorico al poeta e della poetica all'ispirazione) sprigiona un segreto fascino: magia delle rime interne, della malinconia sospesa alla parola veramente essenziale e pura anche nel dialetto.

La morte del barocco e incoerente Pablo Neruda (è vero che ai poeti non si chiede la coerenza, ad esempio quella politica, ma almeno bisognerebbe non far passare per santi ed eroi i vari Monti), aveva distolto per un momento la patologica attenzione (ma ecco il Nobel...) di alcuni critici da Montale. Attenzione che non mira a scoprire ma a incensare, quando neppure Dante ha avuto l'imprimatur senza riserve dagli esegeti (leggevo giusto a proposito di Foscolo: «*Le Grazie*... ultima grande prova delle capacità poetiche foscolliane, culmine — anche se insidiato da chiari margini di estetismo, corrispettivo della tendenza foscolliana alla bellezza e all'armonia, come l'oratoria può essere considerata il margine rischioso degli stessi *Sepolcri* — di quell'ispirazione etc. (1)).

«Se non si è genio, è bene mirare ad essere chiaro», scrive Hope. Perché, infatti, il genio è di per sé chiaro e comprensibile, in quanto non ha bisogno di ricorrere ai trabocchetti per disperdere il giudizio del lettore, come il polipo fa, per mezzo del suo inchiostro, con l'inseguitore. Chi ha qualcosa da dire, ha tutto l'interesse di farsi capire. Sicché, pare che Hope abbia guardato al tempo presente scrivendo quella massima.

Dicevamo in una delle pagine precedenti che *Ossi di seppia* aveva una scusante all'oscurità espressiva, all'incommunicabilità: l'estremo rifugio di fronte alla dittatura.

1) Cfr. Walter Binni, in «*Introduzione alle Ultime lettere di Jacopo Ortis*», Milano 1974.

Penso che mai come oggi ci sia stata libertà di espressione, e *Satura* dovrebbe reggere al peso che il titolo impone all'opera (a meno che — ma non cambierebbe nulla — l'autore non intendesse significare «miscuglio»). E' vero che da Baudelaire in poi il procedimento criptico ha assunto via via un valore sempre più distintivo (quantunque la raccomandazione ad essere oscuri rimase teoria nelle pagine del Francese, perché a lui non faceva difetto la chiarezza, almeno una certa chiarezza coerente col suo mondo poetico), ma la satira non è più tale se incomprensibile, perché non assolve il suo compito. Se leggiamo Ipponatte, Archiloco, Aristofane, certo non troviamo lo specifico intento didattico-morale (a meno che non si ricorra ai frammenti di Bione Boristena e a Menippo di Gadara) che caratterizzò poi la satira latina da Ennio a Lucilio, da Orazio a Persio a Marziale a Giovenale e (per volare da un tempo a un altro nelle opposizioni dei secoli e dei gusti) a Salvador Rosa e a Virginio Cesarini (tanto per fare degli esempi).

Ma i Greci citati raggiunsero vette assolute nella poesia beffarda e le loro opere sono tanto moderne da confermare l'assunto secondo il quale l'imbroglione artistico è la cosa veramente mai valida. Ora, se il bon senso dei Latini introdusse (o accentuò) l'elemento didascalico nella satira, fu perché ad un mondo corrotto messo in burla era necessario sostituirne uno morale (la letteratura dei nostri giorni, invece, ha come fine la distruzione dell'uomo, a quanto pare). E, d'altronde, non si giustificerebbe come satira un componimento che non contenesse una chiara visione morale delle cose criticate, anche se l'elemento didattico rimane quale sostituito inesperto a parole ma chiaro nel contesto e nella organizzazione critica. Ora, se neppure tale qualità è presente, l'opera non esiste.

Nel caso in esame, pare che Montale non abbia tenuto fede

al proposito espresso nel titolo. Non ha voluto o non ha potuto?

La tesi di Montale, anche qui, sembra questa: non c'è timore non solo ai vizi dell'uomo, ma neppure al mondo stesso in genere. Torna il tema di una vecchia poesia, in cui si leggeva che quanto il vate poteva dire era solo: «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo». Partendo da una posizione così negativa, era scontato che Montale giungesse a una visione di distruzione che investe tutto. Ma lì si è fermato, senza superare il punto nero che è forse il motivo stesso della sua poesia (momento concreto in *Ossi di seppia*, ma già venato di retorica in *Le occasioni*). Da qui, mancando una visione costruttiva del mondo e dell'umanità, non poteva risultare diverso un libro che non può e non deve prescindere da una netta visione delle cose e dell'uomo. Così, l'arte di Montale non ha svolgimento. E' ferma alla negazione. Una negazione alla Leopardi, è stato detto. Ma imprecisamente, perché la scoperta della vita nel grande Recanatese avveniva proprio grazie al contrasto esistente fra desiderio e realtà, in una realizzazione lirica di estrema densità, laddove — leggiamo finalmente i *Pensieri* — è innegabile il fermento morale, la disperazione di un'anima che è ridotta a «tronco che sente e pena».

«L'infinita vanità del tutto» è un grido di dolore, ma Leopardi ama la vita, canta la giovinezza perduta e il suo pessimismo diviene costruttivo proprio nel momento della negazione (la Poesia riscatta e sublima non solo le vie segrete che l'hanno preparata, ma la sua stessa realtà, per cui la differenza tra vita e arte consiste, fra l'altro, anche nel risultato: la vita affligge e imprigiona, l'Arte consola e libera). Invece, il pessimismo di Montale è negativo perché distrugge anche la poesia.

Satura è opera cerebrale, troppo scopertamente voluta, imperniata esclusivamente sulle polemiche intorno all'io. E' vero che la parola è un segno, vale a dire un simbolo (il che è diverso:

alcuni critici non fanno, come invece dovrebbero, alcuna distinzione), ma ad ogni simbolo deve corrispondere una realtà concreta o ideale. Quando il rapporto fra il simbolo e l'oggetto è rotto — come nel caso di Montale — svapora ogni significato possibile oggettivo, al di fuori del significato soggettivo e estemporaneo che vi dà il poeta da un lato e il lettore dall'altro. Poco male se i due significati coincidono: il che non accade se non per sbaglio. Ecco, allora, la inutilità della parola e della scrittura. Si torna alla torre di Babele.

Leggiamo, ad es., qualche verso da *Saturna*, preso a caso:

«Déconfiture non vuol dire che la crème caramél
uscita dallo stampo non stia in piedi.

Vuol dire altro disastro; ma per noi sconsecrati
e non mai confettati può bastare».

Alla concreta nomenclatura del metafisico *Ossi di seppia*, è subentrata una nomenclatura astratta e profetica. A differenza del primo libro, in *Saturna* si trova una minore tortuosità sintattica, ma a spese della ricchezza del tessuto espressivo. L'impoverimento che nulla apporta alla esemplificazione (si veda la prima di *Xenia*) è dato dal costruito lineare e dalla parola non difficile, ma l'insieme (ci riferiamo decisamente alla semantica) presenta difficoltà interpretative. Cioè, allargata in superficie, la tecnica montaliana perde di intensità e di vigore, senza acquistare in chiarezza e in oggettività: la puntualizzazione fastidiosa di nomi e luoghi ha un calco di cliché. Le infiltrazioni di vocaboli stranieri pare non abbiano alcun motivo né satirico né solamente comico, né gnoseologico né — diciamo così — poetico. Il manierismo si fa scoperto. Non vogliamo credere ai «maligni» che sospettano Montale di autolatritia (quantunque non pochi versi di *Saturna* rendano legittimo tale dubbio). Questo suo mondo sospeso fra essere e non essere (che di per sé non sarebbe difetto), nasconde

con tutte le forze la visione morale dell'autore, ove per morale s'intenda il metro col quale ha misurato — per fare satira — le storture della stoltezza umana e le complesse sovrapposte deformazioni della società.

Montale critica con acredine, con desolata incredulità. E ciò potrebbe essere interessante, e potrebbe anche costituire fermento per una presa di coscienza della crisi culturale odierna (in questa sede la nostra critica ad autori ed opere non vuol essere — né è — una sterile sequela di frecciate a questa o a quella persona, ma l'analisi — da come apparirà poi nell'epilogo — di quelle sfaccettature che sono i testimoni più sicuri di una gigantesca crisi umana). Ma c'è qualcosa di stanco, di non convinto, purtroppo, di troppo dominato o di troppo assente (e la materia, in questo caso, non è ribelle?).

Montale è (come Carlo Levi, ad es.) autore di un solo libro. Gli altri lavori sono corollari al primo e come tali vanno presi, per chiarire le zone oscure dell'opera principe, oltre che per confermare i timori e le previsioni del pericolo di tale o tal'altra deformazione retorica.

Sta di fatto che *Ossi di seppia* resta un documento quanto mai interessante della desolata sensibilità contemporanea, proprio per quel limite semantico oltre il quale vi saranno solo le confuse sperimentazioni e le avanguardie e le disperazioni stilistico-involutive della nevrosi dell'era petrolifera.

GRAZIA DELEDDA

A distanza di molti anni dall'assegnazione del Nobel a Grazia Deledda, c'è ancora chi cerca ragioni valide per giustificare quell'assegnazione. E la più accettabile rimane quella secondo la quale il Nobel le fu conferito per *l'onesto e infaticabile servizio prestato al proprio dovere e alla propria vocazione... una testimonianza di vita e l'espressione di una terra caratteristica come la Sardegna* (così trascrive Pompeati). Ma anche Verga (e con arte più decisa e compiuta) ha tali requisiti, purché si sposti il luogo di azione dei romanzi dalla Sardegna alla Sicilia (e questo paragone valga solo per il Nobel, non per una dipendenza di Deledda dal Verismo: problema che via via sta giungendo a soluzione). Tuttavia, come oggi ancora qualcuno ritiene cosa giusta il conferimento del Nobel a Deledda, così, negli anni immediatamente successivi a tale riconoscimento, non mancarono voci di meraviglia. Di recente, negli ultimi mesi della sua vita, in un'intervista rilasciatami per un quindicinale romano, Gabriele Baldini ebbe a dirmi: «Il Nobel è un premio provinciale, dato da una giuria di incompetenti, di vecchi non aperti alle novità artistiche di ogni parte del mondo. Ora, è facile assegnare il riconoscimento a un Gide, a un Camus, a un Faulkner, a un Hemingway, perché la loro fama è tale che li distingue dagli altri scrittori (e a loro il Nobel non aggiunge nulla). Che lavoro di ricerca e di critica fanno per scoprire chi veramente vale, anche se non è molto noto? Per esempio, avrebbero dovuto darlo a Svevo, a Verga, a D'Annunzio, a Croce... Questo riconoscimento è dato il più delle volte, purtroppo, a casaccio: per gli italiani è il caso di

Deledda; per gli stranieri, di Pearl S. Buck, John Steinbeck, scrittori di secondo o terz'ordine».

Ma torniamo a Deledda.

Nata a Nuoro, si stabilì a Roma nel 1898, dove morì nel 1936. Giovannissima, per le sue novelle fu notata da Capuana (che, con Verga, aveva dato idea e fondamento alla teoria e pratica del Verismo) col quale strinse rapporti che — naturalmente — dovettero pur influire in un modo o nell'altro sulla sua arte, non fosse altro per il contatto con opere nuove in un tempo in cui i fermenti di un trapasso da una sensibilità a un'altra (i secoli 800 e 900 hanno abbondanza di polemiche e di reazioni che li uniscono in una continuazione reale) dovevano colpire, e spesso disorientare, quegli spiriti appassionati ma non estremamente critici, quali — è il caso di dirlo — Grazia Deledda.

Anziché soffermarci sulla vita della scrittrice (che d'altronde non offrirebbe materiale a ipotesi o a «sacrilieghe» curiosità), riteniamo opportuno parlare del suo tempo, dell'epoca, cioè, in cui ella si trovò a operare.

Teniamo presente la Scapigliatura. Dall'altra i classicisti tipo Zanella che intesero contrapporre una più virile eloquenza al culmine sentimentalistico del Romanticismo (ad es. Aleardi e Prati), unendo l'idea cristiana alla realtà del progresso scientifico e sociale. La figura di Carducci campeggia con la sua irapolemica ed il tentativo di restauro della grande tradizione classica. I manzoniani: c'erano anch'essi, col loro mondo sorretto da un moralismo didattico che portò alla composizione di pagine quali quelle famose di *Cuore* (qualcuno aggiunse al sostantivo *lagrimatoio* l'attributo *piacevole*). La figura di Carducci, in questo scontro di tendenze, mette a fuoco il problema di una necessità del ritorno a esperienze più antiche e salde: l'educazione classica si fa strumento impetuoso nelle mani di lui, tal-

volta ridondante. Ma la sua personalità è al centro di un lungo periodo che si chiude per un certo senso ai fermenti provenienti da tutta Europa (ci si avvia verso quell'aspetto autarchico delle nostre lettere, che ha dato via a giustificare poi l'appellativo di *provincialismo*). Tuttavia, sulla scia di Manzoni, oltre che i moralisti sentimentalisti, si andava formando una generazione rinsanguata dai contatti con autori stranieri (i Francesi, più precisamente) e destata alla novità anche dalla smania degli scapigliati. E' chiaro che ci riferiamo alla generazione nuova dei veristi, ma, in quest'ambito, ci riserbiamo di fare qualche nome di scrittore operante anche fuori della dottrina del Verismo. Ed è, nel nostro caso, il nome di Salvatore Farina, conterraneo di Deledda, la quale non dovette rimanere insensibile ai libri di lui, pieni di moralismo un po' fine a se stesso e di volontà di documentare la realtà quotidiana con tinte che, assai di rado, raggiungono un persuasivo equilibrio artistico.

Deledda è a cavaliere di due secoli, e ne assorbe le dilatatezioni extranazionali.

La grande fama di D'Annunzio e la teoria del vivere assoluto, inimitabile, perdurerà fino alle porte del secondo conflitto mondiale, quasi a dispetto delle reazioni e dei tentativi nuovi (1).

Quando Fiuni lanciò l'Avanguardismo (1913); quando, nello stesso anno, Papini e Soffici fondavano *Lacerba*, usciva *Canne al Vento*, il più famoso romanzo di Deledda.

Sono queste soltanto delle curiosità cronologiche, perché la scrittrice sarda era forse attenta più all'importazione delle novità di oltralpe che ai fermenti letterari del nostro paese. Infatti, *La Ronda*, *La Voce*, *l'Ermetsismo* vengono citati da noi solo

1) Cfr. «Sguardo alla poesia italiana del Novecento».

perché nati e sviluppati in un tempo in cui Deledda era ancora in piena attività artistica ed anzi veniva posta al centro dell'attenzione grazie al Nobel che le avevano regalato nel 1926 (tre anni dopo che Svevo aveva dato alle stampe *La coscienza di Zeno*, due dopo la pubblicazione del manifesto del Surrealismo in Francia). Dostojevskij e Tolstoj erano i grandi tradotti e Deledda non dovette rimanere estranea alla portata nuova e monumentale dell'arte dei russi: anzi, ne subì il fascino e si nutrì di quelle trame psicologiche sottili e vibranti (anche se, come vedremo quando tratteremo il problema delle fonti, non è sbagliato essere prudenti sulle dipendenze dell'ispirazione dai modelli). Fatto sta che dei fermenti del primo Novecento italiano e francese, non risenti come invece era avvenuto del bagaglio russo, e, con le dovute precisazioni, di quello verghiano (non verista).

La mole delle opere di Deledda è tale, da indurci a fare una riflessione, prima ancora di citare le più significative: fino a quanto il numero ha influito sulla qualità, data la scarsa capacità e volontà di autocritica dell'autrice?

Pressappoco Deledda sfornò un romanzo l'anno, dopo i primi tentativi — quasi esercitazioni letterarie — consistenti in racconti pubblicati su giornali e riviste. I primi romanzi hanno impostazione non organica e si articolano in un linguaggio povero (ci riferiamo a *Fior di Sardegna* del 1892 e a *Racconti sardi* del 1894). Non certo migliore fu il libro che le dette notevoli rinomanza (grazie alla prefazione di Ruggero Bonghi): *Anime oneste*, pubblicato a Milano nel 1895.

Il Bonghi, l'autore delle celebri lettere *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, l'uomo politico che nel 1847-48 aveva partecipato ai moti contro il re di Napoli Ferdinando II per ottenere la costituzione, il deputato eletto più

volle fino al 1892, il professore universitario che aveva anche rifiutato nel 1858 la cattedra di filosofia all'università di Pavia offertagli dal governo austriaco, il fondatore della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II in Roma, certo non fu una firma indifferente sul libro della ventiquattrenne scrittrice sarda, la quale arrivò così ad essere letta e stimata ancor prima di dar prova esatta delle sue capacità, che non si rivelarono né con *Il Tesoro* né con *L'ospite* (entrambi del 1897), ma forse con *La giustizia* (1899), opera in cui è palese la volontà morale di Deledda e, soprattutto, la sua tematica: i rimorsi dei personaggi, il fatale ineluttabile destino che manovra le anime, tutto in uno sfondo paesaggistico trasfigurato alla luce di faba, vivo di spiritelli a cui i personaggi stessi credono e soccombono superstiziosamente, se non proprio nelle azioni, almeno in quanto le paure notturne ne determinano i pensieri e ne stimolano i sogni. Dello stesso anno è *Le tentazioni*, seguito da *Il vecchio della montagna* (1900) e da *La vergine delle tenebre* che esce a poca distanza da *Dopo il divorzio* (entrambi del 1902). L'anno seguente appare *Elias Portolu*, ritenuto ormai il suo libro migliore, l'opera in cui sono posti e resi con equilibrio i caratteri più propri della Deledda, fino allora dislocati un po' qua un po' là nei vari numerosi tentativi. Una certa organicità raccoglie le vicende di un amore colpevole in un linguaggio preciso ed efficace, in una narrazione sorretta da una convinta moralità che tuttavia rimane filosoficamente non sviluppata e costituisce una qualità intrinseca della scrittrice, quasi inconscia, non chiarita da una coscienza speculativa né organizzata in sistematico pensiero. E' da cogliere come tutt'una con le passioni oscure dei personaggi, che sono redenti dal senso di colpa, dal rimorso, dallo struggente bisogno di espiazione (Elias Portolu, che ubriaco era divenuto amante della cognata Maddalena — dopo averla invano

fuggita —, vuol farsi prete per penitenza ma Maddalena gli fa sapere di essere madre. Allora in Elias nasce un amore disperato per il figlio, amore teso al limite della necessità di restare lontano dalla creatura. Quando il fratello di lui, Pietro, muore, Elias pensa che potrebbe sposare la vedova per tenere con sé il figlio. Ma un ricco chiede in moglie Maddalena, mentre non correrà molto tempo che il piccolo verrà a morte. Il dolore di tale perdita, unito al turbamento per quanto è accaduto a Maddalena, liberano pian piano dal senso di colpa Elias, che, ottenuto il castigo, si placa e abbraccia totalmente la sua via).

Nel 1904 esce *Genere*, opera che si pone artisticamente su un piano di impegno, ma che prelude alla discesa. Seguiranno, infatti, cose di valore sempre più discutibile (*Nostalgie* e *I giochi della vita*, entrambi del 1905; *L'ombra del passato*, 1907, fino a *La bambina rubata*, 1919, e a *L'argine*, 1934, *La chiesa della solitudine*, 1936). Non è necessario citare tutti gli altri, tranne alcuni lavori che emergono dalla vasta e uguale produzione, quali *L'edera*, 1908 — il delitto di Annesa fa pensare a quello di Raskòlnikov di *Delitto e Castigo* —, *Canne al vento*, 1913, e *La madre* (opera quest'ultima in cui non mancano pagine riuscite, ma che conferma la mancanza di capacità speculativa dell'autrice, la quale risolve la problematica religiosa e il perché misterioso ed eterno che si affloscia sulla bocca dell'uomo al cospetto dell'inconoscibile e della morte, con una frase scontata presa in prestito dai Testi Sacri o dalla tradizione di un popolo — cosa che può avere il suo fascino in una rappresentazione folkloristica, ma che non basta a sostenere una situazione quando lo psicologismo si raffina e la forza della narrazione e degli intrecci richiederebbe una più profonda risposta esistenziale e religiosa).

Leggendo i non pochi racconti (citeremo: *Un dramma*, *La*

palma, *Contratto*, *La festa del Cristo*: quest'ultimo ripete nomi e situazioni e luoghi e brani di *Canne al vento*) si conferma ancor meglio una duplice impressione. La prima consiste nel sentire come l'arte della Deledda sia ferma al suo nucleo, senza progressi e senza conquiste. Leggere un libro è, in sostanza, leggerli tutti. La mancanza di sviluppo nell'attività interna di scrittrice la fossilizza su toni che, una volta detti, non hanno alcun motivo di tornare mascherati sotto altre trame e, magari, ambientando i personaggi in altri luoghi, fuori della Sardegna, la quale è per lei uno stimolo e un attivo, un posto chiave, attraverso il cui folklore magico e talvolta cupo, nuragico, Deledda esprime un mondo di colpe sotterranee, in uno scenario non privo di suggestione e di colore, decisamente ritratto. La seconda è che, abbandonata l'isola, il continente rimane estraneo a lei nella sostanza: in qualunque altra città descritta vibra il calore sardo e si respira l'aria del nuorese. *Canne al vento*, abbiamo detto, è la più letta delle opere di Grazia Deledda. Il protagonista è il servo delle tre zitelle Pintor, il vecchio Efix, che lavora senza ricompensa nell'unico podere rimasto alle sue padrone che abitano in paese, in una casa che conserva pallidamente i fasti dell'antico casato ormai decaduto e in miseria. Lia, la quarta delle sorelle, era fuggita un tempo lontano e aveva avuto un figlio, Giacinto. Un giorno, questi decide di venire in Sardegna dal continente. A consigliare positivamente le zie è il vecchio Efix, che docilmente lavora e serve le Pintor per espiare la colpa dell'assassinio casuale di don Zame Pintor, assai che Giacinto verrà a conoscere quando, in mezzo a un mare di debiti, fuggirà in un altro paese perché innamorato di Grixenda e perché sentimentalmente compromesso con la giovane zia Noemi.

Efix promette alla nonna morente di Grixenda di raggiungere

Giacinto per convincerlo a mantenere la promessa di matrimonio fatta alla fanciulla durante una festa di popolo (la Madonna del Rimedio). Intanto don Predu, un ricco cugino delle Pintor, minaccia il vecchio e gli ingiunge di farsi mediatore della vendita del poderetto che lui vorrebbe acquistare. Predu ama Noemi, la quale non vuol saperne. Effx si impegna a fare da portavoce anche della richiesta di matrimonio da parte di lui a Noemi, che invece attende il ritorno di Giacinto. Qui il racconto si fa monotono e il moralismo si estenua in pagine smorte. E' tutto il vagabondare di Effx in compagnia di due ciechi, elemosinando per espiare la colpa. Quando ritorna, malato e prossimo alla morte, trova nel poderetto, da lui tanto amato, il fratello di Grixenda che gli rivela il prossimo matrimonio di Giacinto con la sorella. Sarà proprio questa situazione a smuovere dalla sua posizione Noemi. Ella sposa Predu mentre Effx viene curato in casa dalle due padrone (una delle tre, Ruth, era deceduta). Al ritorno dalla cerimonia nuziale, Ester Pintor trova il vecchio e fedele servo morto: finito il suo compito, era potuto andarsene, finalmente espiata la sua colpa.

Effx è un personaggio patetico e — sotto certi aspetti — riuscito. Ma non convincono di lui alcuni screezi nel registro del linguaggio che, qualche volta, da umilissimo si fa difficile (*Tu sebbene cieco conosci me, ed io non conosco te sebbene ci veda*): incoerenza questa che non troviamo mai nel dialogo verghiano (non è il caso di scomodare Manzoni). Ma quanto rimane forse di più ingenuo e incompiuto è proprio nel mezzo con cui Effx cerca e crede di espiare la colpa. Conduce per mano due ciechi (uno dei quali si rivelerà poi un imbroglione), chiede l'elemosina, si umilia. Poi lascia — tranquillamente — negli artigiani del finto orbo il vero cieco, già una volta derubato dal primo. Che moralità è questa, se non una scappatoia di comodo? Inoltre,

Deledda calca troppo la mano sulla voluttà di martirio di Effx e ne risulta uno scontato, fumetistico sviluppo delle cose, anche se — ripetiamo — il vecchio servo delle dame Pintor riesce a commuovere non di rado per quella sua sottomissione all'ineluttabilità del destino. Dirà (e qui sta il nucleo della filosofia, del pensiero — se così si può definire — di Deledda): «Siamo proprio come canne al vento, donna Ester mia. Ecco perché! Siamo canne e la sorte è il vento».

Ma ora sorge un dubbio: se questo fatalismo porta a identificare gli uomini alle canne piegate e schiantate dal vento, perché mai tanto libero arbitrio nella lotta per l'espiazione? Anche il male, il peccato, è causato dalla sorte. Né l'uomo sembra aver colpa alcuna in questo determinismo cupo. Se mai, Deledda avrebbe potuto — e dovuto — trarre motivi di alto ordine psicologico da questo contrasto; l'uomo è oggetto del male, che come rie fatalmente da un lato; dall'altro, è espiatore di una colpa che la sorte gli ha fatto commettere. Non è chiara nell'autrice questa dualità, ed anzi essa si indebolisce in un moralismo che non tiene conto di un dramma profondo nell'uomo così come esso è presentato dal pessimismo deleddiano. In poche parole, Deledda riesce colorita, sentimentale, ma mai drammatica. I momenti tragici (o semplicemente drammatici) si stemperano in un che di epidemico e di scontato, diluiti in descrizioni monotone e senza soluzione, o in ingenuità frequenti come questa, ad esempio: «...Li avevano resi allegri. Solo prete Filia era triste». Si incontrano spesso affermazioni simili. Tutti felici, solo uno triste.

Gli altri personaggi, tranne forse don Predu, scolpito nella sua durezza, sono miniature e, spesso, come Ruth ed Ester, soltanto nomi od ombre.

Il romanzo ha un inizio colorito, e le descrizioni di una

Sardegna ferma alla civiltà nuragica fanno un certo effetto. Anche la narrazione ha un tono distinto, e il mondo degli uomini si fonde, si intreccia, si lirizza con quello degli spiritelli. Ma quando siamo al capitolo della festa della Madonna del Rimedio, il chiasso di popolo non è reso e il folklore diventa retorica. I nomi non corrispondono alle entità fisiche né il rumore delle parole al chiasso del luogo: c'è invece una povertà di rappresentazione che si nota subito. Ai capitoli XI e XII appare una frattura netta. La mano di Deledda si disperde in pagine debolissime quando Effx va coi ciechi. Il moralismo si scopre fino alla banalità; il racconto, ripetiamo, è fumettistico, dispersivo e il risultato è negativo: Effx, come abbiamo accennato, nulla aggiunge — con ciò — allo svolgimento del suo iter espiatorio.

L'arte di Deledda ha come difetto principe l'assenza di soluzione e di novità, di sviluppo psicologico dei personaggi e in questi capitoli la retorica si presenta sotto varie forme: le descrizioni monotone e scontate (viene da pensare, sempre con le dovute distanze, alle prime pagine del lungo *Il mulino sulla Floss* di G. Eliot), la volontà di porre in luce una sofferenza indicata ma non resa (quella di Effx), un languore decadentistico e magniloquente, con punte stagnanti nei monotoni racconti pubblici del cieco. La narrazione in quei brani è ferma più che altrove, e l'immaginazione stanca della Deledda mette in evidenza la superficialità del suo mondo filosofico e la sua religiosità senza drammi e senza vette.

Esempio di descrittivismo fine a se stesso è questa pagina:

«La primavera nuorese sorrise allora al povero Effx seduto sulla porta della chiesetta. Grandi ranuncoli gialli, umidi come rugiada, brillarono nei prati argentei, e le prime stelle apparso al cadere della sera sorrisero ai fori: il cielo e la terra parevano

due specchi che si riflettessero. Un usignolo cantò sull'albero solitario ancora soffuso di fumo. Tutta la frescura della sera, tutta l'armonia delle lontananze serene, e il sorriso delle stelle ai fiori e il sorriso dei fiori alle stelle, e la letizia fiera dei bei giovani pastori e la passione chiusa delle donne dai corsetti rossi, e tutta la malinconia dei poveri che vivono aspettando l'avanzo della mensa dei ricchi, e i dolori lontani e le speranze di là, e il passato, la patria perduta, l'amore, il delitto, il rimorso, la preghiera, il cantico del pellegrino che va e va e non sa dove passerà la notte ma si sente giudicato da Dio, e la solitudine verde del poderetto laggiù, la voce del fiume e degli ortolani laggiù, l'odore delle euforbie, il riso e il pianto di Grixenda, il riso e il pianto di Noemi, il riso e il pianto di lui, Effx, il riso e il pianto di tutto il mondo, tremavano e vibravano nelle note dell'usignolo sopra l'albero solitario che pareva più alto dei monti, con la cima rasente al cielo e la punta dell'ultima foglia ficcata dentro una stella. Ed Effx ricominciò a piangere. Non sapeva perché, ma piangeva. Gli pareva di essere solo nel mondo, con l'usignolo per compagno».

Pagine simili non sono rare nel corpus deleddiano. Il procedimento e i composti iterativi, lo stile paratattico, contribuiscono a pronunciare la retorica tutta sentimentalistica: nonostante il sovraccarico apparente di immagini e di idee, è fin troppo facile constatare la povertà inventiva e la ingenuità artistica di Grazia Deledda.

Il romanzo, però, ha un'immediata ripresa col ritorno di Effx nel paese. L'intreccio psicologico si fa vivo e la misura della narrazione allontana l'eccessivo disperdersi nelle descrizioni, la ripetizione verbale a cadenza di favola, i monologhi risonanti del martirio espiatorio. I fatti si sostituiscono in certo senso alle parole e un nuovo fermento sincero anima i

personaggi, che agiscono in coerenza con l'assunto iniziale. E si hanno forse le migliori pagine nella chiusa del lavoro: la morte di Effx. La figura del vecchio servo si precisa e si fa concreta. Viene da pensare, in maniera lontana e azzardata, a Maestro Don Gesualdo, ma in posizione contraria e capovolta: questi, che ha consumato la vita ad accumulare ricchezze, muore ignorato dal genero e non troppo amato dalla figlia (comunque sbeffeggiato dai servi di lei); Effx, servo fedele e patetico espia-tore di una colpa quasi non commessa, povero e solo al mondo, è pianto dalle padrone, soprattutto da donna Ester che veglia su di lui in morte come egli aveva vegliato in vita, con senso di protezione, umile e deciso allo stesso tempo, su tutta la famiglia Pintor. La resa narrativa è discreta; non va in fondo, ma non ha sovrapposizioni: «Da quel momento non parlò più. Gli pareva di tenersi aggrappato all'orlo del panno per non cadere di là: di vedere dall'alto del muciccio lo spettacolo del mondo... Chiuse gli occhi e si tirò il panno sulla testa. Ed ecco si trovò di nuovo sul muciccio del poderetto: le canne morivano, Lia e Giacinto stavano seduti silenziosi davanti alla capanna e guardavano verso il mare. Gli parve di addormentarsi. Ma d'improvviso sussultò, ebbe come l'impressione di precipitare dal muciccio. Era caduto di là, nella valle della morte... Donna Ester lo trovò così, quieto, immobile sotto il panno: fermo fermo... Ricordandosi che gli piacevano i fiori, spiccò un geranio dal pozzo e glielo mise fra le dita sul crocifisso: in ultimo ricoprì il cadavere con un tappeto di seta verde che avevano tirato fuori per le nozze. Ma il tappeto era corto, e i piedi rimasero scoperti, rivolti come d'uso alla porta; e pareva che il servo dormisse un'ultima volta nella nobile casa riposandosi prima d'intraprendere il viaggio verso l'eternità».

Il lavoro di critica certamente non può finire qui. Anche

perché i pareri sono discordi anche per quanto riguarda, ad es., la chiusa. C'è chi — recando motivazioni valide — accusa la Deledda di aver ricamato all'esterno del dramma della morte (e forse è vero, perché la descrizione tutta esterna delle cure rese al morto fa pensare a una incapacità di affrontare il «trappasso», il nodo fra vita-morte-eternità, con un'arte tutta interiore e sostanziale), ma naturalmente non è il caso di chiedere alla scrittrice l'impossibile per le sue qualità: nel lavoro di scanda-glio, si deve sempre tenere conto della reale personalità dell'autore, senza estrapolare verso un ideale di scrittura o di genialità. Altrimenti la critica diviene paragone fra l'opera com'è e come dovrebbe essere, in astratto, nelle mani degli Stendhal e dei Manzoni.

Per quanto ci riguarda, abbiamo esigenza ora di concludere, dopo aver recato un esempio onestamente studiato. Ma alla conclusione giungeremo appena avremo trattato il problema delle fonti: questione sulla quale — in genere intendiamo — i critici si esprimono in modo contraddittorio. Senza citare i molti nomi di studiosi che si sono occupati e si occupano della Deledda (ma in numero sempre decrescente), riassumerò in due filoni principali gli apporti critici. Il primo considera Deledda una verista in ritardo e, di conseguenza, dà importanza alle fonti veriste (francesi e italiane). Il secondo, invece, dà importanza soprattutto alle influenze del romanzo russo, non escludendo Dumais padre e dando un certo peso a D'Annunzio. Questa, grosso modo, la situazione ai nostri giorni. In realtà, a noi sembrano veri entrambi, ma con precisazioni necessarie che cambiano il succo del risultato di indagine.

Deledda lesse Capuana e Verga. E che li incamerò è tanto lampante, che non esiteremo a riconoscere il colore del Verga in molte pagine della scrittrice sarda. Oltre la religione familiare,

nemmeno Verga agita alcun problema filosofico né escatologico (e Deledda ha queste due risorse solo nella volontà, perché, al di fuori della casa e delle passioni nutrite di colpa e di rimorso, c'è finzione). Narratrice più colorita che profonda, meno compatta di quanto potrebbe sembrare, si lascia sfuggire nelle battute dei personaggi qualche marca vergghiana, e Verga narratore (non il Verismo) si fura fra le righe. Ma né la risoluzione linguistica, né l'ampiezza e la misura di lui si realizzano nei romanzi della scrittrice sarda. Che risenta di Verga, è una realtà che si sottolinea prepotente all'attenzione. Ma ciò non dice che Deledda mutui da lui anche la dottrina del Verismo. A Deledda non importa nulla dell'economia e dei moti di piazza, che sono il sintomo di un'epoca dominata dalla macchina. Né la sua Sardegna è descritta a fini sociali. Il lirismo (qualche volta liricità) della Deledda si nutre e si esprime di e in un mondo di fiaba, preistorico, fermo in un tempo in cui i suoi stessi conterranei rifiutarono di riconoscersi. Ripetiamo: eppure, Verga narratore è presente in qualche modo. Come lo è D'Annunzio, non fosse altro per la tecnica di staccare il racconto nel momento psicologico più intenso e di proiettare (cfr. il *Piacere*) gli stati d'animo nell'ambiente esterno, facendolo partecipe, quasi persona umana, o tentando di animarlo, delle gioie e dei turbamenti dei protagonisti (ma parleremmo meglio di *caduta* quando appunto l'intrusione del paesaggio vuol continuare un monologo o questo ultimo cede alla descrizione, per es. della Roma notturna, la continuazione di un momento psicologico: forse i due elementi — persona e ambiente — rimangono comunque esterni). E protagonista, melenso spesso, qualche volta nudamente esterno, è il paesaggio della Deledda (tranne in quelle pagine fortunate in cui si accende una terra sanguigna, con poche parole, come l'inizio d'un documentario favoloso su uno schermo gigante: ma Deled-

da non ha l'autocritica di cambiare fotogramma al momento opportuno, purtroppo).

Lo psicologismo, che fa da filo motivatore e conduttore del romanzo, è di origine o di marca russa, in senso lato. Ma qui bisogna essere prudenti e specificare che cosa s'intenda per fonti. Certo, leggere Omero non vuol dire averlo per fonte ispiratrice. La fonte è qualcosa di più consistente (valida al massimo quando stimola la inconscia simiglianza di due autori, cioè dell'autore che si ritrova nella fonte) ed è tale solo quando viene a far parte viva, in un modo o nell'altro, dell'artista che ad essa si ispira (Virgilio per Dante, Vivaldi e Giovanni Gabrieli per Bach). Se non si tiene conto di ciò, volendo, un critico, o un filologo, o un semplice erudito qualsiasi, può rintracciare progenitori a non finire a un'opera. E l'autore, magari, li ignora. Così, dire che *La Badessa di Castro* di Stendhal (ci riferiamo alla premessa di Trompeo) risenta di Manzoni (la monaca di Monza) è giusto come lo sarebbe aggiungere che la prima parte almeno non è estranea a echi shakespeareiani (cfr. *Romeo e Giulietta*, a sua volta ispirato alla novella di Masuccio Salernitano *Ganozza e Mariotto*) e così via. Ci accorgeremmo che ogni autore ha antenati più o meno palesi, più o meno complici, fino all'inizio dei documenti letterari (1). E c'è chi giudica un'opera dal maggiore o dal minor numero di similitudini con altre opere. In realtà, il valore di un lavoro consiste nella personale ricreazione, nel timbro proprio che l'autore vi imprime. Da un excursus puramente erudito potremmo trovare plagii ovunque (i poeti si somigliano tra loro più del pensabile), ma il gioco resterebbe sterile se non si pervenisse a

1) Per una curiosità, cfr. la X novella del *Decameron*, V *giornata*, con quella del *magnaiolo dell'Asino d'oro*, libro IX, 22-31. Ancora: *Decameron*, *giornata VII*, novella II, con *Asino d'oro*, libro IX, 5-8.

determinare la fonte di maturazione (o ancor meglio a distinguere questa da una conaturalità) e quella accidentale e fenomenologica dell'ispirazione. Di solito si accomunano le fonti dei contenuti e quelle dello stile (siamo in due campi diversi: etico, diciamo semplicemente morale-filosofico, e letterario: i due blocchi possono non fondersi mai, perché si possono avere idee proprie e stile mutuato, e viceversa, o entrambi propri o — e allora siamo alla stregua di molti scrittori contemporanei — nessuno). In questo distinguo, per Deledda possiamo dire: è originale il suo mondo sardo, nuragico, colto spesso di prima mano, con le passioni oscure in esso vive e giustificantisi. In questo non ci sono prelevamenti né dal Verismo né da altre teorie. Che biologicamente il nucleo della civiltà sarda e della magnetica storia di quella sia palpante in Deledda e inscindibile da lei, è dimostrato dal fatto che la scrittrice vede e sente la Sardegna al di là di ogni necessità inventiva: ripetiamo che la trasporta, col suo fondo ora chiaro ora limaccioso in ogni dove, incapace di trasferirsi sentimentamente e culturalmente e istintivamente da essa. Ciò, dato che è all'origine e alla base e allo (diciamo così) svolgimento della sua arte, non è né un difetto né un pregio (semmai è un incentivo, un motivo vitale e un limite a un tempo). Su questo amore prenatale, si innestano — e spesso si sovrappongono soltanto — alcune fonti, letterarie e stilistiche (screzi e intrusioni): quelle di Verga e di D'Annunzio. Contentutistiche (e la fonte, in questo caso, è accidentale e quindi non amalgamata, con tutte le limitazioni e le disparità di accesso fra le opere lette e la possibilità di indagine dell'autrice) quelle di Farina, e, più a largo spettro, quelle di Dostoevskij e Tolstoj (più una lontana luce manzoniana).

Deledda è sfuggita in parte al decadentismo grazie all'inconscio substrato morale che nutre le sue pagine (limitandole, a

volte). Pagine né troppo varie né profonde, come vorrebbero alcuni, ma frutto sincero di un'anima sensibile alla umana realtà del peccato e dell'espiazione. Se non ha raggiunto, poi, le vette che la grande fama ha sottinteso senza dimostrarle (come accade il più delle volte), non possiamo fargliene una colpa: tanto più che ogni artista dà non ciò che vuole, ma ciò che può.

IL SENSO DEL COMICO IN FEDERIGO TOZZI

Quando Samuel Johnson scriveva che Shakespeare è un bosco di alberi giganteschi, non privo tuttavia di molto ben curati giardini di acanti e ligustri, erbetta e margherite; col paragone plastico si riferiva alla distanza fra la complessità di Shakespeare (nel quale la grandiosità non cancella affatto il garbo di certe raffinatezze) e la unilateralità dei suoi contemporanei, bravi chi nel cantare l'amore, chi i piaceri della vita, chi una storia manipolata in numerose variazioni. Ma, nella migliore delle rese, nascono prati pettinati, non una foresta.

Noi possiamo trasferire, nella nostra letteratura, il paragone a Dante, a colui che, cioè, nell'Umanesimo e nel Rinascimento (ma soprattutto nel Seicento), con eccezione di pochi spiriti attenti (Bruni e Coluccio Salutati; il Trissino che fece conoscere il *De vulgari eloquentia*), fu preferito Petrarca, perché ritenuto più fine, più esplicito, più poeta (Dante era considerato un rozzo).

Rileggendo *Sogno d'una notte di mezz'estate* (*A Midsummer night's Dreame*), di Shakespeare, e *Molto rumore per nulla* (*Much Ado about Nothing*), balza subito agli occhi la eccezionale capacità di impostazione dell'elemento comico (la compagnia di Zeppa, Rocchella, Cannella etc., nella prima; Sanguinello e Agresto — traduzione di Dogherry e Gerges — nella seconda, assoluto capolavoro di intreccio, intelligenza, modernità). E la comicità di Shakespeare si alza dal contesto, dalla situazione, dalle battute, dalla dabbenaggine dei presuntuosi ridicoli nel gioco della vita. Il più grande poeta tragico dell'età moderna,

Shakespeare, è anche un grande maestro dell'umorismo. Infatti, dire che Shakespeare è un poeta tragico, è limitarlo, mentre sappiamo bene che il maggiore critico di lui, S. Johnson, intuendone la ricchezza, parlò di foresta non priva di angoli ben curati e pittoreschi, laddove questi ultimi, di contrasto con la forza delle sequoie, formano la varietà che è condizione di bellezza.

Shakespeare-Dante è un binomio caro a chi, parlando di genio universale, dà all'attributo il giusto significato di «completo» in quanto ogni aspetto della vita e dell'animo umano è stato cantato da loro. Catullo è il poeta dell'amore, Alceo l'irruento cantore politico, adoratore del vino; Esiodo inaugura la poesia didascalica, Lucilio è grande nella satira; Marlowe tocca corde delicatissime nel gioco psicologico tra Ero e Leandro; Camoens fa parlare i mari e i cieli, è travolgente nell'episodio di Ines De Castro; ma Dante e Shakespeare non hanno trascurato alcun aspetto del «guazzabuglio del cuore umano».

Se è vero che ogni autentico poeta è necessariamente anche filosofo (non tireremo in ballo solo Dostoevskij e Tolstoj, ma Leopardi e Manzoni, Goethe e Milton, Lucrezio, Orazio, tanto per fare qualche esempio), non è meno esatto affermare che chi sa far ridere sa fare anche piangere (e non sempre viceversa). La unilateralità, anche se può portare a cime elevate, rimane monca di qualcosa. Nelle Malebolge vibra la nota comica; nelle commedie di Shakespeare si ride di un riso profondo. Aristofane è un maestro della comicità, nata da un uomo che guarda il mondo con occhi pratici, senza complessi e con piena salute. Ma perché quello è poeta tragico, questo lirico, quell'altro (come Tibullo) elegiaco, mentre la vita è un tutto inscindibile di tragedia, dramma, farsa, malinconia, speranza e delusione, dolore e gioia, rassegnazione e dubbio? Se commuovere è facile, non altrettanto lo è divertire, specie se non si ricorre alla

coprolalia di cui è intessuto il cinema e la trivialità gradita ai troppi.

Nella nostra letteratura si deve ricorrere al capolavoro di Manzoni se si vuol trovare, misto alla tragedia della vita (anche se giustificata dal disegno della Provvidenza) che tale appare almeno nella vicenda della peste, il sorriso superiore dell'autore concretarsi nella figura di don Abbondio e di altri personaggi secondari, non escluse le pieghe di situazioni in se stesse altamente drammatiche.

Se analizzassimo la visione che dell'esistenza e dell'uomo hanno gli scrittori contemporanei, allora cadrebbero letteralmente le braccia, e un Carneade qualsiasi dei tempi passati, al confronto, salirebbe al Parnaso senza rivali. Soprattutto il senso del comico scarseggia sintomaticamente negli scrittori contemporanei.

Cosa significa? Non son più capaci di far ridere oppure la società e la vita non danno più adito al riso? Vita e società, cioè l'uomo, non cambiano nel profondo, per cui mai circostanza alcuna ha offerto più dell'oggi materiale di riso. Se al di presente non ci sono le condizioni adatte, esse non c'erano nemmeno ieri. E' l'occhio umano che deve discernere, variare, inventare il riso, estrarlo dalle cose e dagli uomini, dalle loro drammatiche vicende: dipende dall'angolo visuale, e allora la frensia e l'ansia divengono ridicoli moventi nel grande serbatoio delle bolle di sapone.

Eminentissimi comici (Toto, Stanlio e Ollio, B. Keaton etc.) insegnano che anche oggi si può ridere sulle sciagure umane (non ultimo Chaplin). Quindi, se gli scrittori non ridono di tanto in tanto, è perché non sono capaci di spaziare sulla realtà umana, divenendone o registri (cronisti) o deformati, non inventori o interpreti.

Non scomodiamo gli archetipi (Cervantes): veniamo al Novecento. Accenniamo a Joyce. Come Picasso, anche lui ha fornito materiale di imitazione a milioni di sprovveduti, ma si sa che gli imitatori, non potendo calcare i pregi dei maestri (in quanto la qualità artistica è originale e irripetibile), ne esasperano — credendo di inventare la tavola pitagorica — i difetti, quei difetti che, in equilibrio col tutto, facevano parte ineliminabile del corpus dei maggiori, come le ombre e le luci in un bosco. Ma a Joyce (valido non per i concettismi e la pur necessaria deformazione stilistico-semanticca, la ricchezza polisenica e la tecnica del pensato-parlato come atto di vita al pari delle azioni, ma per l'ampiezza della visione umana contenuta nel suo *Ulisse*) non fa difetto il sorriso, l'ironia, un certo sarcasmo superiore contenuto proprio in quel simbolismo sospeso fra rappresentazione naturalistica e realismo interiore.

Una delle pochissime eccezioni del nostro secolo è costituita da *Tre croci* di Federico Tozzi. Quando si parla di quest'opera, si sottolinea la riuscita (nuova nella nostra letteratura) di un dramma tutto particolare, affidato alla storia di tre fratelli che muoiono in seguito a uno sfacelo finanziario, ma in una diversa motivazione-reazione (Giulio si impicca: risente più d'ogni altro dello smacco morale del fallimento; Niccolò muore di gotta, in un'angoscia diversa per sostanza da quella di Giulio, ma non ancora grottesca, come tutta la situazione di Enrico, disperazione tragicomica, compendio di un modo di vita e di morte di un intero genere di uomini vissuti al termine della consunzione di una posizione economico-psichica che aleggia atmosferica cupa che circondano l'estinzione di casati, di famiglie, di gruppi di esseri etc.). A parte il giudizio di Natalino Sapegno, secondo il quale l'opera è mal riuscita (anche Croce ha preso abbagli notevoli, non riguardo il Tozzi: e non per questo è meno impor-

tante), in un libro così denso si stenta a riconoscere un pregio fondamentale: la complessità del rimbalzo dramma-commedia. La figura di Giulio non ha nulla di comico. E forse neppure essa è la conduttrice del racconto. Ma Niccolò — e soprattutto lo scontroso Enrico — sono protagonisti grotteschi di una vicenda di per sé disperata, dalle tinte notturne come la bottega di libraio che i tre gestivano nei debiti, soli, senza clienti, in quel buio dolcemente di carta, in quel silenzio interrotto dalla visita del cavalier Orazio Nicchioli, al quale i fratelli erano debitori di una grossa somma di denaro (non avendo potuto pagarla, alla scadenza della cambiale, Giulio aveva falsificato la firma del Nicchioli, presentando in banca via via altre cambiali, fino a che il gioco si è scoperto e la catastrofe è stata inevitabile). Ma il comico è così mescolato al tragico, da creare un miscuglio unico nel suo genere. Il precipitare degli avvenimenti trasporta il lettore in un gioco di caratteri, di apparizioni di personaggi tipici e universali: tutto, in una misura che tiene rispetto per la realtà della vita, che non è mai solo pianto o solo riso. La morte, per miseria e malattia, di Enrico, è quanto di più doloroso si possa immaginare (e di pietoso). Eppure, il capitolo finale (che, appunto, riguarda lo spegnersi lento dell'ultimo dei tre fratelli) ha una carica beffarda, comico-cinica da smorzare non il dramma, ma l'effetto, deleterio nel tessuto narrativo, di una unilateralità nella tragedia.

Enrico subisce la sua sorte con una estraneità dignitosa, con una mancanza di partecipazione così vera, che viene da chiedersi se era cosciente il Tozzi di aver inventato un personaggio tanto riuscito. In quella miserabile, pietosa, esilarante fine di Enrico, c'è tutto l'ingegno del narratore, il quale è stato capace di vedere dal di sopra gli eventi, dominandoli con una misura davvero rara. Anche Bùbbolo (nel romanzo *Il podere*) ha qual-

che nota comica. Ma l'opera è ben più lineare e fissa all'ineluttabilità di un destino di morte.

In *Tre croci* Tozzi ha scoperto le immense risorse della comicità, che colorisce e approfondisce il dramma, stempera e sottolinea, a un tempo, il dolore, dilata e puntualizza i rapporti e le alternative fra vita e arte.

Come la felice formula manzoniana, secondo cui la letteratura deve avere «l'utile per iscopo, il vero per oggetto, l'interessante per mezzo» (1) ci riporta non solo alle esposizioni che il vecchio Grisostomo fa sulla poetica di *Il cacciatore feroce* e *La Leonora* di Burger (infatti, per non citare la De Stael, arriviamo immediatamente alle *Lezioni sull'arte e sulla letteratura drammatica* di A. G. Schlegel e alla *Scienza Nova* del Vico); così l'opera tutta del Manzoni, e in particolare *I Promessi Sposi*, ci rinviano idealmente al Maritain di *La responsabilità dell'artista*.

Abbiamo citato, alla lontana, Vico. Ma potremmo facilmente cominciare da Dante, il massimo esempio di concretezza artistica e di realizzazione poetica nell'ambito assolutamente didascalico-escatologico. Potremmo fare un balzo ai primordi e tirare in ballo Esiodo: sarebbero tutti esempi incontestabili della bontà di un assunto riproposto ad epilogo dal massimo scrittore italiano, del quale si è celebrato da poco il centenario della morte con un'attenzione sintomatica, direi anche con una curiosità irriverente. Un assunto, una poetica sperimentati dal tempo, che un lucido filosofo del Novecento (Maritain) ha sottoposto di nuovo a scandaglio: e, di esempio in esempio, unendo

1) Dalla *Lettera al marchese Cesare d'Azeglio sul Romanticismo* del 1823: tale definizione verrà poi tolta nella riedizione del 1880 fra le *Opere Varié*, e non crediamo a chi addebita l'omissione a una poetica della libertà estetica contraria a ogni tipo di canone.

in una linea ideale tutte le Luminosità creative nella travagliata storia dell'uomo, non rimane difficile trovare un naturale nesso di «vero poetico» fra i massimi cantori e teorici di ogni epoca fino a noi. Le età meno sanguigne (per noi un sintomatico detective è Dante e la sua fortuna) badavano soprattutto ad evitare all'artista lo scontro coi temi ultimi dell'uomo. E si è creduto, in tal modo, di liberare la letteratura in genere di un fardello nocivo: ma, così facendo, si è dimenticato l'uomo stesso, che non può ignorare i suoi problemi eterni, quei problemi che nascono con lui, ma non muoiono con lui, e ai quali, lungo i secoli (vedremo nell'*epilogo*) si è rivolto l'angoscioso interrogativo di tutte le menti (e le più elevate han cercato di dare una risposta). Isolare l'arte dalla complessità dei motivi che fanno le cadute e le poche ma sublimi ascese dell'uomo, è come voler tagliare dal «tenebroso terreno» il fiore, per riporlo in una campana di vetro, senza contatto con l'aria piena di microbi e di insetti. E' che proprio dal tutto si dipana il fiore, come il capolavoro da un uomo che ha vissuto e sofferto, immerso nella totalità della vita, col bene e col male, con le speranze e le delusioni, con i Don Abbondio e i Fra' Cristoforo, i don Rodrigo e i Padre Casati, con le turbe violente e violentate del Lazaretto e con gli empi monatti grigi nel cielo grigio di Milano, osannanti alla peste in quella scena potentissima che nulla ha da invidiare alle Malebolge dantesche e al prologo del *The Mirror for magistrates* di Sackville.

Tuttavia, le riflessioni che vogliamo estrarre dalla breve considerazione, sono le seguenti. Molti contemporanei, rimproverano a Manzoni il pimento e la finalità religiosa del suo capolavoro, asserendo essere questi sia le sostanze ispiratrici sia i limiti. Ma come mai, le opere ispirate alla politica e sottoposte alla propaganda di partito sono infrimate sul nascere, mentre

quelle realizzate su una profonda fede in Dio durano più dell'uomo e delle sue generazioni?

Gli esempi che verrebbero in nostro aiuto sarebbero tanti che ci risparmiamo di citarli. Le ragioni morali che presiedono all'organismo dei *Promessi Sposi* non sono altro dalla spinta potente che alimenta tutto il romanzo della Provvidenza. Naturalmente, la forza della fantasia ha vivificato le esattezze storiche, ha dato un volto ad ogni personaggio, grande e piccolo, potente ed umile, come la Provvidenza che risolve, sul cammino dell'umanità, con pari attenzione e amore, i casi dei protagonisti e quelli degli oscuri e dimenticati. Ma — guarda caso — proprio le ultime briciole dell'umanità (Renzo e Lucia) divengono gli elementi centrali di una rivoluzione estetica e in qualche modo etica, e attraverso la preghiera di una anonima creatura si compie il grandioso progetto della Provvidenza. Così, umili e potenti, buoni e malvagi, collaborano al disegno di Dio, in una corallità che sottolinea gli individui uno per uno, potenzandone la personalità, in modo che gli ultimi saranno i primi, in piena concordia col Messaggio Evangelico. E' che sorretti dall'eterno insegnamento di Gesù, gli artisti ritrovano meglio se stessi in quanto uomini, e realizzano in chiave non transeunte i motivi veri dell'animo umano. Al contrario, asserendo a un'ideologia politica il proprio talento, si corre il rischio di rimanere emarginati dal cammino storico perché si tiene conto soltanto di un accidente, cioè del momentaneo bisogno economico o dell'appannaggio dato dalla violenza del padrone di turno, affidando al transitorio ciò che per intima natura (l'arte) necessariamente trascende il contingente. D'altra parte, a ben vedere (anche se autori «sani» del Seicento, come Virginio Cesarini, per farsi perdonare *l'eccessiva ammirazione per l'Avrasto*, dimostrano ad ogni passo di scorgere nell'opera di lui as-

soluti intenti morali), lo stesso *Orlando Furioso* (e riportiamo un esempio limite) nasconde un mondo morale: è assurdo pensare che sia possibile mettere su un organismo vivente, come l'opera d'arte, prescindendo da lieviti morali; così come è disanguarlo, volendo evitare lo scontro coi grandi interrogativi dell'esistenza, coi temi finali che assillano prima o poi l'uomo: quelli che richiedono un linguaggio che sia «sì» o «no», all'impegno ideale e sostanziale in cui ogni scrittore rivela il proprio coraggio e la propria statura. Si potrà negare: è il caso, ad esempio, di Leopardi; ma non ci si può esimere (a meno che non si voglia scrivere un libro di intrattenimento) dal ricercare la verità, vivendo o soccombendo per essa. Che poi si tratti di una verità poetica, è un altro discorso: e lo tratteremo via via. La verità poetica è vedere le cose corteccia e tronco assieme, così come natura non fa prima corteccia e poi il midollo del tronco.

Artista quale educatore: in certo qualmodo sì, se per educatore non si intenda il pedante preposto ad imbottire di scienza i crani e di non vissuti moralismi le coscienze. E qui si parla della sua responsabilità. Gide a un certo momento dice: *Ciò che si scrive non conta*. Ma non è così, e neppure lui ne era convinto (specie nella stesura delle sue pagine dopo il viaggio in Russia). Sebbene l'arte sia scissa dalla morale, arte e morale procedono da un solo uomo, che è l'artista, e in quanto tale imprecisa la sua opera alla intrinseca forza o meno della sua verità, della sua qualità interiore.

«L'egoismo è il nemico naturale dell'attività poetica», scrive Maritain. E Shelly aveva ragione quando sosteneva che «lo stato di mente» naturalmente affine all'ispirazione poetica è in guerra con ogni basso desiderio. Scrive ancora Maritain: «I poeti forniscono all'umanità un cibo spirituale che è esperienza intuitiva, rivelazione e bellezza... La costituzione morale del

soggetto umano ha una specie di riflesso indiretto sulla sua arte». François Muriac dice che bisogna «purificare la sorgente». La conversione di Manzoni è altro, forse, dalla purificazione alla radice dell'uomo? I frutti duraturi che ne sono scaturiti, infatti, sono eloquenti. E si dovrebbe essere grati alla Provvidenza per averci dato un cantore così alto.

LA CULTURA ITALIANA IN FRANCIA

Da Parigi

E' degno di nota il fatto che, in una stessa serata, qui a Parigi, vi siano due celebrazioni in onore di autori italiani. Al Café Colbert di rue Vivienne, presente un pubblico numeroso, Geneviève Choan's, direttrice del circolo *Les poètes et leurs amis*, ha aperto la serata dicendo che, durante l'anno in corso, verranno fatti conoscere altri poeti italiani, oltre Montale. L'italianista Solange de Bressieux, feconda traduttrice dei nostri autori, ha parlato, infatti, sul tema: «Un beau poète d'Italie: Eugenio Montale».

La Bressieux ha tracciato una nutrita biografia dell'autore di *Ossi di seppia*, soffermandosi sulle difficoltà incontrate dallo stesso nel periodo fra le due guerre e ammettendo, con equilibrio critico, che Montale è poeta in *Ossi di seppia*, ma meno valido in *Le occasioni*, e via via meno felice in *Satura* e nel *Diario* 1971. E' seguito un recital delle liriche dello stesso.

Quasi contemporaneamente, al salotto Ricard, presente Pascal-Bonetti, presidente d'onore della Società dei Poeti Francesi, e Jeanne Durtal, fondatrice dell'Unione Franco-Italiana, si è svolta una calda commemorazione di Dino Buzzati. Tuttavia, non mi pare che le cronache di ieri né quelle di oggi abbiano accennato alle manifestazioni. Per confermare l'atmosfera da iniziati riservata alla cultura italiana, basta dare un'occhiata alle grandi e piccole vetrine delle librerie, in cui, di solito, è esposta la foto dell'autore del giorno (francese, s'intende), con una serie verticale orizzontale sghemba di libri a firma sua e

con la reliquia del manoscritto (quasi sempre l'ultima pagina commentata dalla equivalente dattiloscritta, con le preziose varianti e le chiose a margine). Dove il repertorio è più ampio, oltre ai francesi (da Molière a Sartre e a cento minori), si possono notare, con ripetizione costante, soprattutto tre autori stranieri: Thomas Mann (quello di *Morte a Venezia*, corredato dalla foto del giovane Tazio), Hemingway e Nietzsche. Questo ultimo sta avendo un'ondata di successo travolgente, specie tra i giovani.

Sembra che la Francia nutra simpatia per gli autori americani (da come li divulga...). La proporzione nello scambio tra la Francia e l'Italia? Potremmo quasi azzardare, con precisione matematica, il rapporto: uno a sette. Nelle vetrine delle nostre librerie giganteggiano, accanto ai classici italiani, quelli di altri paesi: in prime la Francia, la Russia e l'Inghilterra (per tacere di Cervantes, Garcia Lorca, Alberti per la Spagna e per l'America Latina Neruda che — nonostante il Nobel, anche se di dubbio merito — a Parigi non appare). Circa i moderni, qual è quella rivendita che da noi sia sprovvista di Bernanos, di Camus, di Sartre, di Sagan purtroppo, di Papillon, di Stendhal, per tacere di Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e Apollinaire (il cui epigono, Ungaretti, ce lo ha reso così familiare?) Tola l'eccezione di D'Annunzio, quale nostro autore gode di sì larga fama in Francia? (E' da dire, però, che sono stati tradotti Svevo, Fiumi, Calvino, Buzzati, Pratolini, Sciascia, Piovene, Pavese, Bonaviri etc). A livello di circolo di amatori, possiamo citare dei nomi, ma in questo caso le acque si imbroglia, perché risulta che la scelta è fatta su una conoscenza personale, indipendente dal valore effettivo di uno scrittore e del ruolo che svolge in patria. Così capita di avere sotto gli occhi antologie della poesia italiana contemporanea, e di leggere, accanto ai

nomi ormai consacrati dalla fama, autori di dubbio o di nessun valore. Alla stessa maniera, avventurieri dell'editoria, osannanti al soldo di tutte le mani, tirano al laccio autori francesi, con la promessa di un lancio in Italia che non sono in grado di fare. E, purtroppo, abboccano anche quegli artisti non privi di mezzi espressivi e di novità. Se questa confusione va a discapito di tanti nostri poeti e scrittori preparati, non meno pernicioso risulta ai fini della reputazione della nostra cultura, la quale si presenta con le carte più scadenti in un Paese per natura scettico, tremendamente illuminista e artisticamente autarchico. Mi è capitata fra le mani una voluminosa antologia dei poeti italiani, curata da Geneviève Burchardt: un'opera di grosso spessore, che le scuole di Parigi hanno adottato. Non ci sono tutti i nomi più in vista della nostra poesia; per contro è pieno di minori, non tutti validi e rappresentativi: ma lo sforzo della Burchardt è sintomatico e rivela una coloritura psicologica: pochi francesi amano la lingua e la produzione artistica italiana, e quei pochi sono costretti a farsi una cultura intorno ad essa con le sole proprie forze, affidandosi a conoscenze raccogliatrici.

Prima di partire per la Francia, ero stato al teatro dell'Opera, alla rappresentazione del Faust di Gounod in lingua madre: Roma prima tappa dopo l'Opera di Parigi (1) dove viene data oggi Giselle, che sarà a Roma subito dopo. Interesse per Bach e per Mozart, meno per Beethoven e per Wagner. Riesumano Teleman. E, finalmente, si può ascoltare un'esecuzione dal vivo di Vivaldi e si possono trovare pregevoli incisioni di Monteverdi. I nostri cantanti di musica leggera non entrano qui. E non sarebbe gran male se i francesi avessero un repertorio e delle

1) Anche per quanto riguarda la scoperta di Tolstoj, Dostojewskij, Nietzsche, Ibsen, Swinburne etc., Parigi è venuta prima di Roma.

voci più significative. Nell'Europa federalista, permangono l'Euro-pa delle patrie, chiusa nel suo riserbo culturale, eccezion fatta almeno per l'Italia che assorbe movimenti stranieri e apre le porte a tutti gli esperimenti transalpini e transmarini.

Arriviamo in ritardo, si dice, rispetto alle avanguardie europee (oggi bisogna aggiungere tutta una cultura proveniente dall'est, ben diversa da quella dei grandi narratori del secolo scorso: oggi bisogna piuttosto parlare di indottrinamento: gli scrittori espulsi dall'URSS sono sintomo e prova evidente).

Sarebbe il caso di riaprire un discorso mai concluso e di ricercare i motivi di questo accantonamento riservato a noi, fermo restando il fenomeno che chiude Manzoni in Patria e tra-visa Carducci. Ci contenteremo di chiedere, invece, in che modo l'Europa delle patrie reagisca alla nostra cultura vera, quella sotterranea, quella emarginata dagli stessi fattori che vi attingono per defraudarla e ridurla in casi abnormi.

Fra qualche giorno, all'Akademie Duncan, in rue de Seine, nel quartiere latino, Solange De Bressieux terrà una conferenza sui poeti siciliani del Novecento e accennerà all'opera del Verga, che quest'anno verrà studiato alla Sorbona.

A informarmi è la stessa Solange.

Sono a colazione da lei, ad Argenteuil, bianca di betulle e tenera per le romanze di Thomas, il dramma di Eloïsa, i sogni di Cirano di Bergerac intorno al mulino a vento.

(marzo 1973)

BILANCIO LETTERARIO, OVVERO: I PREMI AL ROGO

Diremmo già tutto se dicessimo soltanto che ogni anno letterario italiano chiude in passivo. Non faremo qui un elenco di titoli di libri da cestinare o da innalzare agli altari: in questo caso commetteremmo lo sbaglio diffuso da una mentalità che vede nei premi o nei castighi un metodo educativo. In parole povere — e riferendoci alla letteratura — non useremo la prassi del «bello» e del «brutto», perché tale prassi è stata sfruttata bellamente a fine di lucro, o con ingenuità (il danno prodotto o causato è lo stesso), quando anche per eliminare ogni possibilità di riabilitazione in sede critica all'opera definita negativamente (1).

In un mondo in cui i valori entrano nella notte, ove ogni cosa si confonde con le tenebre, anche la letteratura — che è tra le carte d'identità d'un popolo e almeno è lo specchio più accessibile e lucido della sua civiltà — sta scendendo a livelli

1) E' di certa scuola contrapporre al «bello» il concetto di utile, non meno pernicioso (la conoscenza estetica attraverso la coerenza dello stile, è il problema che si consolida nell'analisi della Stilkritik e di Spitzer, della concezione di Auerbach: lo stile non è più qualcosa di sovrapposto all'opera, quale ornamento più o meno isolabile, ma è lo strumento e il processo stesso della conoscenza estetica, la sua intima organizzazione). Superata la vecchia distinzione di contenuto e forma, si impone una revisione di tutto l'organismo critico di cui, fino ad oggi, si è potuto disporre. Ma il concetto di utile rientra nel procedimento storicistico, per cui il lavoro è valido solo se chiarisce o arricchisce un problema o un tempo storico senza sapere che la ricerca dei fattori storici e sociologici formativi dell'opera conduce alla medesima conclusione di una ricerca di essi entro l'opera stessa —. Lukács accetta le vecchie distinzioni di contenuto e forma; anzi, esalta il contenuto a sfavore degli elementi formali, proprio perché per lui non esiste tanto una opposizione dei due termini, quanto l'assenza per ogni problematica linguistica.

di anonimato, di cliché, di stanco cerebralismo. Questo è inevitabile in un'epoca in cui la decadenza degli ideali male allimenta gli animi e gli ingegni. Ripetiamo: il metodo antieducativo dei concorsi e dei premi (dati sempre dalle solite giurie, in cui si alternano i premiati e i premiandi), ha formato una mentalità errata in seno alla nazione, per cui, l'autore non scrive più per dire sotto lo stimolo della relativa eternità riservata al genere umano: il narratore, il poeta, sono divenuti necessariamente commercianti, in quanto non si fanno più illusioni.

Tentiamo una spiegazione.

Quando è normale che la gloria non va al merito, ma al più appoggiato economicamente, politicamente, lo scrittore si chiede se valga la pena sprecare energie e tempo nella composizione di un'opera o se, invece, non sia meglio usare furbesca mente il tempo per accaparrarsi un forte editore e per fare la corte ai potenti della letteratura. Così, gli inflessibili ricercatori di verità, vengono sepolti dalla propria onestà professionale; gli arrivisti — anche quelli che pure potrebbero dare qualcosa di buono — entrano in un altro giro.

La rovina della vita culturale del paese sono proprio i premi. Ed è inutile mascherare le manovre «politiche» assegnando i riconoscimenti a nomi sconosciuti quando essi appartengono alle solite sei case editrici potenti che fanno il buono e cattivo tempo. In questa maniera, il successo di un libro non è affatto garantito dalla qualità ma dalla fortuna che l'autore ha nel pubblicarlo con questa o quella editrice. Se il suo editore è sconosciuto o privo di mezzi capaci di imporre un libro, si sa già a priori che di quell'opera non si accorgerà nessuno, indipendentemente dal valore intrinseco. Avere le chiavi per stampare con uno dei principi dell'editoria, vuol dire avere garantita una certa

tiratura, un premio, una proficua pubblicità. E qui cade l'altro punto dolente.

Il critico scopritore di talenti e ricercatore di verità insieme all'autore, è morto forse per sempre. La critica, infatti, sia storica che consolatoria, sia strutturalistica che psicanalitica, è asservita ai potenti di turno, al datore di lavoro, all'ideologia, all'editore stesso che impone ai critici di recensire positivamente le opere delle convenicole e basta. Si ha così il critico mestierante, premuto da autori, corrotto da editori, stretto dai politici. E allora, in barba alla libertà di stampa e di giudizio, da un anno all'altro si conoscono già i vincitori dei «premi da venire» e i giudizi che la critica consolatoria formulerà su un'opera ancora in via di stampa. I critici si sono formati dei cliché e non leggono più i libri. Altra piaga della malavita letteraria italiana è la composizione delle giurie dei premi stessi. Alcuni personaggi sono contemporaneamente membri di dieci giurie, professori universitari, quando non rettori, giornalisti, autori loro stessi. Dove trovano costoro il tempo per esaminare attentamente tutti i libri che la nostra feconda Italia, terra dei grafomani, stampa? Dov'è la serietà della scelta?

Esegesi contrarie non si leggono più. Tutti incensano. *Do ut des.*

E' possibile che vi siano autori che ad ogni pubblicazione ricevano meritatamente un premio?

La polemica sui «guiderdoni» nacque fortemente dieci anni fa. Ma a nulla valsero le proteste dei lettori liberi e della libera stampa (2). E' rimasto un ultimo appello da rivolgere ai detentori della gigantesca macchina pubblicitaria: annullare i pre-

2) Tanto per citare un nome: Vincenzo Caputo, il quale denunciò dai giornali *non asserviti* l'immoralità dei premi e il malcostume letterario.

mi letterari. Rimarrebbero altre strade per gli arrivisti, ma almeno lo scandalo principale e più massiccio verrebbe eliminato.

Avevamo promesso un bilancio. E ne abbiamo inquadrato la specie. Resta da dire che i libri migliori sono sconosciuti al gran pubblico, perché si premia non l'opera ma l'autore o l'editore, o entrambi. Ma al vaglio dell'intenditore non sfugge la povertà dei tanto strombazzati vincitori degli Strega, Campiello, e selezioni varie, Viareggio, Vann'Antò... (le rarissime eccezioni, venute su per sbaglio, confermano la regola). Chi sfugge allo Strega entra nel Fiera Letteraria, chi non s'arrampica su nessuno, è in nota per l'anno seguente. Ma se l'autore non ha alcuna opera pronta? La fabbrica, su richiesta, in tre mesi. E che dire poi della calcistica vendita di un autore da un'editrice all'altra? Che può venir fuori sul piano dell'arte quando lo scrittore diventa un arnese nelle mani dell'industria editoriale e la sua opera un prodotto di consumo?

Pure, noi siamo convinti — e possiamo dimostrarlo — che, per fortuna, i libri più conosciuti non sono i migliori. Sarebbe un ben magro bilancio, altrimenti. Al di sotto del rumore della pubblicità qualche valore vive fra i pochi, custodito dai pochi, in attesa di brillare quando l'imbroglione, schiavo della umana vanità, sarà sepolto con questa generazione. Verranno altre generazioni, coi loro arrivismi e i loro sgambetti, ma noi sappiamo bene che la gloria dei morti non fa ombra a nessuno e allora l'uomo diviene più umano verso chi ha cessato di essere un pericoloso rivale.

Accenniamo a un altro problema: quello morale. Lo scrittore che si allinea al regime (alle mode, alle ideologie di turno sul trono), non assolve il suo compito principale: dire la verità a ogni costo. Cade qui a proposito una frase del discorso di Solgenitzin tenuto in occasione del conferimento del Nobel:

«E chi altro, all'infuori degli scrittori, deve criticare, non solo i suoi mal riusciti dominatori (in certi stati questo è il modo più semplice per sbarcare il lunario, non solo, ma chiunque abbia un minimo d'energia vi si dedica), ma anche la sua società per il suo vile abbassamento, per la sua soddisfatta debolezza, i leggeri pesi scagliati dalla gioventù ed i giovani pirati che agitano i coltelli?».

Nell'antichità i poeti vivevano grazie ai mecenati, ai quali, però, dovevano render conto. Lungo i secoli, è costata grande fatica agli artisti, ai filosofi, la libertà di pensiero. Anzi, quasi sempre, la difesa dell'idea ha richiesto un atto di eroismo, che spesso ha culminato con il sacrificio della vita. Questo, perché fra politica (potere) e intelletto (arte-cultura) è sempre esistito uno iato, una guerra sorda o dichiarata come quella per le investiture, per la sovranità della Chiesa sullo Stato e viceversa.

La politica ha cercato di sottomettere, per strumentalizzarli, gli uomini di cultura. Ci è riuscita quasi sempre, perché l'intellettuale combatte con armi impari e, soprattutto, non dispone dei mezzi di cui è ricco il politico. Rari sono i casi in cui l'autonomia dell'artista ha coinciso con momenti di aperto e disinteressato mecenatismo, pago di una dedica o di una decorazione. Per volare al nostro secolo, anzi dal dopoguerra ad oggi, questa è la radiografia. D'improvviso, quasi tutti i letterati sono di sinistra. Quasi tutti gli scrittori e i filosofi e i pittori si assiepano in un partito politico che ha assunto il monopolio della resistenza (anche se le loro opere contraddicono apertamente il colore politico dei loro autori) (1). La spiegazione è sem-

1) Cfr. il seguente passo preso dal *Cristo si è fermato a Eboli*, di Carlo Levi: «Bisogna che noi ci rendiamo capaci di pensare e di creare un nuovo Stato, che non può più essere né quello fascista, né quello liberale, né quello comunista, forme tutte diverse e sostanzialmente identiche della stessa religione statale. Dobbiamo ripensare ai fondamenti stessi dell'idea di Stato: al concetto dell'individuo che ne è alla base... Lo Stato non può essere che l'insieme di infinite autonomie, una organica federazione».

Dello stesso Carlo Levi, per due legislature senatore indipendente-comunista, bisogna leggere *Paura della libertà*, corollario ampio (anche scritto prima del *Cristo si è fermato a Eboli*) del citato passo e di altri inerenti alla idea politica reale — non quella estrema — del Levi.

plisce da un certo lato: la sinistra non ignora gli artisti, ma offre loro fama e denaro. La strumentalizzazione è un altro discorso. Le menti libere, nel trentennio in esame, hanno cercato di tanto in tanto di costituirsi in gruppi per difendersi, per farsi sentire, per salvaguardare in qualunque modo la libertà di cui l'arte ha bisogno per realizzarsi e prosperare.

Ignorati dalla politica (dai politici), sono rimasti ovunque inascoltati. E' normale: la cultura vera, per sua natura intrinseca, non sopporta né regole né etichette né programmi né imbrigliamenti. L'arte la fa l'artista, in quanto uomo libero, refrattario a costituirsi in partito o in gruppo organizzato con un capo e un programma, isolato e pur unito al mondo perché al mondo parla. Per questo, ogni tentativo di spinta verso la libertà è vanelido finquando rimane un grido, uno sprone vitale, un risveglio. Ogni intelletto, poi, deve fare da sé. Questo spiega la riluttanza dei «liberi» ad applaudire alle «liberazioni» del pensiero. Il nostro pessimismo (se tale può essere considerato) nasce dal sospetto che al mondo vi sia troppo spesso sostituzione di padroni. Rimbalzare da sinistra a destra (mi riferisco alla nascita della omonima cultura) è fare come Fichte ed Hegel, che accettarono da Kant la distruzione della metafisica come scienza per creare la loro metafisica. E, questo sospetto, ci viene leggendo la presente frase rivelatrice dei denti del lupo travestito da nonnina: «Si apre con ciò un ampio spazio di possibilità alla cultura di destra: quello che in campo economico è l'ideale corporativo può essere trasferito per analogia al campo culturale» (cfr. *L'Italiamo*, luglio 1972, pag. 433, ultime tre righe).

Cosa entra nelle tasche della vera cultura, della vera arte? Un fazzoletto di diverso colore (o una gabbia con grandi scritte: «Questa non è una gabbia»). Infatti, dalle frasi-spia (dai lapsus freudiani, direbbe qualcuno), ci si accorge che siamo sem-

pre alla mura della pelle e che, agli intellettuali allergici all'imbrigliamento politico, rimane il loro solo canto, smorzato dai rombi dei motori della cultura-etichetta, anche se, in realtà, la sostanza delle opere e del pensiero degli «isolati» risponderebbe in pieno alle tesi (rimaste sempre astratte) che fanno belle, accettabili e sane, in linea teorica, le migliori rivoluzioni.

PARTE SECONDA

L'IMMAGINE NELL'ERA COSMICA

I nostri genitori usavano tutti e cinque gli organi di senso, specie l'udito non ancora alterato dalla violenza dei motori e degli altoparlanti. Lo smog ha desensibilizzato l'odorato. Il tatto è stato completamente assorbito dalla vista alla quale è affidato l'aggancio col mondo sensibile.

La nostra è, quindi, un'epoca iconica.

In *L'immagine nell'era cosmica* (Armando editore, Roma, agosto 1972, pp. 490, L. 5.000), Enrico Fulchignoni offre un quadro assai stimolante della nostra civiltà, che assiste alla duplicità di una cultura sensoriale, retinica potremmo dire, e non logico-matematica dei tecnologi, con lo iato che divide le due forme, rendendo la prima partecipativa (con tutte le deviazioni che vedremo) e la seconda distaccata da ogni immediatezza col vissuto.

Si accoppia, per integrazione ideale, a quest'opera, quella di Richard McKeon: *Gli studi umanistici nel mondo attuale*, perché sembra ormai quasi interdetto il passo a un nuovo umanesimo. Più che fare l'inventario degli ordini e dei programmi di studio nel mondo presente, McKeon si domanda fin dove è possibile un'impostazione di ricerca a livello umanistico nell'epoca della specializzazione tecnica, in cui sembra essersi smarrito per intrinseca «non virtù» il senso dell'unità del sapere e dello spirito. Un Leonardo non potrebbe essere espresso dalla società di oggi, perché la visione unitaria delle cose e dell'uomo sfugge a chi non imnesta la cultura iconica a una coscienza del mondo come ricerca dell'uomo e del mistero della vita. Forse, la scienza

ha smarrito quella necessaria religiosità (in senso lato e sovrano) che illuminava di sé le interrogazioni dell'universo. E le arti (dìrta McKeon) debbono essere ricondotte al posto che spetta loro nell'educazione, in quanto ci sono arti che rendono l'uomo libero e altre che lo rendono umano. Tutto sta a mettere in rapporto tra loro arti liberali e umanistiche.

Due culture, quindi, o due umane (esaminerà Fulchignoni) più autentici o reali di quelli denunciati come inconciliabili da chi ha rinunciato al compito di scoprire, o almeno di prospettare, i terreni di incontro fra queste due culture.

L'opera di Fulchignoni si articola in tre parti, con ampia appendice.

La prima è un excursus dalle iniziali espressioni iconiche agli odierni mezzi di comunicazione di massa, dalla primordiale magia delle immagini all'attuale determinata e determinante civiltà dei sensi. Le filosofie razionalistiche hanno sempre sottolineato il potere del passaggio dai «mythos» al «logos», dall'universo figurato alla ragione astratta. Le ricerche di Lévy - Bruhl sulla mentalità primitiva confermano (e poi anche Durkheim farà lo stesso) che il pensiero dell'uomo primitivo si distingue da quello del civilizzato per un certo progresso nell'astrazione. «Ai nostri giorni il movimento evolutivo dell'umanità sembra contraddire codesta nozione, sotto l'influenza delle nuove tecniche di diffusione».

I nostri antenati avevano i loro miti, come molti di noi li hanno negli attori e nei cantanti; ma i nostri miti non sono inseriti nella globalità di una filosofia mitica e quindi «sono fuori da ogni riferenza ad archetipi, in cui si riconciliano il soggetto e l'oggetto del pensiero». I nostri miti non fanno cultura. Quando, lungo i secoli, l'uomo si è accorto del danno provocato dalla invasione delle immagini, è ricorso all'iconoclastia quale rimedio

equilibratore (si parla della storia delle arti) con tutte le conseguenze, che si possono riassumere così: l'ostracismo dato a una precisa specie di immagini fino alla definitiva distruzione; lo spostamento dei valori da una famiglia iconografica all'altra; la creazione di forme inedite e di una gerarchia di valori emozionali delle nuove immagini.

La seconda parte è imperniata su esaurienti annotazioni psicologiche e sociologiche sulla coscienza onirica, sull'emozione, sul dionisismo e sulla paura che scaturiscono in noi sotto lo stimolo dittatoriale del cinema e della televisione. Indichiamo come capitolo centrale l'undicesimo: «La responsabilità della mezza cultura», in cui si esamina la riduzione delle ore lavorative e l'espansione del tempo libero come valore, si danno sei definizioni della «mezza cultura», si elencano le forze che la fabbricano (il mercato, l'industria, la pubblicità politica, etc.). Fulchignoni offre cifre eloquenti circa il rapporto tra il libro e la cultura di massa in Italia. Il consumo dei libri è inversamente proporzionale a quello dei programmi televisivi e radiofonici. Ecco un esempio: il 10% delle famiglie acquista libri, mentre il 59% legge solo giornali; la metà delle famiglie il cui capo è laureato, non acquista alcun volume. In Abruzzo e Molise il 70% delle famiglie non legge nulla, neppure il giornale, mentre, nella stessa regione, il 60% segue programmi televisivi. La sproporzione enorme fra libri e mezzi audiovisivi ripropone la legge di Gresham, secondo cui la merce cattiva scaccia quella buona perché è più facilmente compresa e apprezzata.

La terza parte riguarda le tecniche audiovisive e i problemi della «scuola parallela», aprendo un discorso sui temi più esattamente scientifici. La duplice appendice esamina il contenuto culturale della televisione in Europa, contiene una rassegna critica delle più autorevoli ricerche internazionali nel settore televi-

sivo per ragazzi. Dati impressionanti escono fuori dalle tabelle, come ad es., le ore globali di «consumo TV» degli studenti. Vediamole.

Il tempo libero, che una volta i giovani impiegavano in letture, o in esercizi ginnici, in passeggiate o in colloqui, ora viene bruciato di fronte al video.

Tra i sei e i sedici anni, in paesi in cui la TV funziona quasi tutto il giorno, il tempo che gli spettatori consumano ad assimilare il dictatus del nuovo idolo iconico ammonta con precisione in media da cinquecento a mille ore annue.

Gli studiosi affermano che esiste un rapporto fra cinema e delinquenza minorile. Un dato che riappare costantemente è l'alto indice di frequenza nelle sale cinematografiche di ragazzi delinquenti di ambo i sessi.

La civiltà del rumore e dell'immagine (che molti si ostinano a identificare col progresso) dovrebbe rendere prudenti nel giudicar male quelle epoche che alcuni vorrebbero considerare sorpassate solo perché incommode a un confronto col presente in cui si parla molto, ma poco si riflette e ancor meno ci si astrae in salutari incontri con l'io profondo.

1) *La scuola è morta...*

Evert Reimer, nell'affermare che «la scuola è la più grande impresa del mondo, più grande dell'agricoltura e dell'industria», sottolinea che essa è talmente costosa, che lo Stato la sovvenzioni solo a scopo coercitivo (1).

«La scuola alimenta la fiducia in una società malata, nella quale tutto è basato sul principio che l'uomo desidera più di ogni altra cosa consumare e che al fine di consumare senza posa deve legarsi alla ruota di una produzione incessante. Se si eccettuano le religioni, le istituzioni tradizionali furono sempre volte a esclusivo beneficio di coloro che le governavano».

Secondo Reimer, la scuola tiene occupati gli allievi in programmi stabiliti sulla carta e non sulla pratica, per impedire loro di pensare. Ne deriva che essa è il più potente strumento effettivo di controllo sociale, svolgendo un ruolo vitale nella trasmissione delle abitudini, nell'accettazione delle caste sociali, per cui suddivide gli studenti in gerarchie di privilegiati e non, sco-

1) «Nei secoli passati la scuola e l'educazione erano concepite e strutturate fondamentalmente nell'interesse delle due società prevalenti sulla nostra civiltà: la Chiesa e la Famiglia e per lungo decorso di secoli la Famiglia affidò alla Chiesa o ad istituzioni da essa promosse il compito dell'educazione, anche non strettamente religiosa, dei propri figli: ossia quella che viene chiamata l'istruzione vera e propria. Con l'avvento dello Stato moderno e con le nuove correnti di pensiero laiche e liberali, l'educazione venne a poco a poco sottratta alla Chiesa, diventando monopolio quasi esclusivo dello Stato». (Cfr. «La cultura nel mondo», pag. 3, a firma di Leo Maglino, marzo-agosto '74).

prendo i geni solo se figli dei ricchi e abbandonando al loro destino i figli degli analfabeti e dei poveri.

I difensori della descolarizzazione si basano sulla tesi di Gardner, secondo la quale i bambini potrebbero imparare da soli, in due anni, quello che in cinque imparano a scuola; si basano sulla convinzione che l'istruzione dell'istruzione è una lotteria sociale diversificata, in cui ogni fanciullo ha tante possibilità di riuscire per quanti sono i denari del padre; si basano sulla constatazione della lotta per vincere, non per apprendere, che la scuola alimenta negli alunni e, infine, sulla dimostrazione che fra due bambini di eguale intelligenza ha il meglio chi ha genitori istruiti, biblioteca in casa, facoltà di viaggiare.

Il risultato dell'apprendimento e dell'educazione non è ascrivibile quindi a merito della scuola, anche perché molti degli uomini che fondarono il sapere e le civiltà, furono autodidatti. Inoltre (e purtroppo in questo caso l'alternativa all'educazione ha notevoli punti a suo favore), la scuola oggi è in contraddizione con se stessa: i titoli che rilascia hanno valore selettivo e qualificante ai fini legali, mentre nella realtà essi vanno squalificandosi ogni anno di più. Proprio perché tutti hanno la certezza di raggiungere la laurea (che una volta apriva molte strade nella vita), questo attestato non ha più valore. Il cittadino chiede una chiarificazione: si deve abolire la selezione? Allora si annullino i diplomi e le lauree. Non vogliamo abrogare i titoli accademici? Torniamo alla ricerca della qualità e metteremo un argine alla fabbrica dei disoccupati e degli alienati (che è, purtroppo, la scuola, nella situazione attuale, specie l'università). Pur senza essere d'accordo con alcune idee estreme e provocatorie di Reimer, dobbiamo prendere atto (come fa Valitutti nella nota conclusiva) che l'educazione permanente come educazione extrascolastica si vale del contributo vario, suggestivo, offerto dai cosid-

detti *mass-media*, cioè della radio e soprattutto della televisione (cinema etc.). Si aggiungano, a questi imprecisamente definiti « sussidi didattici », la stampa, ripetiamo: il cinema non nell'aspetto di offerta documentaria paradigmatica o ausiliaria, i viaggi: non deve sorprendere la fortuna che incontra la teoria della descolarizzazione, cioè la teoria dell'abolizione della scuola come istituto dell'educazione (vedi Illich). Ma se è vero che le contraddizioni presenti nella « scolarizzazione » (le speranze che accende e poi sistematicamente delude, la carenza di istruzione offerta ai giovani, la incompetenza di troppi « eletti alla cattedra ») per contrasto alimentano il mito della « descolarizzazione », è pur vero che quest'ultimo reca un pericolo nella sua sostanza, ossia il pericolo « davvero mortale di spianare la strada », in una società in cui la scuola è ricordo o incisione funebre, « a tirannie assai più oppressive ed incontrollabili di quelle imputate e imputabili al panscolasticismo di oggi ».

II) *o vive nel nominalismo?*

Se di rivoluzione si deve parlare nell'ambito della scuola (contrapponiamo a Reimer etc., Alain dei « Pensieri sull'educazione »: riforma e controriforma: giudichino i lettori), bisogna comunque parlare di rivoluzione non dei fini dell'educazione, ma dei mezzi, perché nessuno può negare valore assoluto ai principi che hanno ispirato i nostri maestri e i nostri antiche pedagogisti. Infatti, mirare a realizzare una scuola diversa (2),

2) Per es. il Tempo Pieno: pieno di ore-parcheggio (8 ore), di litigi fra insegnanti, in un contesto solo esternamente nuovo, nominalmente diverso, ma sostanzialmente fermo al nozionismo e al programmatismo.

significa realizzare quegli ideali educativi rimasti finora fredda teoria sulla carta. Troppe limitazioni intervenivano nell'opera dell'educatore, troppe remore e impedimenti di carattere nozionistico (preferiremmo che il significato di questo termine non fosse il banale e troppo usato «abuso di date e di nomi al posto dei concetti»: nozionismo, in questo contesto, vuol significare restrizione della visuale educativa a causa delle imposizioni esterne, quali un programma per tutti, un libro per tutti, lo spauracchio del voto e della bocciatura in base non ai contenuti ma alla memorizzazione di quel programma e di quelle materie tutte). Ma nella nostra società non è difficile passare agli opposti e — per eludere un male — finire nel male opposto e forse peggiore. E' vero che restare fermi al passato significa spegnere il processo evolutivo della cultura (è una necessità insita in noi l'adeguare il vecchio al nuovo, l'innestare l'antico al moderno). Ma attenzione: il passo dev'essere graduale, perché la natura, in prima, procede per gradi. Bisogna armonizzare gli esperimenti più azzardati con le più valide istanze arrivate fino a noi grazie alla tradizione, perché non tutto di quel che ci ha insegnato a essere uomini sia perduto e molto del nuovo, anche se qualche volta utopistico, sia raccolto in spirito di libertà e di critica tolleranza. L'uomo che accetta il passato e si educa sull'antico, è l'uomo che maggiormente è proiettato verso il futuro. Ma il rinnovamento è necessario, e spesso viene in maniera violenta. Gli esperimenti, i seminari, la disponibilità al processo conoscitivo, le verifiche portate avanti con spirito umile, (nessuno ha il monopolio della verità), sono il vaglio più sicuro al quale affidarci in piena sperimentabilità di intenti, tenendo sempre di mira il fine dell'educazione: liberare il bambino attraverso la cultura (e cultura è anche e soprattutto facoltà di scegliere con la propria testa nell'intricato labirinto della società e della vita).

Che si brucino gli edifici scolastici, o se ne costruiscano il doppio, allungando la permanenza in aula da quattro a otto ore; che il rifiuto delle strutture educative venga chiamato descolarizzazione, o le alternative a questa siano battezzate con nomi esotici (*gruppo in luogo di classe, piano di lavoro, al posto di programma, Team Teaching per insieme di insegnanti* etc.) quando la sostanza rimane ferma alle cose che noi riteniamo superate: il risultato è lo stesso, se la scuola non assurge a coordinatrice delle molteplici e contrastanti e sconnesse esperienze derivanti al bambino dalla vita e dalla società sempre più alienanti e caotiche, dispersive e spersonalizzanti. Se il libro ha mille concorrenti più accessibili (fumetti, Tv, cinema, radio, tabelloni e luna-park); se l'insegnante non può esaurire da solo il cosiddetto scibile (per cui si riduce a uno specialista che rimanda alla «società» e alle scuole parallele lo sguardo d'insieme e l'organizzazione nella sintesi culturale); è pur vero che la crisi della scuola è data proprio dalle carenze di questi due elementi, e non dalle strutture tradizionali arretrate o dagli edifici o sussidi didattici inadeguati. Il ruolo dell'educatore coordinatore delle esperienze è insostituibile. Solo dalla mancanza di questa capacità nasce la crisi dell'autorità.

L'autorità emerge dalla stima, non dalla imposizione. Ieri era imposto il rispetto al Maestro. Oggi la scuola deve guadagnarsi la fiducia dei giovani. Ecco che tornano in ballo i valori, le cose cioè veramente carenti al tempo nostro. Altro che descolarizzazione o tentativi estremi del tempo pieno! Siamo agli accidenti e pretendiamo di risolvere la crisi della sostanza spostando di luogo gli oggetti e mutando le parole. Ma i significati restano, e tutti ruotano attorno all'unico elemento che scinde l'uomo dal resto della natura: l'ideale. La scuola non educa più agli ideali. E questa è la crisi. L'informazione possono propinar-

CRISI COME SISTEMA

la sia, i giornali sia la Tv sia la strada. Ciò che questi mezzi di fortuna non potranno mai dare, invece, è l'amore, l'osmosi docente-discente, la formazione, la selezione delle sollecitazioni e la fusione di esse verso un più alto fine.

Ogni innovazione rimane rumore (Decreti Delegati, scuola a tempo pieno, descolarizzazione, pluralità degli insegnanti, verifica dei metodi etc.) se manca il Maestro, se costui è svlto a burocrate o a servo del potere, se la sua funzione di «esempio vivente» viene mortificata da una scuola inadeguata tanto ai bisogni dei bambini quanto alla reale missione degli insegnanti.

Tutti questi mutamenti, erroneamente detti rivoluzionari, e più esattamente definibili come modifiche esterne, lasceranno il tempo che trovano, o peggioreranno l'istituto scolastico inquinandolo con l'impreparazione umana dei sovrapposti (politici e burocrati).

Ieri, come oggi, la scuola vera si identifica nel rapporto difficile e misterioso educatore-alunno, al di sopra dei sussidi didattici, della economia edilizia, dei consigli di circolo, delle vuote parole dei taumaturghi di turno, delle assemblee dei genitori e delle elezioni di circolo, che fanno dimenticare il vero centro della scuola: l'alunno, per subdoli fini di intrusione della politica nell'istruzione.

1) *Crisi dell'agricoltura*

Scriva un anonimo: «Il mondo ha fame e sete: bisogna utilizzare le risorse esistenti e le terre incolte, ingenti ovunque. I pubblici poteri debbono impegnarsi seriamente in questa impresa, che ha carattere nettamente prioritario: l'umanità non potrà nutrirsi né vivere se avrà soltanto a disposizione i più raffinati prodotti dell'industria: si ripeterebbe irrimediabilmente la leggenda del Re Mida». Dice Ernesto Cianci, presidente della Confindustria, che nell'ultimo decennio il numero delle unità lavorative agricole ha presentato una flessione globale del 37,8% e tuttavia la produttività del comparto agricolo non è diminuita ma anzi in complesso si è accresciuta e che l'agricoltura diviene sempre di più cliente dell'industria nel settore degli investimenti. Ma purtroppo, negli ultimi 25 anni, industria e agricoltura non hanno proceduto di pari passo e quest'ultima è andata deteriorandosi. Non è lontano nel tempo il drammatico appello ai principali paesi produttori ed esportatori di grano lanciato dal direttore generale della FAO, Boerma, perché adottino urgenti misure intese a sanare l'attuale situazione critica. Una recentissima indagine della stessa FAO dimostra come le scorte mondiali di grano abbiano raggiunto il più basso livello negli ultimi ventisei anni. Il progresso tecnico ha, negli ultimi decenni, aumentato la produttività. Donde il formarsi di eccedenze non più stagionali, ma strutturali.

E' sempre valido il «caso limite» del burro la cui giacenza

Nota: per le contestazioni studentesche rimandiamo al nostro libro *Università malcesina bolgia* (ed. Armando 1973).

comunitaria ammonta a tre milioni di quintali, con una perdita netta per la comunità valutata quest'anno intorno a 120 miliardi di lire e più. L'industria ha sempre visto di buon occhio ed ha cercato di favorire un'agricoltura prospera, buona acquirente di prodotti industriali, ma di recente gli investimenti sono diminuiti. E la prospettiva futura è più amara per l'agricoltura che per altri componenti l'economia del paese.

Se noi ascoltiamo Alfredo Diana, o leggiamo i suoi interventi su «Il Tempo» (importante quanto disse nel settembre 1973 all'Accademia degli Incamminati a Modigliana), siamo portati a essere moderatamente più ottimisti: egli si rifà al primo piano economico della storia: l'interpretazione del sogno del faraone da parte di Giuseppe, per cui, la previggenza dell'ebreo evitò all'Egitto la carestia nei sette anni che seguirono all'opulenza (sette vacche grasse e altrettante magre). Un monito all'esasperato consumismo dei nostri giorni, in cui l'usato e valido esempio del salvadanaio non è più di moda (la moneta non garantisce stabilità né incoraggia al risparmio, tuttavia). Ma i generi alimentari hanno un'altra politica e il problema ecologico ne anticipa la necessità di revisione dei limiti. Ecco alcune cifre fornite dal Diana: negli ultimi venti anni gli occupati agricoli sono diminuiti del 56,6% e tuttavia la produzione lorda vendibile è aumentata del 77,1%. Di fronte a un sostanziale equilibrio dell'indice atinente al frumento, che si aggira a secondo delle campagne intorno all'85-90% del consumo, si rivela negli ultimi venti anni una contrazione del granturco che passa dal 95 al 50%, della carne bovina dall'82 al 54%, del latte dal 100 al 94%, del burro dal 73 al 64% e finanche dell'olio d'oliva, la cui produzione è passata dal 100% al 78% del fabbisogno nazionale. In termini monetari il deficit per l'insieme dei beni alimentari ha raggiunto nei primi sette mesi del 1973

la cifra record di 1263 miliardi. Si pensi che in Italia la superficie aziendale media è ancora al di sotto dei 7 ettari laddove in Francia le aziende comprese fra i 10 e i 100 ettari rappresentano oltre il 50% del totale. Negli ultimi anni, da noi, le aziende di oltre 20 ettari sono addirittura diminuite per numero, a differenza di quanto avviene nel resto d'Europa.

Secondo l'on. Pella il cibo non mancherà mai, e dal greggio si potranno estrarre il vitto e le vitamine. Ma meno ottimistico è il suo parere sulle acque potabili. Scarseggiando questo bene primario, il cibo è incompleto al fabbisogno della vita.

«L'industria alimentare e la grande distribuzione»: su questo tema abbiamo sentito il presidente della Standa Gino Sferza: «L'aumento quantitativo e qualitativo dei consumi alimentari, non avendo trovato la struttura agricola alimentare del paese pronta a soddisfarla, ha reso la bilancia commerciale italiana fortemente dipendente dall'estero per i prodotti alimentari. L'importazione di essi prodotti è andata continuamente aumentando, raggiungendo nel 1972-73 i 2540 miliardi di lire contro 980 miliardi di lire di esportazione, con un saldo negativo, quindi, della bilancia commerciale di 1560 miliardi.»

Smittizziamo il miracolo economico di alcuni paesi, per esempio la Russia.

Dice Vittorio Vaccari che l'URSS ha dovuto importare grano dall'America nonostante che l'Ucraina fosse fino a poco tempo fa definita il granaio d'Europa.

E' necessaria una politica di scambi, di integrazioni, di intelligente distribuzione di beni. La popolazione mondiale del 2000 sarà di circa sette miliardi e molte zone della terra purtroppo stanno divenendo sterili per la siccità.

Quindi, il grande serbatoio delle risorse tirato in ballo dai

futurologi: il mare, con l'inquinamento chiuderà le porte ai due terzi delle possibilità alimentari della Terra.

Il solo 20% degli italiani è rimasto contadino. E questo 20% produce solo appena per la forza dell'11%. Uno scompenso di 0,55 (rapportata a 1 la proporzione forza lavorativa-produzione reale: non è poco) per gli stessi agricoltori ancora rimasti «in trincea». Non c'è dubbio che l'agricoltura è la valvola di sicurezza di una nazione, specie quando questa nazione non ha altre risorse (il petrolio trovato sotto le montagne — le Alpi — è più nominale che fattuale, il ferro dell'isola d'Elba basta a produrre i chiodi per una sola città, il mercurio e il metano sono irrilevanti, la pietra non la cava più nessuno...).

Una domanda: come vengono trattati gli agricoltori? Quali aiuti coerenti offre loro lo Stato? Il lavoro dei campi è duro e ingrato: il raccolto dipende dagli umori del cielo e dalla potenza degli anticrittogamici. Il prodotto viene acquistato a prezzi irrisori, per saltare a cifre astronomiche sul mercato a causa della speculazione di troppi commercianti su uno stesso genere di consumo.

Esso passa per cinque mani, a danno del produttore diretto e del consumatore. Sempre che non resti sulla pianta (chilometri e chilometri di pereti abbandonati per mancanza di manodopera e chilometri di pereti abbandonati per mancanza di manodopera da Battipaglia alla Calabria). La manodopera sempre più scarsa ed esosa crea danni ingenti: frutta lasciata a marcire sulla pianta, olive non raccolte, filari pieni di vespe sui grappoli sfatti.

Nei Castelli Romani (fertilissima provincia di Roma), i campi sono stati devastati dalla «zona industriale» e dalla «speculazione edilizia». I rimanenti, pochissimi, pur riuscendo a fornire, in teoria, i prodotti agricoli alla fascia di 20 paesi, diventano insufficienti per disorganizzazione e per ladrocinio. Infatti, un Kg. di pesche viene pagato al produttore 50 lire, per

finire, attraverso un mercato quasi illecito, a 600 lire nelle mani del consumatore che vive a cento metri dagli orti in cui le frutta crescono. Non solo, ma il peggio è che il prodotto fresco scende ai mercati generali romani, e nei Castelli viene quello di Napoli o del Veneto, se non addirittura quello spagnolo o marocchino (per le arance, ad es., che invece la piana di Fondi e la Sicilia, o la Calabria — e, per i limoni, la stupenda Costiera Amalfitana — producono in buona quantità). Per il vino il discorso è ancor più penoso. Le Cantine Sociali sono un primo passo di socializzazione e di garanzia, ma il ricavo è troppo basso in confronto a una conduzione privata, ma piena di rischio, che preveda la produzione di vino e la vendita nella stessa cantina.

E' vecchia storia che l'Italia è povera perché collinosa. La collina — è dimostrato — rende più della pianura, specie per i vini e gli ulivi.

Qua entra una questione di ordine morale oltre che economico. La condizione in cui la società tiene il contadino non è mutata dalla considerazione barbarico medievale (esamineremo tra poco la «storia dell'agricoltura»). Egli fugge dalla terra perché si vede trattato come un essere inferiore, come un servo della gleba. E' una categoria confinata ai limiti umani della civiltà della macchina, dell'industria e della laurea a tutti i costi. In Olanda, per es., il mestiere del contadino non è umiliante e declassificante come da noi. Solo quando scompariranno queste differenze qualitative dalla feudale mentalità italiana, allora l'agricoltore (che ama la terra e fuori di essa non si rassegna a vivere se non in cattività) tornerà ai suoi campi, perché il suo lavoro non è basato su rapporti di impiego-orario, sfiducia-controllo, retribuzione-sindacalismo, ma su un colloquio onesto e faticoso, altamente morale, fra lui e la natura.

II) Dalla società agricola alla società industriale.

Sergio Ricossa, in *Storia della fatica* (Roma, 1974), considera che dall'uomo preistorico ad oggi si siano susseguite trecento generazioni. Dal «selvaggio» all'uomo moderno, pieno di una formidabile capacità produttiva, c'è di mezzo una storia che riguarda due grandi rivoluzioni: la scoperta del fuoco e l'invenzione della macchina. D. M. Gates, in *Le scienze del dicembre 1971*, afferma che l'uomo «è deputato a mantenere e a replicare se stesso servendosi di un'energia che ha origine nel Sole». In poche parole, ciò vuol dire che l'uomo primitivo, il quale non conosceva né il fuoco né l'agricoltura, si nutriveva delle erbe che la natura gli offriva, degli animali (crudi) che la caccia gli faceva catturare. Grosso modo, dice Ricossa, le 2000 calorie strettamente necessarie alla vita le rimediava. Le calorie raddoppiarono quando i cibi si poterono cuocere e il nostro antenato poté riscaldarsi accanto al fuoco. Il focolare divenne così il centro fisico e morale e sociale della sua vita. La metallurgia iniziò con la scoperta della fiamma. Tuttavia, l'uomo era un semplice distruttore: cacciava, sterminava animali, tagliava alberi. Solo con la nascita dell'agricoltura, la civiltà assunse il suo grado vero e proprio di recupero della natura e di asserimento razionale di essa. La necessità di vagabondare cessò e sorsero così i nuclei, i paesi e le città. I popoli che continuarono a vivere di caccia vennero presto emarginati (gli eschimesi). Rivoluzione agricola del Neolitico: essa ha dato una struttura al mondo e alla vita attraverso un certo tipo di economia e di cultura in senso lato, che solo la Rivoluzione Industriale depose, ma con fatica, se si pensa che fin dopo la Guerra Mondiale (la seconda) nella periferia delle grandi città permanevano abitudini e condizioni contadine. «Nella quasi sua interezza, la storia economi-

ca è la storia del contadino, dell'aratro, del bue e del cavallo» (cfr. Ricossa, *ibidem*).

L. Mumford dice che le società del passato ebbero come prima e costante preoccupazione quella di costituire e mantenere una riserva di cibo (cereali).

Il sogno e la paura del faraone, l'interpretazione di Giuseppe, la previdenza per i sette anni di magra, indicano chiaramente questa preoccupazione, non solo egiziana: e l'ammasso, appunto, di grano, che si conservava meglio di ogni altro alimento, ed è altamente nutriente.

Gli agricoltori, ancora oggi, sono i più meticolosi osservatori del cielo, e potrebbero gareggiare con Bernacca. Nessun contadino semina o zappa, se prima non ha rivolto gli occhi alle nuvole, studiato il moto degli anatrocchi intorno al pozzo, il volo delle rondini, la zampa del gatto, sondato il vento con l'indice bagnato. I primi astronomi nacquero dai contadini.

Le carestie che conosciamo attraverso le opere d'arte (Manzoni etc.), o le documentazioni di storici, riguardano carestie agricole, non scarsità di rifornimenti petroliferi. A causa dei disastri dell'agricoltura staliniana morirono più di dieci milioni di persone per fame. Ecco che le rivoluzioni generano la carestia non meno che questa le rivoluzioni (Russia 1921: cfr. Ricossa, *ibidem*).

Francois Quesnay, medico alla corte di Luigi XV, affermò che l'80% delle famiglie era contadino: il resto era improduttivo.

Il contadino: colui che dà da vivere alla nazione, è un essere semibruto (leggi Jean de la Bruyere, *De l'homme*); «Egli si consuma e si logora sino all'ultima vecchiaia senza speranze di arricchire» (Pietro Verri, *Meditazioni sulla economia politica*); Cesare Beccaria traccia un ritratto non meno raccapricciante dei nostri fratelli, il cui destino è quello di lavorare per le altrui

«frivole voglie». Or bene, i faraoni usarono i *contadini* durante i periodi di ferma nei lavori dei campi, per costruire le piramidi e le strade per il trasporto del materiale (ognuno sa che non esistevano carri per il trasporto, ma slitte rese un po' più scorsevoli dal liquido versato avanti avanti etc.); Dioceleziano immobilizzò la società, obbligando i figli a continuare il lavoro dei padri (ereditarietà della schiavitù contadina); oggi come nell'antica Roma, le piccole proprietà private vengono tassate a morte. Il latifondo generò cariche politiche, come oggi protezione, attraverso leggi e piani, da parte dello Stato. Ma il contadino «coltoretto» non ha mutato la sua struttura di servo della gleba.

Prima, la terra veniva comprata con i contadini, che erano legati ad essa e al relativo padrone. Allora, che differenza c'era tra uno schiavo proprietà di un padrone e un contadino nominalmente «libero» (ma legato alla terra)?

Ma ecco l'industrializzazione. Pro e contro: bella campagna con aria balsamica (parole sante), città industriale con inquinamenti e carceri per i poveri operai. Il fatto fu che gli operai, che tra il Medioevo e le propaggini preindustriali dovevano lavorare tutto il giorno per comperare tre chilogrammi di pane, man mano guadagneranno terreno e prestigio e sicurezza rispetto al contadino piccolo proprietario, fermo a sottostare agli umori del cielo, a pagare enfiteusi e decime, dazi (fino a pochi anni fa, il dazio sul vino talvolta era superiore al guadagno: negli anni '60, dieci hl venivano venduti a L. 68.000 ca, con una bolletta da versare ai locali enti per le imposte di consumo pari a L. 20.000), quando non a gettare il prodotto al macero o a racchuderlo nelle cantine.

Leggiamo cosa scrive, nel 1846, Michelet, in un libro intitolato *Le Peuple*: «L'operaio, per poco che guadagni bene da vivere, è oggetto di invidia da parte del contadino. Chiama bor-

ghese l'industriale, ed è chiamato borghese dall'uomo di campagna. Costui lo vede passeggiare la domenica vestito come un signore». C'è anche una precisa servitù dell'uomo di fabbrica, come dell'uomo di ufficio (verso cui l'ira del contadino diventa incontrollabile), ma non meno dura è la faticosa servitù dell'agricoltura alla terra, puntuale esattrice di lavoro e di cure: con la differenza che la schiavitù contadina non garantisce ricompense (una gelata rovina tutto, una grandinata estiva idem).

Prima, contadini e operai lavoravano dall'alba al tramonto (bisognerebbe leggere anche il regolamento — poco più di un secolo fa — degli impiegati del Vaticano: anche per quegli uomini di ufficio, fortunati, vigeva un tempo pieno che non escludeva prestazioni di vario genere, quelle che oggi spettano ai bidelli e agli uscieri, o nemmeno più a quelli). Poi, una serie di riforme ha ridotto a otto le ore lavorative in fabbrica e in ufficio. La manodopera minorile industriale è andata ben presto scomparendo grazie a provvedimenti sempre più lodevoli (quali l'obbligo dell'istruzione fino ai quattordici anni).

Il contadino non ha potuto usufruire dell'orario ridotto o dei sindacati né degli scioperi. La terra è sua, il rischio solo suo. E' rimasta per lui la giornata solare di lavoro (ora anche con frange notturne grazie alla corrente elettrica), tant'è vero che non pochi, venduto il terreno, hanno preferito divenire braccianti a giornata, difesi da uno statuto dei lavoratori e dalle camere del lavoro, con tanto all'ora e tante e non più ore al giorno. Senza rischio. Con versamento di marchette per la pensione, domenica tranquilla. Il piccolo proprietario non conosce festività. Deve pensare a seminare, coltivare, smerciare il prodotto. Ecco perché nessun padre contadino consiglia al figlio di proseguire nell'agricoltura!

Anche l'agricoltura si è dovuta industrializzare. Grandi

conduzioni, macchinari, serre, abbinamento dell'allevamento del bestiame, latifondi con colture specializzate: il contadino dei millenni è un pesce fuor d'acqua. Innanzitutto egli non vive più nella sua terra, ma in paese, o in città, e deve recarsi in campagna con grande dispendio di energie e di tempo; inoltre, mutata la struttura contadina della società tutta, egli non si ritrova, fermo all'antichità, in un mondo mutato di colpo. E' un gatto in mezzo al traffico, una gallina fra le rotaie.

Il piccolo proprietario (un ettaro di terra, ammettiamo) non può più lavorare con l'aratro tirato dal bue o dal cavallo (la forza animale non esiste più: ve l'immaginate un ortolano che ingolfa il traffico cittadino col somarello e con il carretto?), né gli conviene arredarsi il campo con i macchinari vari (trebbiatrice, pigiatrice elettrica, fresa, torchio, irroratrice meccanica etc.). Il mostro del cemento invade irriducibilmente vigneti e prati: molti appezzamenti, stretti fra le asfaltate e le fabbriche, divengono pattumiere.

La megalopoli è forza di attrazione per i pecorai e i contadini della provincia: Roma per il Lazio nord e sud, per le campagne della Sabina e del Reatino, per le belle montagne dell'Abruzzo. Firenze per la campagna Toscana. E così via. Un pane sicuro, lavorando meno faticosamente che nella terra.

L'avvento dell'era industriale, cancellando la cultura e la millenaria società contadina, non poteva risparmiare i contadini: la preistoria non può convivere con la storia. Ma si dà il caso che la storia, questa nostra storia di macchine, trasformando tutto in ricchezza, consuma e brucia, senza guardare ai suoi piedi, cioè alle strade ormai ingombre di rifiuti, ai pozzi di benessere certamente non illimitato.

L'alienazione è problema non del tutto estraneo alla rivoluzione in oggetto. Si stava meglio? No, certamente: almeno per

quanto riguarda l'igiene e la diminuita mortalità infantile. Si stava peggio? Forse sì, ma noi leggiamo i documenti, non abbiamo visto coi nostri occhi. Vorremmo tornare indietro? Impossibile. Andiamo avanti; la storia è lei che ci porta, ormai! Dove?

Dal cemento armato non nasce il fore, né l'albicocca, né scende il miele dei favi né il latte della mucca al pascolo.

Ma al di là dei semplici calcoli e delle nere profezie alimentari, c'è un modo di essere che vien meno, e scardina alla base dell'uomo la sua stessa natura umana. Intorno al focolare nacque la civiltà. E fu una civiltà contadina. Coi suoi profeti e i suoi condottieri, i suoi filosofi e i suoi poeti.

III) *La famiglia*

«Dal di che nozze, tribunali ed are — diero all'umane belve? esser pietose — di se stesse e di altrui...»: così Foscolo.

La dicotomia della famiglia (unione matrimoniale e figli) ha presentato sempre un contrasto tra aspirazione naturale e dovere legale. Già nei versi del Foscolo si coglie netto il bisogno di dare assetto di pace alle belve umane, attraverso i contratti naturali, la religione, la legge. Vediamo quel che dice Montesquieu (cfr. *Lo spirito delle leggi*, vol. II, cap. 21):

«Indipendentemente dalle leggi, i censori (nell'antica Roma) tennero d'occhio i matrimoni; e secondo i bisogni della Repubblica, li resero obbligatori usando e il disonore e le pene.

I costumi, che cominciarono a corrompersi, contribuirono molto ad allontanare i cittadini dal matrimonio, che offre soltanto preoccupazioni per chi non sente più i piaceri dell'innocenza. E' questo lo spirito dell'arringa che Metello Numidico

tenne al popolo quando era censore. «Se fosse possibile non avere mogli, saremmo liberati da questo male; ma siccome la natura ha stabilito che non si può vivere felici con esse, né continuare la specie senza di esse, conviene aver maggior riguardo alla nostra conservazione che alle soddisfazioni passeggera».

...Alcune sette filosofiche dell'antichità, avevano già introdotto nell'impero uno spirito di disinteresse per gli affari che non avrebbero potuto affermarsi a tal punto al tempo della repubblica, quando tutti erano occupati nelle arti della guerra e della pace. Da quelle filosofie derivava un'idea di perfezione ammessa a tutto ciò che portava a una vita speculativa; ne derivava un allontanamento dalle cure e dai fastidi della famiglia. La religione Cristiana, venendo dopo tali filosofie, fissò per così dire, alcune idee che quelle non avevano fatto che pre-
parare».

Il Cristianesimo conferirà un crisma di sacralità al matrimonio, elevandolo a sacramento. Resta di fatto che i sacerdoti, coloro che prendono il sesto dei sacramenti, debbono rinunciare al settimo. Questa incompatibilità dei due ministeri (sacerdotale e matrimoniale), sigillata col voto di castità (non è la castità necessaria ai fini del lavoro e del magistero, quanto la disponibilità), dimostra la ferrea entrata nel secolo, carica di doveri precisi e improcrastinabili e indevolubili determinata dal matrimonio. Sia esso che il sacerdozio (come la vocazione artistica o politica) escludono ogni altra attività a piena partecipazione.

Non parleremo qui di poligamia o di monogamia, ma di necessità o meno del crearsi una famiglia. La famiglia, che sembra essere antica quanto l'uomo, ha comunque innegabili radici nel bisogno intimo di ogni essere umano a perpetuarsi nella carne e negli affetti, nell'avere un compagno della vita, nel soddisfare il bisogno di socialità e di sessualità. Per il bene dei figli e per la

regolamentazione della società, il matrimonio è stato codificato e poi santificato. Ma in qualche circostanza storica e in alcuni Paesi esso si è risolto in una sopraffazione della società sull'individuo. René Allendy, nel suo stimolante libro «*Psicologia dell'amore*», afferma che il matrimonio borghese, come esiste al tempo d'oggi, con le sue esigenze e le sue limitazioni che la società oppone alla spontaneità dell'istinto, è divenuto una istituzione contro natura. «Se molti uomini riescono ad adattarsi, per la quasi totalità delle donne esso rappresenta sempre una delusione. Qualcuna di queste donne è così trascinata all'adulterio, sebbene tale soluzione sia per lo più una soluzione maschile...».

Come si vede anche qui ciò che manca è la volontà di guardare a tutto l'uomo, anche perchè la morale esaminata e riproposta dall'Autore è diversa nell'uomo e nella donna. Mentre la morale è unica per entrambi.

I sacrifici che il matrimonio impone, debbono pur essere compensati dall'affetto e dalla mutua assistenza in casi di necessità, comunque dalla vivezza di nuovi esseri: i figli, nei quali i genitori si identificano e attraverso i quali rinasciono alla vita, riscoprendola e ripercorrendo la loro infanzia e giovinezza.

Alla donna la natura ha devoluto il compito di allevare la prole, all'uomo quello di procurare i mezzi di sostentamento. E' vero che anche in passato la donna aiutava il marito nei lavori dei campi e si guadagnava da vivere in fabbrica: ma erano casi non generali. Di solito, l'uomo, operaio o impiegato o fabbro o bracciante agricolo o contadino in proprio, lasciava la moglie alla cura dei figli e del focolare domestico. La famiglia esisteva.

Data la forte mortalità infantile, la donna era eternamente incinta e puerpera. Insomma, essa aveva il tempo solo di essere madre e moglie.

Oggi, era industriale, un solo stipendio non è sufficiente (non parleremo dei casi di «nobiliti», per cui la donna, assistita da serve e balie, era ed è la regina assoluta dell'ozio). La donna deve lavorare come l'uomo, sia perché ha necessità di sentirsi viva, sia perché è equiparata al maschio.

Un interessante libro di due autrici americane (*I due ruoli della donna*, Armando, pp. 288, L. 2800, Roma 1973): Alva Myrdal e Viola Klein, esamina la scottante questione del lavoro doppio della donna (la famiglia dov'è più?).

La famiglia è diminuita di mole, è aumentata la durata media della vita (1), la struttura del nucleo familiare è cambiata. Oggi non è più il tempo in cui la donna può soddisfarsi del solo ruolo di madre e moglie: ella studia, arriva alla laurea più dell'uomo, ha diritto al voto e a tutte le manifestazioni di vita sociale, fino alla carriera politica e forense, giornalistica e militare. Per questi motivi essa chiede la possibilità di avere il tempo di affermare la propria personalità al di fuori della famiglia, per esempio nel lavoro.

Secondo le due autrici, ciò è necessario per non rovinare la propria esistenza e per non crescere figli nevrotici (altri sociologi, invece, indicano la causa della nevrosi infantile nella continua lontananza della madre: vedremo il problema degli asilini). La presenza materna e muliebre, rende infelici figli e mariti iperprotetti: questo, secondo Myrdal e Klein. «La cura

1) Da *Storia della fatica*, riprendiamo alcuni dati:

(III secolo d. C.) 67% arrivavano al primo anno, 30% al 30°, 14% al 50°, 1% al 70°.
(XVIII sec.) 77% al primo anno, 21% al 60°, uno superava gli 85 anni di età.
(1901-11) 64% al 30° anno, 54% al 50°, 30% al 70°, 10 superavano gli 80.
(1964-67) 96,5% superano il primo anno, 94,3% arrivano al 30°, 89,7% al 50°, 65,4% al 70°, 6,7% al 90°.

dei figli è senz'altro un'occupazione a tempo pieno, ma interessa una fase più o meno breve — e comunque transitoria — della vita di una donna. Non è più vero che il matrimonio, come ai tempi di Jane Austen, sia la sola prospettiva onorevole per preservare le giovani dal bisogno. Oggi ci sono molte altre prospettive». Ma il matrimonio, data la mentalità della società, è comunque un grande miraggio, se non l'unico, per il «gentil sesso» (con esso la donna ha figli legittimi e protezione legale e «dignità» sociale, sfuggendo all'orrore dello zitellaggio). E' vero però che lo stipendio fornisce alla donna la possibilità di essere più selettiva nella scelta del marito.

In quanto all'uomo, egli passa dall'ufficio a casa come da un pianeta all'altro. La casa è della donna e dei figli, ed egli non ha il tempo necessario per inserirvisi. Marito e moglie hanno ritmi di vita completamente diversi. La famiglia una volta era l'ambiente naturale per i due sessi. L'educazione dei figli era compito di entrambi i genitori e tutti partecipavano, secondo la propria forza e abilità, al lavoro. Ora non c'è più un sistema di vita così equilibrato.

In condizioni pre-industriali, lavoro e tempo libero non erano separati.

La donna ha accettato volontariamente i due ruoli di madre e di lavoratrice. Ora il problema è armonizzarli. Il conflitto della donna moderna si è interiorizzato, divenendo problema psicologico. Il marito stesso ondeggia tra il volere una compagna e il desiderio di vedersi «accanto una Venere di Milo». In tutti i casi la moglie ideale è quella che passa il maggior tempo in casa facendo tutto da sola. D'altronde, in questa luce, la donna stessa, se ha figli, nutrirà senz'altro dei sensi di colpa se lavorerà fuori casa.

«Se a questi conflitti aggiungiamo il fatto che la donna

con due lavori si sente stanca e che l'incentivo finanziario è inesistente dopo che il guadagno viene mangiato da tasse, aiuto domestico, asilo, fattura della lavanderia», le autrici si chiedono perché mai le donne continuano a lavorare.

Uno dei motivi è la dipendenza economica e la bassa stima che si fa del lavoro domestico (che, nella maggioranza dei casi, il marito divide con la moglie, in quanto i ruoli dei due sessi non sono più tanto distinti, tranne che per il partorire: da ciò tutta una svalutazione o livellamento dell'autorità paterna, o almeno una nuova impostazione psicologica dei due di fronte alla prole stessa). Inoltre — e questa è la verità — bambini e casa non creano alla donna un ambiente stimolante. I congedi sono più frequenti, dal lavoro, da parte dell'uomo, perché la donna trova nell'ufficio o nella scuola o nella fabbrica l'unica evasione dalla routine familiare, mentre l'uomo può, in casi eccezionali, trovare una valvola di sicurezza nell'attività politica, nella caccia, nella partita a carte al caffè. La casalinga è la prima vittima della mentalità piccolo borghese della «privacy». I contatti che i mass-media le creano col mondo, sono impersonali, privi di reciprocità. Tuttavia, se fa due cose si stanca (e non parliamo delle già accennate conseguenze familiari, quali la disarmonia tra moglie e marito, i figli sbandati tra asili e donne di servizio o pietose vicine di casa, o nonni propensi a viziarli etc.). Se cura solo la casa, si sente infelice.

La soluzione sarebbe quella di dislocare lungo l'arco della vita i suoi scopi. Occorrerebbe allora un'estensione del congedo per maternità e la riqualificazione della donna sopra i quaranta anni per la ripresa del lavoro. Inoltre, sarebbe necessario rivitalizzare la vita familiare. Si potrebbe avere una riduzione delle ore lavorative anche per l'uomo se le donne (tolto il periodo dell'allevamento dei figli) lavorassero tutte. Non più, quindi,

mariti partecipi alla vita familiare soltanto nei week-ends, ma (con una giornata lavorativa ridotta) membri attivi in seno alla loro famiglia.

IV) *La famiglia: cure materne e igiene mentale del bambino.*

Quale e quanta sia l'importanza della presenza della famiglia ai fini di un sano sviluppo fisico e mentale dei bambini, è materia vastamente documentata da studiosi di tutto il mondo (è in ballo, con la crisi della famiglia, tutta la società di domani!).

Nel 1951, John Bowlby pubblicò il rapporto *Cure materne e igiene mentale del bambino*, nel quale raccoglieva e interpretava i dati ottenuti, sul piano internazionale, dalla World Health Organization da lui presieduta. Qualche anno dopo, Bowlby, volendosi rivolgere a un pubblico più ampio che quello specializzato al quale aveva parlato in precedenza, dette alle stampe un nuovo: *Assistenza all'infanzia e sviluppo affettivo*.

I temi sono quelli degli effetti determinati sullo sviluppo dell'individuo da una mancata o deficitaria presenza materna, naturale o sostitutiva, nell'infanzia; e allo studio di tali effetti si accompagna l'esame delle prevenzioni e delle cure possibili. Nella prima parte del libro sono esposte le conseguenze negative della privazione, studiate attraverso l'osservazione dei neonati, di ortani di guerra e di profughi.

Nascono turbe psichiche incancellabili, difetti fisici come l'enuresi, la propensione al rubare, l'incapacità di stringere relazioni e una conseguente perdita a formarsi ideali, un aumento dell'aggressività e l'insofferenza alle frustrazioni. Un'assistenza adeguata ai bambini, privati di una normale vita familiare, può essere oggi considerata non soltanto un atto di umanità, ma un

provvedimento essenziale ai fini del benessere mentale e sociale di una comunità. In caso contrario, che è poi quello che si riscontra tutt'oggi in ogni paese del mondo occidentale, i bambini, crescendo, riproducono la situazione familiare. Quando sono privati — sia a casa sia a scuola — delle cure affettive indispensabili all'infanzia, essi diventano poi fonti di problemi sociali gravissimi, da paragonare a quelli prodotti da epidemie, quali la droga. Eppure, fino ad ora, in nessun paese il problema è stato affrontato con la fermezza necessaria. Persino nei cosiddetti stati progrediti si tollerano condizioni precarie di igiene mentale negli asili-nido residenziali, negli istituti e negli ospedali, tanto che se l'equivalente venisse registrato nel campo dell'igiene fisica, si solleverebbe un generale scandalo. Sembra probabile che i motivi fondamentali di una simile indifferenza, rotta solo a tratti da qualche grido o intervento isolati, (1), siano tre: la convinzione che gran parte dei bambini colpiti da carenza affettiva

1) Un grido sofferto è quello di Raffaele di Paolo *Il rovescio dell'Italia* (edizioni del Sole, Milano 1975), dal quale stralciamo il seguente brano fritto di eloquenti drammatiche cifre:

«Al censimento del 24 ottobre 1971 fu registrata in Italia una popolazione residente di 54.134.846 abitanti. Ma anche l'Italia ha il suo Erode! Ogni venti minuti muore un bambino al di sotto di un anno di età. Ogni giorno ne muoiono 72. Dal 1946 a oggi ne sono morti un milione duecentocinquanta. A Milano ogni asilo dovrebbe ospitare 2.916 bambini. A Napoli 41.620. In Italia solo la metà dei bambini dai tre ai sei anni può frequentare la scuola materna, per di più in aule sovraffollate. Le nostre città non hanno più verde: Milano mette a disposizione di ogni cittadino solo 2 mq., Roma 3 (New York 18, Amsterdam 20, Londra 30, Berlino 40, Stoccolma 80). Mancano attrezzature sportive e centri di ritrovo e di svago: una piscina ogni 129.441 abitanti; un campo di atletica leggera ogni 103.957 abitanti; un campo di ricreazione ogni 56.137 abitanti; un campo di pallavolo ogni 59.387 abitanti etc. (disponibilità molto basse a confronto delle dotazioni medie dei maggiori paesi europei, 6-7 volte superiori). Ne consegue un primato: oltre 500 bambini ammazzati in un anno sulle strade. 2.883.000 sono i bambini affetti da carenze fisiche, psichiche o comportamentali, il cui inserimento sociale è perlomeno problematico.

siano orfani e senza parente alcuno; la convinzione che sia colpa di un sistema economico contro il quale ben poco possono fare eventuali assistenti sociali; infine, l'ignoranza nel campo della psicologia medica. A questi tre ostacoli va aggiunta una penosa scarsità di assistenti sociali specializzati e, soprattutto, il fatto che le amministrazioni statali, i centri sociali e il pubblico non credono che l'amore materno nella prima infanzia sia più importante delle vitamine e delle proteine. Accade così che la presunzione e l'ignoranza di certi genitori compiano gli stessi disastri di quegli istituti dove l'ordine e la pulizia sono considerati valori primari, mentre viene ignorata qualsiasi altra e più profonda necessità infantile.

Scriva Michel Soule in *Gli asili nido-custodia e assistenza* (Les Editions ESF, Parigi 1972) che nulla è più importante, ai fini dello sviluppo fisico, intellettuale e sociale di ogni individuo, delle esperienze vissute nei primi mesi di vita. «Abbiamo dati che sconvolgono i vecchi concetti riguardanti l'innatismo della intelligenza e del carattere e le nozioni secondo le quali le malattie mentali sarebbero ereditarie e inevitabili».

Non ci dilungheremo oltre su questo punto, cioè sulla necessità delle cure affettive all'infanzia, che la madre-operaia e lavoratrice deve devolvere alla coscienza delle maestre di scuola materna (ma gli asili nido scarseggiano, o non hanno personale specializzato). Il problema della peste bianca, la droga, affonda in gran parte le sue radici in questa privazione affettiva nei primi mesi e anni dell'infanzia (rimandiamo, per motivi di essenzialità, il lettore alla nostra inchiesta in proposito: *Giornale di Brescia*, giorni 8. 11. 13. 15 aprile 1972, III pag., e *La Tribuna* — settimanale stampato a Roma, v. Borgognona 47, numero del 15 maggio 1974).

V) *Infanzia nuova classe sociale (ovvero: crisi dell'autorità)*

Il sottotitolo di *Infanzia nuova classe sociale* (autore Gerard Mendel, Armando 1974), è *Psiconalisti dell'autorità*.

Secondo Mendel, Autorità è l'ottenere, senza ricorso alla forza fisica, un certo comportamento da parte di coloro che ad essa sono sottoposti, per cui tale fenomeno non è dissociabile dalla fede in una trascendenza, religiosa o laica, dalla quale derivi proprio la sua legittimità che si incarna gerarchicamente in alcuni individui o istituzioni. Come il lattante o il bambino dipendono dagli adulti per la loro sopravvivenza (risentendo, di contrasto, aggressività verso coloro che li frustrano), così i sottoposti alla autorità subiscono la perennizzazione della paura di essere abbandonati (e da qui nasce il senso di colpa che accompagna l'adulto per tutta la vita). Tale fenomeno, dunque, permette di realizzare una notevole economia di mezzi polizieschi, in quanto fin dalla nascita è stato operato all'interno dell'individuo un elemento di repressione psicologica che sfugge alla sua ragione e per questo sarà accettato insieme alle tradizioni. Negli albori mitici dell'umanità, l'Autorità dell'adulto sul bambino era al suo massimo. Dopo la rivoluzione neolitica, la valorizzazione dei rapporti di produzione (nel senso dato al termine da Marx) dovuta alle scoperte tecniche, alle lotte sociali, portano a cambiamenti delle tradizioni socio-culturali.

Con la caduta dell'impero carolingio vi fu una desotomizzazione parziale degli adulti di fronte all'Autorità: desotomissione che si ripercosse in campo pedagogico.

La rivoluzione industriale ha addirittura rotto il rapporto e il legame con la tradizione; tanto che per la prima volta nella storia l'effetto incide direttamente anche sui bambini, sì che il

figlio non vuol più assomigliare al padre né il fanciullo idealizza l'adulto attribuendogli una magica onnipotenza.

I canali tradizionali attraverso i quali la cultura si trasmetteva di generazione in generazione (famiglia, riti di iniziazione etc.) sono in via di totale e definitivo sfacimento. Esami e diplomi sostituiscono quei riti, che l'adolescente non sente più come una identificazione con gli adulti, ma come imposizione di un marchio sociale. Ma così procedendo verso l'annullamento dell'individuo si spiana la strada ai regimi polizieschi, che sostituiscono l'antica Autorità sacrale con la forza bruta.

Il conflitto fra l'individuo e lo Stato rischia di divenire quello del vaso di coccio contro il vaso di ferro. Il bambino allora appartiene non solo ai genitori ma anche allo Stato. E siccome i rapporti fra bambini e adulti sono rapporti di forza basati sull'ineguaglianza, Mendel afferma che per liberare l'infanzia (l'umanità di domani) è necessario che i ragazzi prendano coscienza di sé come classe sociale autonoma, perché per la prima volta nella storia essi si trovano a vivere in gruppi massicci (scuole e organizzazioni ricreative). Questo il succo del libro. Ma sarà bene aggiungere qui una nota che lo stesso autore inserisce di passaggio in un capitolo: «Ogni decondizionamento dell'Autorità, può essere seguito da un ricondizionamento (es. le rivoluzioni, le quali rivoluzioni non fanno altro che deportre vecchi tiranni per sostituirli con nuovi e più spietati dittatori)».

Ma la grande importanza che apparentemente si dà alla gioventù, ha un risvolto assai pericoloso. Il voto ai diciottenni a chi fa comodo? I giovani sono passionali, non amano le demencrazie, sono attratti da ideali totalitari, da sommarie giustizie, da rivolte (come quella studentesca, che ha finito per essere inghiottita dai partiti politici ed è passata alla scuola media supe-

riore perché all'università il numero non corrispondeva alla fatica organizzativa e strumentalizzatrice).

I drogomani diminuiscono sopra i 25 anni. Si rifletta su ciò.

Benedetto Croce diceva che il primo dovere dei giovani è quello di invecchiare. Ad ogni modo, per molte loro azioni dobbiamo noi stessi batterci il petto perché il nostro esempio ha fallito. Ma cosa possiamo dare, se anche noi non abbiamo più ideali, in quanto delusi per primi dalla vita e da chi ci ha sfruttato, indicandoci vie spinose da percorrersi scalzi, mentre loro andavano in macchina?

VI) *Cultura della violenza o violenza della cultura?*

Domanda lecita. Infatti, si tende troppo a raffigurare la cultura come passiva rispetto alla violenza. In realtà oggi è così, ma fino a un certo punto: la cultura è un sole riflesso da prismi a troppe facce. Bisogna perciò distinguere.

Talvolta le idee giustificano e fomentano e creano la violenza; tal'altra è la prepotenza a costringere la libertà di pensiero, per debolezza o per paura, comunque per proprio torto.

La cultura alcune volte crea l'ambiente favorevole alla violenza (anche inconsciamente), tanto che le circostanze sociali fanno fiorire principi reattivi: Nietzsche getterà le basi per la seconda guerra mondiale, Solgenitsyn è invece l'esempio dell'uomo di cultura che denuncia la violenza fatta alla cultura. Cultura sacrificata alla e dalla violenza: gli esempi pullulerebbero nel mondo: violenza delle armi (URSS e nazismo ⁽¹⁾); violenza del ri-

1) Si consiglia la lettura di *De Gasperi e l'Europa degli anni trenta* di Angelo Pauluzi, edizioni Cinque Lune, Roma 1974, pp. 256, L. 2300.

catto: il silenzio imposto attraverso la chiusura delle vie di divulgazione a autori scomodi e — per contro — la montatura pubblicitaria a opere che servono il sistema. In Italia, dalla Resistenza in poi, soprattutto i grandi industriali dispongono di quasi tutti i veicoli d'informazione). Il processo perpetrato ai danni di Galileo, il rogo per Giordano Bruno, l'esilio per Dante e per Foscolo: tutti punti a favore della nostra tesi. E Tommaso Campanella coi suoi ventotto anni di carcere... A questo punto viene in mente Ezra Pound, condannato dai liberatori, oggetto di violenza morale in seguito alla sua simpatia per il fascismo (la violenza cambia nome e forma).

Un'opera che non fa comodo, la si tace, o la si svuota di significato (a meno che non passi la cortina di ferro, ma in clima di paradedemocrazia, come la nostra, non avrebbe sortito alcun effetto un Solgenitsyn).

Comunque, libertà ed eroismo non sono ormai scompagnati, perché sia i campi di concentramento, sia il confino, sia il silenzio e la miseria sono premi che toccano sicuramente al pensatore autonomo, che, in caso di sconfitta fisica, viene attaccato al carro del vincitore.

Guido Gonella, nel discorso di apertura al congresso del Sindacato Libero Scrittori (1 e 2 febbraio 1975), ha distinto la forza dalla violenza.

La prima è al servizio del Diritto; la seconda viola e opprime il Diritto. Esiste una violenza istituzionale: URSS e Spagna ⁽²⁾; oppure una del tipo italiano, permessa dalla debolezza del

2) Violenza e intolleranza tipiche, oggettivamente parlando, di ogni fanatismo politico. (Lenin ha scritto un libro intitolato: *Estremismo, malattia infantile del Comunismo*). Il mondo è pieno di Gamelin (leggasi *Gli dei hanno sete* di A. France). Ma una distinzione, nel marxismo, la farei comunque: il marxismo-leninismo è

potere, gesito dalla partitocrazia e dal sindacalismo. Uno Stato forte non è violento, anzi garantisce la libertà del cittadino. Tornando al nostro tema, ripercorrendo alcune tappe del pensiero, citeremo Machiavelli come creatore di cultura della violenza (ammetteva la crudeltà, la ragion di Stato, il fine giustificatore dei mezzi); citiamo Giorgio Sorel (cfr. *Reflexion sur la violence*), per il quale la violenza ha funzione rinnovatrice, e la storia è un processo dialettico di divenire, di azione e di libertà, da raggiungere attraverso la lotta violenta: lotta e violenza costruiscono la salute dell'umanità...

un conto, il marxismo-stalinismo è un altro. Già Zinoviev al III Congresso Internazionale, diceva: «Il nostro partito ha commesso errori dottrinali: disdegnava e vuole ignorare ogni movimento che si svolga al di fuori di esso. E' Lenin che ci ha insegnato che esiste una *vantà comunista* che pretende di saper tutto, troppo infatuata di se stessa».

Purtroppo, lo spirito rivoluzionario del 1917, si decompose già prima della morte del *marxista e socialdemocratico* Lenin (cfr. A. Rosmer: *A Mosca al tempo di Lenin*, ed. Jaca Book 1975, vol. I, pag. 91) e da Stalin il marxismo ha assunto un aspetto controrivoluzionario, che si imparenta con le altre dittature europee del nostro secolo.

Lenin riconosceva gli errori commessi e incoraggiava la libera discussione all'interno del partito. Stalin governerà con l'apparato repressivo poliziesco, tradendo così non solo Marx ma l'uomo e il rivoluzionario Lenin. La sua dittatura personale (che troppi scambiano con la sostanza di redenzione delle masse su cui si mosse necessariamente la teoria di Marx e la pratica di Lenin) non ha nulla a che vedere col marxismo-leninismo-trozkismo.

Bisogna leggere *Stato e Rivoluzione* di Lenin, per capire la concezione della funzione dello Stato nella autentica ideologia marxista: «Socialismo e Stato si sviluppano parallelamente ma in senso opposto: l'ascesa dell'uno coincide col declino dell'altro; e la morte dello Stato segna l'avvento del socialismo. (Stalin in questo ha rinnegato il suo *maestro* così totalmente e così apertamente che non si può fare a meno di riconoscerlo; il suo Stato è un mostro di onnipotenza...)» (cfr. A. Rosmer, op. cit., vol. II, p. 210).

Bisogna distinguere bene, quando si parla di marxismo, le idee originali da quelle tradite, i grandi uomini della rivoluzione dai tiranni che, in nome di una spinta alla libertà, hanno gettato e gettano l'umanità nel terrore e nel più inaudito oscurantismo.

Cultura della violenza e violenza della cultura sono due aspetti antitetici e intersecantisi della società, due facce parallele e complementari, autogenerantisi perché figlie dell'uomo e perché cause di contrasto.

Un'obiezione: l'uomo di cultura, sia che proclami la violenza sia che predichi la pace e la libertà universali, se non si sottomette al padrone di turno, soccomberà comunque, all'altrui teoria della violenza o alla propria.

Oggi il mondo vive nell'equilibrio del terrore, nella pace della paura.

Le idee senza il veicolo che le diffonde non esistono; il potere senza la cultura esiste, ma senza la violenza no. E quando la libertà della cultura cessa di creare i suoi martiri, venendo a patti con il potere, si imborghesisce e perde il suo mordente, il suo essere, il suo messaggio rinnovatore.

La cultura che non si incanala in un veicolo, non esiste. Ecco che si deve parlare sempre di libertà parziale, di compromesso, di lenta discesa verso l'acquiescenza e la sudditanza.

L'Italia è in preda alla più totale violenza: giacché è tale non solo la prigione, ma la strumentalizzazione dell'informazione, il ladrocinio libero, il sequestro di persona, il ricatto dei malfattori, la debolezza della Legge e della «Forza». E poi, bisogna parlare ormai di industria culturale. Dei suoi vari monopoli, che inghiottono l'individuo pensante, il piccolo editore, la piccola testata di giornale indipendente. In un anno si pubblicano 18.000 titoli per un complessivo di 120 milioni di copie, con un fatturato di 300 miliardi. Se vi si collegano il cinema, i giornali, i settimanali, la televisione, si arriva al bilancio nazionale di 1.500 miliardi (circa il fatturato della FIAT).

La concentrazione industriale crea le condizioni per un orientamento morale e ideologico della società. In questo clima,

nell'accaparramento (da parte dei politici) di testate e di canali televisivi, lo scrittore si è venduto l'anima per un piatto di lenticchie. Ma chi legge più? Oggi esiste il fotogramma. I veicoli che contano sono: radio, Tv, cinema e giornali. Essi possono fare a meno dei libri per imporre le idee. I libri non reclamizzati almeno da uno di questi canali, non esistono.

EPILOGO

Una carrellata delle crisi più vistose del nostro Novecento. Questo abbiamo tentato di fare, servendoci, al momento opportuno, di autorevoli dichiarazioni. Ora è tempo di stringere intorno al nucleo le idee, per vedere se c'è una via alla speranza.

Si è visto che dalla crisi del giudizio nasce lo smarrimento (ripetiamo la frase di Comenio: «Un giusto giudizio sulle cose è il giusto fondamento di ogni virtù»). Cioè: quando difetta la critica, vuol dire che siamo in crisi. Critica come giudizio, cioè come orientamento nelle cose: discernimento.

Se la rovina degli italiani è il mammismo, il dantismo non lo è di meno: si intenda la mitizzazione di un autore. Si regala a un poeta o a un uomo di pensiero una posizione assoluta, inclini come siamo a idolatrare, mettendo da parte la ragione per la convenienza. Noi non siamo capaci di impiantare un «Watergate», confusi tra il nostro individualismo egoistico e l'ancestrale esterofilia, la bonomia del debole e l'anarchia del ribelle, la sfiducia verso il «valore sfortunato» e la sudditanza sacrale nei confronti del vincitore fortunato.

In campo letterario, un esempio di dantismo è Montale, fors'anche Moravia: pur se producono una bomba funesta, il popolo italiano dirà sempre che è un fiore benefico. E chi ha il coraggio di affermare la verità, viene emarginato come un visionario nemico della cultura. E questo per non parlare dell'oscurantismo imperante.

Dice Poulet: «Ciò che più impressiona nello sviluppo della critica contemporanea, è lo sforzo che essa compie per porsi al-

l'interno della coscienza altrui. Coscienza di coscienza, la critica è uno sforzo di identificazione, è una sovrapposizione della coscienza del lettore privilegiato sullo scrittore nel quale si identifica». Ben altro dalla identificazione di personaggio ed autore scoperta dal De Sanctis nell'opera (esempio Dante e Farinata), e dalla partecipazione del critico alle vicende dei protagonisti, da cui nasce il «reve» come contemplazione e analisi comparativa. Ben altro, cioè, dalla teoria desantisciana dei fantasmi poetici rivissuti «come forme possibili di una esperienza totalmente umana nel lettore». Ben altro dalla affermazione di Barthes, secondo cui lo scrittore è il solo, per definizione, a perdere la sua struttura e quella del mondo nella struttura della parola. Non scomodiamo gli antenati: Samuel Johnson, Boileau, Foscolo, Vico, Balzac e tutti gli antichi che hanno visto chiaro senza sottoporsi a teorie critiche restrittive. Non esiste un «metodo critico» taumaturgico, che faccia diventare critico chi non lo è. Porsi davanti a un'opera con preconcetti teorici è limitare l'indagine e falsare il giudizio.

A questo punto sarebbe da aprire un capitolo per dimostrare come la critica, in gran parte, usi una terminologia astratta e inaccessibile, in un linguaggio criptico avulso dalla realtà dell'opera, inutile all'indagine, incapace di chiarire le già oscure opere nevrotiche contemporanee: oscurità della poesia, indecifrabilità della narrativa, abracadabra del linguaggio critico, il quale dovrebbe spiegare quello narrativo e poetico. Caro De Sanctis, dobbiamo tirarti ancora una volta in ballo e muttare da te la grande frase: «Ciò che non è chiaro, non vale la pena che sia chiaro».

Al di là della «critica sensazione», di quella psicanalitica, identificatrice, contemplativa, c'è lo Strutturalismo di Starobinski e di Blanchot, «grado zero della scrittura». La distanza fra

il critico e l'opera ha reso, in quest'ultimo tempo, possibile l'esistenza del solo oggetto, in quanto il soggetto non entra nella funzione se non per misurare i rapporti fra le parti dell'opera, per registrarne la struttura dell'ordine linguistico. Al limite, se una vena sanguigna non feconda nel critico la visione, ci si può ridurre a investigare l'opera d'arte troppo da scienziati, addirittura da tecnici, assumendo un ruolo arido se non astratto. Questo, quando lo Strutturalismo è portato a estreme conseguenze. Ma il vero inquinatore del giudizio estetico è Lukàcs, responsabile di molte deviazioni critiche contemporanee. Basterebbe leggere il raffronto che opera fra W. Scott e Manzoni, preferendo al secondo il primo (in quanto i suoi romanzi trattano un periodo storico più proficuo e importante per lo sviluppo dell'umanità), per renderci conto su che basi muova il suo discernimento utilitaristico. Lo Storicismo non tiene conto dei valori *misteriosi* che distinguono un valore poetico.

La ricerca a tutti i costi del messaggio sociale, ha dato la stura ad abbagli organizzati, come i gettoni di Einaudi diretti da Vittorini, come gli asserimenti degli autori all'ideologia etc.

Lo Storicismo non ha capito che l'opera d'arte è autonoma, che non deve necessariamente rispondere a esigenze sociologiche e avveniristiche, che non è serva della vita corrente parallela ad essa, ma alternativa alla vita stessa, perché realizza in utopia (ovvero in realtà poetica) la libertà dell'uomo costretto dai vincoli del vivere comunitario. L'arte libera, la politica opprime. L'arte per l'arte, per quanto imprecisa la formula, vuole spiegare il suo opposto: l'arte per la vita, in chiave utilitaristica (cosa che va scartata decisamente). Da *Il codice di Babele* di G. Barberi Squarotti, su questo tema, riportiamo:

«Il critico per la vita tende irrisolvibilmente a utilizzare l'arte per la vita: appunto, essa deve offrire gli strumenti per

inciare tirticamente al massacro di qualche infelice schiera di Messeni o deve confortare il cuore, farlo caldo e pago. La *querelle sull'arte per* tocca, in questi tempi, uno dei livelli più bassi. Immo tirtico o ornamento o monile, l'arte deve servire, essere utile (purtroppo), entrare cioè nel gioco dei vantaggi e degli svantaggi della produzione, deve poter essere totalmente iscritta nella gerarchia dei valori della società capitalistica, per la quale l'utilità rappresenta il culmine della scala. E non è certo senza significato che anche da sinistra l'utilità dell'arte sia comunque accettata: non si può seguire l'ordine dei valori capitalistici, poi pretendere di fare la rivoluzione, che, infatti, è ridotta a parola e parodia e maschera».

Crisi, quindi, del giudizio, laddove la critica consolatoria si fa schiava del sistema e di editori potenti, di autori abili più che geniali.

Stiamo usando a piene mani la parola *crisi*, ma non nel significato etimologico di decisione e sentenza, di revisione e superamento, ma di esaurimento dei valori. La crisi si spiega soprattutto come «transitorietà» (il transitorio è il grande demone della civiltà contemporanea — dice Antimo Negri — mentre Jean Onimus afferma con Mugnier-Pollet che l'accelerazione del tempo arreca una vera ferita allo spirito). In tal modo la verità sembra legata alla durata, non escluse affatto le matematiche.

Niente di sicuro ha più sotto i suoi piedi l'uomo, che vede sbalzati via da un giorno all'altro teorie e fatti nei quali ha creduto e sui quali ha basato la scelta della propria vita. Nuove scoperte annullano precipitosamente le precedenti, negandole in antitesi. Anche la scienza, ultima verità inoppugnabile, si sta dimostrando costruzione dell'uomo, il quale è uomo transitorio.

La fede cieca nel progresso della medicina, che porterà a dilatare l'esistenza umana oltre i consueti confini ai quali l'uo-

mo guarda con spavento, sta venendo meno, preso atto della profonda intelligenza dei microbi, dei virus, i quali si organizzano per divenire resistenti agli antibiotici, per farsi schermo dell'ingegno umano. Il cancro è uno dei tanti orribili mali di fronte al quale insorgere la scienza è totalmente impotente. Ci sono molti dubbi sulla possibilità di cantare vittoria su di esso, come accade per la tisi e il vaiolo. Quand'anche ciò avvenisse, apparirebbero all'orizzonte della ricerca nuovi morbi, a contrastare il cammino della scienza, a dimostrare all'uomo che non è il signore sovrano della natura, ma un elemento come gli altri, dotato soltanto di superbia e di potere distruttivo.

Si parla di crisi del pensiero storico, in quanto nessuno vuole più conoscere il passato, e ciò facendo prende sempre più approssimativa conoscenza del presente. La storia si ripete? Non è indagine che spetta a noi condurre avanti in tale contesto: ma taluni tragici errori (le guerre) pare si ripetano sempre.

Nella seconda parte abbiamo parlato della scuola: aggiungiamo che Launay insiste sulla necessità di revisione dei metodi, quando i metodi di insegnamento sono sottoposti a processo dai partiti politici entrati nella scuola attraverso i decreti delegati e i sindacati.

Crisi dell'Autorità. Pare che la democrazia, nella sua giovinezza incerta, sia insufficiente — oggi in cui si formula il concetto di uomo-macchina nell'impero della concentrazione industriale e della nevrosi — a porsi come modello di immagine paterna, dove i valori non sono legati all'autorità, dove i canali tradizionali (famiglia, riti di iniziazione) sono in via di sfacelo, soppiantati da formule vuote e da sterili rappresentazioni irreali dagli archetipi.

L'autoritarismo subentra al posto dell'Autorità: oltre metà del globo ne è schiavo. Crisi, più che limite, del messaggio eco-

nomico. L'ingenua affermazione di Charles Gide: «Dopo Mal- thus, la storia non ci offre un solo esempio di paese in cui la popolazione sia superiore ai suoi mezzi di sostentamento», trova la risposta a priori nel concetto di studio unitario dei diversi elementi sociali di Augusto Comte: «Ogni studio isolato dei diversi elementi sociali è profondamente irrazionale e non può che risultare sterile, come la nostra economia politica». Oltre cento anni fa, come oggi: non si è fatto un passo in questo campo. Erano legittime le affermazioni di Comte, come sono fondate le osservazioni di Vassili Leontieff: «Come si può evitare che i vantaggi di un deficit del bilancio volontario non siano distrutti da un aumento inopportuno dei salari e dei prezzi? Come si può impedire che un'eccedenza di bilancio tendente ad attenuare le tensioni inflazionistiche non provochi un aumento della disoccupazione?».

Dove ci porterà la fabbrica dei disoccupati che è la scuola? Perché essa «di tanto inganna i figli suoi»? Rileggendo Alain possiamo tessere un parallelo tra quello che si voleva nella selezione e quello che si perde nell'uguaglianza in basso.

Crisi del giudizio, diciamo ancora una volta, richiamandoci a Comenio. E ci pare prezioso riportare un pensiero di Jean Dufour, che va molto al di là della stretta competenza della crisi del messaggio economico: «Se l'individuo di oggi, estenuato dallo sforzo di produrre, o di guadagnare ciò di cui non ha bisogno, pressurizzato, transistorizzato, liofilizzato, terrorizzato, sazio di cals-flow, di multi enzimi e di ossido di carbonio, s'accanisce a nutrire la sua palida malinconia di tutto ciò che non è il sale della terra, auguriamo ai suoi figli, od ai figli dei suoi figli, di scoprire un giorno, con occhio incantato, che l'importante è veramente la rosa».

«Il mondo cambia, mentre la caratteristica del diritto è di

rimanere fermo agli Stati Antichi. Il Diritto è conservatore nella sua essenza»: l'affermazione di Dupuy potrebbe sembrare una negazione della crisi del Diritto Internazionale, ma le conclusioni singole e corali, dello stesso Dupuy e di noi lettori, ascoltatori dei processi che alimentano le paure degli Stati Moderni, portano ad ammettere che, nonostante il Diritto sia abbarbicato alle sue tradizioni, è tuttavia un Diritto in tensione. Oscilla tra il desueto e il prematuro; è conteso tra la conservazione e l'innovazione. Non andrebbe forse bene una frase dal Faust di Goethe a commento di tutto? «Ciò che un giorno era razionale, ora sta diventando insensato, ciò che era utile, è diventato disastroso».

Innegabile relatività delle conquiste dell'ingegno umano, precario destino delle vittorie nella fuga del tempo: 'involve/tutte cose l'oblio nella sua notte'. E questo sarebbe poco, se prima dell'oblio quelle cose risulterebbero coerenti con se stesse per tutta la durata del genere umano.

«Che si attraversi una gigantesca crisi di civiltà che vede scuotersi, sgretolarsi, scontrarsi regimi, istituzioni, poteri, valori non si vede ben quale cieco spirito potrebbe ancora contestarlo. Ma, viceversa, qual è lo spirito eccezionalmente chiaroveggente capace di assegnare alla scienza il suo posto nella tormenta?» L'interrogativo è di Oriol. Ma noi aggiungiamo che se la scienza è in crisi, più grave è l'aspetto della crisi dell'epistemologia, o meglio della filosofia della scienza. E tutto rientra nella crisi della Cultura: esamineremo poi il significato attribuito a questa parola.

E il pensiero teologico? Abbiamo interrogato teologi e opere, ma la risposta più esauriente ci viene porta dal cardinale Daniélou, il quale afferma che si può parlare, per la teologia soltanto fra tutte le dottrine, di crisi parziale, cioè di crisi del teo-

logo, non della teologia in senso primario e astratto, in quanto nessun'altra scienza può basarsi su qualcosa di definitivamente acquisito come la realtà che forma l'oggetto della teologia: la Resurrezione di Cristo è acquisita una volta per tutte.

L'angoscia dell'uomo contemporaneo, la coscienza della sua precarietà, l'incomunicabilità fra gli esseri, la crescente violenza organizzata, perché si differenziano tanto dal dolore costruttivo, che può generare l'eroismo?

Uno dei motivi va ricercato nella mancanza di una fede, soprattutto religiosa, che trascenda il bene singolo e immediato, proiettandosi come sacrificio oblativo in un ideale storico. Il martire che muore per la libertà, per la sua patria, per il suo Dio, conosce il dolore, ma non la disperazione. Anche la sua morte, anzi proprio essa, è azione, è consacrazione di sé e della propria vita. L'anonimato squallido che appiattisce nella paura e nella noia il genere umano, sottolinea l'impossibilità dell'azione eroica in un mondo basato sulla filosofia dell'utile e sulla morale del successo. Inoltre, a differenza degli antichi, non ci sentiamo legati agli archetipi culturali che nutrano e giustificano la nostra vita. Non c'è corrispondenza, nell'universale, del nostro male quotidiano. L'uomo, non sublimando il dolore, poiché il dolore è intrinseco alla natura umana, vi soccombe. Ancora: il mondo si è impiccolito, e le notizie amare volano con la rapidità televisiva dalle quattro punte della Rosa Dei Venti. Lo stress del bombardamento delle informazioni era sconosciuto ai nostri nonni, immessi in una tradizione continua e senza rotture: sia stata essa il paese coi suoi tabù, sia stata essa la città con le sue graduali scoperte e le sue battaglie da caffè letterario o da arengo, sia stata ancora la violenza verbale di qualche predicatore da pergamo che scomodava le visioni apocalittiche e dipingeva l'inferno a tinte fosche per arginare i vizi della «civili-

tà». Il figlio continuava la vita del padre ed aveva automaticamente pronto il simbolo da presentare al proprio figlio. Oggi, e mi sia consentita un'espressione poco letteraria ma assai colorita, l'uomo non sa più quali pesci pigliare e quale santo invocare, né a quale albero arrampicarsi. Dove metriamo, poi, la sistemata alterazione dell'informazione, che inquinata il giudizio e fa smarrire completamente chi non ha la preparazione per districarsi da solo nel contraddittorio labirinto delle molteplici interpretazioni della realtà? La strumentalizzazione dell'informazione è meno crudele dei furti a mano armata? Infatti, non è crimine soltanto uccidere un uomo, ma disorientarlo!

La società moderna disprezza il sostrato delle cose, cioè i contenuti (1), sospesa com'è alle «tele di ragno» che sostituiscono il Paradiso: la magia del «bottone» per avere tutto a portata di mano, fresco di frigorifero, a un volo d'aereo, a un minuto di macchina, a una scadenza di cambiale.

L'angusta visione della possibilità di creare il paradiso terrestre, ha falsato il fine della vita dell'uomo. E in questa colossale finzione, si maturano le peggiori dittature, purché promettono il benessere immediato e perenne.

Il lasciar fare, perché il male inflitto alle cose ricade solo sugli altri e non oggi, ha eretto l'irresponsabilità a sistema. L'illudersi che noi non pagheremo di persona lo scempio costante alla natura, porta l'uomo a distruggere l'ambiente, come se già non fossimo a un palmo dalla catastrofe ecologica noi che già viviamo in gabbie di cemento armato, in cattività, in cre-scente nevrosi collettiva. Ebbene: l'insensibilità ecologica è for-

1) Leggasi il *dialogo epistolare* fra Mario Muner e lo scrivente, pubblicato dallo stesso Muner sul n. 12 di «*Motivi per la difesa della cultura*», Cremona, casella postale 3.

se altro dalla crisi generale come smarrimento sistematico e progressivo?

Un oceanologo afferma che fra dieci anni tutti i mari del globo saranno morti. Se pensiamo che oltre i due terzi dell'ossigeno terrestre è fornito dagli oceani, e che il restante non potrà più essere dato dalle foreste che bruciano continuamente e che puntualmente vengono decimate, dobbiamo pronosticare all'umanità un massimo di venti anni di vita ancora. Alterato l'equilibrio, precipita tutto. Faremo la fine dei lemming o saremo costretti a scatenare una guerra nucleare per non affrontare la morte lenta per sete e per asfissia.

Hanno un bel parlare le organizzazioni per la difesa dell'ambiente e i governi che si accontentano di imbandire costosissimi simposi fine a se stessi, se l'individuo non ha il senso sacro della vita e delle cose che lo circondano, se non gli viene inculcato nell'animo che egli ha il diritto a vivere e il dovere a lasciar vivere i simili, gli animali, le piante, perché tutti funzionali per il fine unico di esistere, perché tutti partecipi dello stesso destino su un'unica sfera.

Cos'è un foglio di carta? Quasi nulla. Ebbene, se ognuno di noi, ogni mattina, gettasse su un prato una pagina di giornale, ogni giorno la Terra sarebbe coperta da quattro miliardi di pezzi di carta. Ma quante cose peggiori, come la indistruttibile plastica, il singolo, moltiplicato per i quattro miliardi della popolazione terrestre, cestina nella natura divenuta ormai una pattumiera!

Fomenta la crisi anche l'*irreverentia antiquitatis* molto diffusa specie tra le giovani leve, che disprezzano in blocco e rifiutano ciò che non conoscono, per esempio il mondo antico come guida. Per questo anche si idolatrano gli studi tecnici e si eludono quelli umanistici. Quanto sarebbe utile alla mente e

al cuore ripercorrere, insieme alle ombre fidate della storia, i fondamenti delle azioni e delle conquiste ideali dell'umanità! Umanità che conosciamo solo da semimila anni, ma che ha molto di più, e la cui formazione si perde nella notte dei tempi: vuoi ch'essa nascesse dall'alito di Dio che vivificò la creta, vuoi che per darviniane metamorfosi la sua evoluzione eleggesse dai rami inferiori della natura un essere che si è poi definito «*homo faber*» nonché «*homo sapiens*». Quest'ultimo non ha l'età cronologica che si accumula dal giorno della nascita fisica, ma ha l'età della sua cultura. Quanto più si affonda lo sguardo nel passato, tanto più si cresce di maturità e di anni. Sicché, in base all'intensità della vita interiore e alla conoscenza della sua storia, l'uomo è di gran lunga il più longevo fra gli esseri della natura.

Ma la storia dell'umanità, tuttavia, non credo sia la magistra vitae, se l'artefice di essa ripete puntualmente gli errori dei suoi predecessori.

Isolate sono le apparizioni di uomini eccezionali (che debbono avere anche le circostanze a favore), e, fra questi, purtroppo un cospicuo numero è al servizio del genio del male.

L'uomo inventa la filosofia, ma obbedisce all'istinto della guerra.

La lotta è legge di vita, come se non bastassero le condanne a priori che ogni essere si porta quale fardello dalla nascita: le malattie, l'angoscia di fronte alla morte e il mistero, i vizi capitali che rendono l'uomo un lupo per il fratello, l'ostilità dello ambiente fisico, i bisogni naturali da soddisfare, i sensi di colpa, i tabù, le ingiustizie, il carcere della società così strutturata, che imprigiona con la burocrazia e le leggi gli esseri miti senza la contropartita di frenare i delinquenti e i criminali. Ma la «*bestia-uomo*» è un elemento complicato.

La tortura dell'inconoscibile lo spinge a formulare i perché ai quali, lungo i secoli, dall'epopea di Gilgamesh al Libro dei Morti ai Veda, da Omero a Esiodo a Sofocle, dalla Bibbia agli Inni a Osiride, dalla concezione della Trimurti Indiana alle favole etrusche sepolte nelle necropoli, dal Nuovo Testamento alla Tradizione Patristica, da Confucio al Corano, dalle pratiche orientali verso il Dio Sole alla razionalità aristotelica, dal Dio Paolino alle prefrancescane meditazioni di san Basilio di Cesarea, dal nirvana di Budda alle saghe nibelungiche, dalle riforme religiose di Numa Pompilio ai totem, dalla storia dei semidei a quella dei mortali dannati dalla coscienza della fine, dall'Olimpo al Sinai, fino all'innesto dell'Uomo-Dio in Roma e alla fioritura dei mistici del Medioevo (insuperata era di asceti e di spirituità), fino alla summa di una triade quale quella di Tommaso d'Aquino, Bonaventura da Bagnoregio, Duns Scoto che videro Dio con tinte che anticipano un'era nuova: e siamo a Dante; tutti hanno cercato di dare una risposta agli appellativi angosciosi di quest'uomo.

Non c'è conoscenza senza travaglio. Per ciò, alle collegate e successive risposte che i grandi offrirono ai nostri interrogativi, più volte drammatici, dobbiamo la venerazione di una gratitudine razionale e sentimentale.

Nell'edificio dello spirito, tutto è così intimamente interdipendente, che è assurdo iniziare la storia del pensiero (in senso lato) trascurando sia pur i minimi frammenti che restano dalla congiunzione fra la preistoria e la storia incisa sulle pietre e sui codici in papiro. Sono iniziative esilaranti quelle che intendono distruggere il passato in blocco e misconoscerlo. Miletone molti seguaci, perché l'ignoranza ha una comoda scusante e un crisma di legittimità, ma le culture giovani sono pericolose, perché mancano di ogni possibile elemento di raffronto e cedono

facilmente al demone dell'intolleranza e del fanatismo. Su questo punto ci fermeremo di qui a non molto. Per quel che riguarda la nostra più specifica competenza, tireremo in ballo dei nomi per dimostrare quanto siano concatenati fra loro autori e opere: Goethe e Manzoni presuppongono Shakespeare, Shakespeare Dante, Dante — inutile dirlo — Virgilio (e si impara con tutti i grandi della storia più che con i contemporanei, aprendo un dialogo con i classici che anticipa l'umanesimo di Petrarca: ci sia permessa questa impertinenza). Virgilio, scrivendo l'Eneide in emulazione a Omero, lo ha ad autore. Omero presuppone Valmichi. Costui, a sua volta, come può non procedere da Vyasa, il quale è legato agli autori dei Veda? Ogni discendente è impossibile senza l'ascendente, in una storia di complementarietà veramente affascinante. E abbiamo taciuto infiniti autori, sgorghi come gli zampilli minori e periferici da gettiti d'acqua centrali nelle fontane del giardino della poesia, ma non per questo meno significativi e, spesso, meno belli.

Capolavori nati da terribili interrogativi, risposte offerte attraverso quella strana e particolarissima forma di meditazione che è l'ispirazione, attraverso la quale si condensa una verità che viene prima e dopo di quella filosofica, e dura più a lungo (forse la sola che, nella relativa eternità umana delle forme spirituali, duri in eterno).

Ogni opera è a sé, un mondo intoccabile, non suscettibile di contraddizioni né di superamenti come nel campo scientifico. Allora l'uomo, in quel solo caso, è assolutamente misura, perché è artefice di un mondo autonomo. E l'uomo, o è misura di tutte le cose, o è nulla. Centro dell'universo, cioè. Oppure nulla alla periferia di esso.

Egli scoprirà nuovi continenti, in avventure per gli oceani non più trovate, allor che le scoperte volavano con un grido di

gioia di bocca in bocca nel «giardino del Creato», intorno a cui ruotavano ancora il sole e le altre stelle lontane. Ma la relatività di un circolo chiuso solletterà la vanità dell'uomo e gli farà cantare vittoria.

E' sempre la vittoria di Ulisse di fronte alla montagna bruna.

Si riesuma lo splendore di remote civiltà e rinascono alla vita le arti in una forza che non avrà più pari. Ma appunto l'uomo si sente ancora misura, anche se lo stesso Machiavelli non saprà bene conciliare, nel suo Principe, l'azione determinante dell'uomo con l'influenza della Fortuna. Allora, si riscopre una realtà oscura e l'uomo crede di non essere la creatura prediletta di Dio.

L'umanità ha trascurato le civiltà sconfitte, per la mania di dar ragione al più forte. Così, sono passate come ombre le idee cartaginesi, persiane, etrusche, le luminosità indiane d'America, le tradizioni e le intimità di tante tribù perdute nel grembo della terra, sanguigne custodi dei segreti della natura, nate e vissute in un contatto con la madre, che noi abbiamo smarrito da secoli, e forse non abbiamo conosciuto mai, noi popoli cosiddetti civili, volati al cielo natroso dell'industrializzazione e della potenza imperiale. Sopra di noi non c'è il cielo stellato di kantiana memoria, ma i satelliti pieni di atomiche, pronti a lanciarle sulle metropoli a un cenno degli umori delle superpotenze o a un guasto dei macchinari preposti alla guardia del mondo.

Tutto ciò che non ha avuto innesto con Roma — dicevo —, almeno in Occidente è rimasto fuori della tradizione culturale e cioè della storia.

Quando il sistema tolemaico crollava sotto i colpi della nuova scienza di «colui che vide/sotto l'etero padiglion rotar-

si/più mondi e il sole irradiarti immoto», l'idea della Terra come fulcro delle cose precipitava di fronte all'evidenza del contrario e l'idea eliocentrica faceva terrore. Ebbene, mentre Johann Albrecht Widmannstad si accaniva a definire l'uomo centro del sistema solare perché abitatore della Terra-riferimento del moto di tutti gli astri, e Osiander giustificava Copernico dicendo che la sua teoria era solo un utile strumento per semplificare i calcoli planetari, proprio un papa, Clemente VII, accettò la scoperta rivoluzionaria. Milton ricreerà i dissapori di un Eden perduto, chiedendo se, dopo la cacciata, varrà la pena di dar vita alla stirpe dei mortali. Ma l'Arcangelo Gabriele fa strotolare il futuro davanti agli occhi di Adamo, fino all'arrivo di Cristo che redime il genere umano e ne giustifica l'esistenza.

E' indiscutibile che l'uomo abbia bisogno di credere, di incontrare il suo Dio o di costruirsi i suoi vitelli d'oro.

La scoperta di nuovi universi, quindi, ha messo in crisi la sicurezza dell' homo sapiens. La Terra ha rinunciato alle lontananze e alle favole, care ancelle del sogno e del mistero. Dalla scoperta nasce lo smarrimento. L'ignorante non ha paura. L'ignoranza, anzi, genera presunzione.

L'uomo ha costruito la macchina con l'albagia del gigante che allunga la mano al cielo, vedendoselo allontanare sempre di più. Moderno Tantalò! E la sua delusione ha la mesta caduta di Icaro scacciato dal sole e inghiottito dalle acque.

L'uomo ha creato un ordigno che va più veloce di lui, che è più forte di lui, e dal quale può essere distrutto. Aumenta per lui, così, l'angoscia della sua lampante precarietà, sicché crede ch'altro non gli rimanga che gettarsi a capofitto nella ricerca del piacere immediato, in un'esistenza senza la speranza del futuro.

E' la prima volta nella storia, forse, che l'umanità cerca di rubare al momento fuggente il piacere che maggiormente possa

narcotizzarlo, ubriacarlo, stordirlo: è una ricerca disperata, alternativa alla morte o — alla meno peggio — alla noia del vuoto interiore e del tutto a portata di mano.

Non si confonda questo stato d'animo con la temporalità oraziana del «carpe diem», o con la precarietà godereccia di Trimalchione che, nella cena, di fronte allo scheletrino d'argento, simbolo della vita post-mortale, esclama goffamente e saggiamente:

«Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est!
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene».

L'approfittare della gioia dell'attimo è, in Orazio, suprema saggezza, è convinzione nata da lunghe analisi circa la disponibilità della vita e la malvagia disposizione di essa verso gli esseri tutti. In quella scelta l'uomo domina, con un espediente, gli avvenimenti, dilatando il più possibile la serena gioia di un giorno, senza dannarsi per quello futuro, che — in realtà — ancora non esiste e può anche non venire mai.

Per lui circoscrivere le lunghe speranze, restringere in un ambito breve i desideri, è vedere chiaro nelle possibilità di offerta dell'esistenza.

Circa Trimalchione, la sua fuga nel mangiare e nel bere non è affatto priva di gioia primitiva, non è alterata da problemi escatologici: un mondo godereccio che possiamo non sottoscrivere, ma che è ben lungi dall'inquinamento di angoscia delle odierne nevrotiche «grandi abbuffate» di cose disperate e inutili per i nostri reali bisogni odierni.

A noi non basta più il vino di Omar Khāyām, come non ci appaga più totalmente l'olimpica visione oraziana del mondo, né tanto meno l'orgia di tipo Trimalchione. La lacrerante possibi-

lità del soprannaturale assilla pure quegli spiriti approdati (attraverso la negazione totale dell'aldilà e del mistero) all'apparente indifferenza per il nulla post-mortale.

La morte come fine di ogni cosa spaventa, anche perché non è più il tempo della saggezza epicurea e della serenità illuministica.

O forse quella saggezza non è mai esistita appieno se non in teoria.

La misteriosa clessidra della nostra esistenza ha la morte al centro, in cui si convoglia per forza maggiore la sabbia, cioè le nostre azioni e la somma in giudizio dei talenti spesi bene o male: terminato il conto alla rovescia, le nostre opere, non più alterabili, debbono fare i conti con una nuova misura: l'eternità. Ma il punto interrogativo che è al vertice dell'esistenza (e che decide la scelta della vita), porta l'uomo ad avere paura del nulla, anche se non vuole ammetterlo e anche se — questo è il peggio — gli fa comodo credervi.

La ricerca dell'uccellino azzurro, sulla scia dell'eterna favola descritta da Maeterlinck, porta l'essere umano nei regni della notte, della paura, del sonno... Ma il prezioso volatile, che si ciba di raggi di luna, avvizzisce e muore fuori di ogni regno. Alla fine, nella delusione del ritorno a mani vuote, si scopre che l'uccellino azzurro gorgheggia nella vecchia ignorata gabbia fuori della casa. Identica ricerca della felicità da parte di Sadko.

L'uomo non fugge a se stesso. Allora tutto vive e cresce nell'uomo interiore. Se così è, o noi siamo il centro del creato, o siamo nulla.

Mi viene in mente il passo dalle Confessioni di sant'Agostino, che nel 1336, sul monte Ventoux, impressionò Petrarca: «Vanno gli uomini ad ammirare le cime dei monti, le grandi

onde del mare, i lunghi corsi dei fiumi, l'immensità dell'oceano, i moti delle stelle, e di se stessi non prendono cura». Da Petrarca, i germi dell'età moderna presero consistenza, in una dualità di misticismo e mondanità, di certezza e di dubbio.

Il dramma della vita scaturirà colossale in Michelangelo, in Shakespeare, in Camoes, in Mantegna, in Giovanni Pierluigi da Palestrina, in Bach, in Beethoven, in Wagner: è sempre l'uomo che si pone gli interrogativi della morte e della vita, e cerca una risposta. Ma quasi sempre i perché tornano afflosciati dal muro dell'ignoto. E spesso le stesse risposte che i grandi ci offrono, proprio perché in netta antitesi fra loro, ci disorientano: Manzoni e Leopardi, Hölderlin e Kafka, Spinoza e Schopenhauer e Kierkegaard, san Tommaso e Nietzsche. Poi, nessuna risposta più.

Ho passato due notti coi drogati della Stazione Termini in Roma, per condurre l'inchiesta a cui ho accennato. In quasi tutte le confidenze che sono riuscito a sfilare ai drogomani ho trovato delle costanti: mancanza di fede negli adulti, nel mondo degli adulti, eccessiva facilità della soddisfazione ad ogni bisogno, debolezza morale e totale permissivismo dei genitori, completa carenza di affetti, deficienza della figura paterna come esempio da imitare. Il padre va scomparendo dalla famiglia. Leggete Omero, leggete Eschilo, Virgilio: noi non riusciamo più a gustare l'ossequio che gli antichi nutrivano per il genitore, sacerdote vivente incarnatore della cultura degli antichi padri e anello di congiunzione fra l'autorità divina e quella umana.

Leggiamo la Bibbia.

Quei ragazzi dalle narici arrossate e dalle labbra secche, proprietari di un solo pacchetto contenente la «roba», cioè una siringa sporca, un laccio emostatico, la fiala di droga; quei giovani morti alla vita, con le orbite sbarrate e le mani tremanti

al pari degli anziani seduti al tavolo d'un'osteria in attesa della morte: quei malati di peste bianca sulla cui faccia è stampato indelebile il marchio di un vizio diabolico; quei nostri fratelli hanno cercato la fuga dalla loro debolezza nei paradisi psichedelici, cancellando le capacità psichiche senza trovare la liberazione nell'illusione dei farmaci.

Grossa piaga, da non sottovalutare: prima nella storia, caso assolutamente nuovo, essa avviluppa nelle sue spire mortali i giovani e man mano i fanciulli, se nelle vie di Roma i drogabus irretiscono bambini all'uscita delle scuole elementari, avviandoli di forza verso il precipizio.

La droga è fuori la porta di ogni casa! Genitori, fate luce ai vostri figli, ponendovi a esempi viventi di vita costruttiva, incarnando un ideale che giustifichi e innalzi l'esistenza. Inutile disintossicarli fisicamente in appositi ospedali i drogomani, se lo spirito non si è liberato dalle spire del vizio, se all'illusione dei paradisi artificiali non è subentrato un giusto esercizio del giudizio e un meno alienante rapporto fra gli esseri umani.

Educazione all'amore: o cultura dell'amore (ma le parole non esprimono il loro significato integrale; usate a sproposito si sviliscono e divengono generiche formule, vuote e senza colore).

Al vocabolo «amore» è toccata la stessa sorte del termine «cultura», presente sulla bocca dei colti e degli ignoranti, ma soprattutto violentato dagli pseudocolti. Gli pseudocolti: al posto dei quali preghiamo Dio che ci mandi i perfetti ignoranti e i completi imbecilli. Questi ultimi sono schiavi delle tenebre, ma non se ne fanno un cruccio, né presumono di indicare agli altri la via della cecità sotto gli slogan liberatori dei demagoghi di ogni partito politico. I semicolti, nella loro arroganza e nella certezza stolta di possedere la verità, privi come sono del senso del limite, si ergono a profeti dell'umanità e pretendono obbe-

dienza cieca alla loro ottusa forza bestiale di esemplificazione dei problemi, sposando una dottrina e lottando per distruggere ogni idea che contrasti con la loro. Costoro sono i peggiori nemici della cultura, della libertà e del progresso, cose che fioriscono soltanto nella tolleranza della discussione, nella predisposizione a conoscere e a vagliare tutti i pareri e tutte le proposte. Ma che cos'è mai questa cultura?

Nella terra di Canzonissima e della partitocrazia, è opinione diffusa che essa si identifichi coi teleguiz in genere e con la pagina letteraria dei quotidiani politici. Ma intorno a questa parola, troppo usata a sproposito e ingarbugliata nel significato degli zibaldoni giornalistici (quasi parola macedonia, talvolta), bisogna porre gli argini semantici come la staccionata per i cavalli al pascolo.

La mirabile umiltà di Thomas Stearns Eliot, nel suo *Notes towards the Definition of Culture*, dev'esserci di guida. Se il suo lavoro — secondo quanto lui stesso dice — ha mirato solo alla definizione della parola cultura, nessuno può arrogarsi la capacità di potere (a meno che non sia un semicolto) identificare una cultura con la cultura ed essere nel giusto. Erra, in questa maniera, pure chi si ostina (dopo la lezione di Ch. Percy Snow, che ha disgiunto il significato di cultura dalla cultura esclusivamente letteraria) a non considerare in essa anche gli aspetti scientifici, politici, folkloristici, i tentativi divergenti e unitari dello spirito umano, in genere. Ed erra pure (di grosso) chi limita il concetto di cultura al mondo occidentale-mediterraneo. La nostra, infatti, è una cultura: vasta illuminante rispettabile quanto si voglia, ma che deve tener conto dei punti di arrivo di altre civiltà (la cinese, ad es., la giapponese, l'afriicana, l'indiana, il maggior numero possibile e più a fondo possibile delle antiche in via di esumazione). Ma come si fa ad evi-

tare l'errore che ogni nazione commette, identificando la propria cultura con la cultura?

Prendo ad esempio un immenso paese dell'oriente, in via di assestamento: la Cina. Una barzelletta efficacissima schiarisce e riassume il mio pensiero in due battute. Prima vignetta: il figlio chiede al padre: «Papà, che cos'è una biblioteca?». Seconda vignetta: il genitore conduce il piccolo nel suo studio e mostra un enorme scaffale vuoto, con un solo libro (indovinate quale). «Eccola», risponde, toccandosi il codino.

L'Italia, checché se ne dica, con tutti i suoi orribili difetti, è tra le più aperte nazioni del mondo alla ricezione di patrimoni culturali esteri.

Cosa avrebbe modificato nell'antica Roma una meno dura impenetrabilità alla civiltà etrusca, civiltà sconfitta dalle armi, civiltà che doveva la sua debolezza militare forse al culto dei morti e alla saggia intuizione della morte?

Non è un rimedio efficace cancellare d'un colpo tutta la cultura antica e medievale. Si limita il campo alla conoscenza e al vaglio critico-comparativo.

Disoccidentalizzare la cultura è altrettanto pericoloso, perché di rimbalzo si ha la monocultura di oriente, col semplice e dannoso risultato di spostare l'asse della civiltà da ovest a est, dando il fianco a un'egemonia ideologica anziché a un'altra. Le due culture (grosso modo le due culture, perché in esse ora — per esemplificazione — sintetizziamo tutti gli aspetti parziali ed individuali) debbono esistere, equilibrandosi e conoscendosi, senza perdere la loro specifica fisionomia, anche se si addivenisse — per facilitare gli scambi commerciali e spirituali — a un compromesso, quale quello intelligentemente auspicato da Mao di romanizzare la scrittura.

Sta agli uomini liberi porre l'argine contro la politica che sovrasta la libertà conoscitiva. Sta agli uomini dal giusto giudizio smascherare l'inadeguatezza dei *titolari della cultura* di destra e di sinistra, i quali segmentano comunque la cultura stessa e ne politicizzano il concetto. Essi agiscono come gli idealisti postkantiani che, avendo distrutto la metafisica come scienza, si imposero essi stessi a soggetti di una metafisica capovolta. Chi, a priori, per un preconcetto ideologico o per un istinto di antipatia, scarta l'esame di una civiltà o di un pensiero o di una opera, si preclude alla conoscenza equa e prescinde da una condizione imprescindibile alla cultura: la tolleranza (rileggiamo gli Illuministi).

Dice Evtuscenko, poeta sovietico: «E' meschino e stupido bruciare Goya e El Greco. Colui che calpesta per primo la cultura, più tardi calpesterà anche gli uomini».

Tolleranza, quindi, ma tolleranza attiva, non supina accondiscendenza ai soprusi! Gli antichi sbagliarono, ma fecero. Con tutti i loro errori posero le fondamenta delle varie civiltà! Chi fa, può sbagliare; chi non fa, pecca. Noi, con i nostri calcolatori elettronici, con il nostro senso del ridicolo, cadiamo nell'immobilità e adoriamo il frigorifero, il mangiadiachi, l'automobile, come gli indiani il totem. E spianiamo le strade alle dittature con la nostra abdicazione del giudizio. Scrivevamo nel programma di «Tradizione Giovane» (movimento per il superamento dell'alienazione culturale): «L'uomo che pensa fa paura ai potenti, perché nessuna forma di dittatura può attecchire là dove c'è un popolo che sa giudicare e scegliere».

L'uomo ha paura della libertà. Si crea i miti e i limiti (ideologia politica, tumore, violenza iconica, impero della tecnologia etc.) come gli ebrei erranti il vitello d'oro. E il vitello d'oro di noi moderni è l'utilitarismo deformante la scienza (e già quando

questa è allo stato di pura ricerca, non soddisfa interamente l'uomo. In una delle sue ultime lettere, Einstein dice che la fisica non basta a spiegare il mistero che circonda la vita). Solo che oggi manca un Mosé che faccia da anello di congiunzione fra la legge morale e il fuoco che traduce, solcando la pietra, i giusti comandamenti in un preciso decalogo. Così come manca — non lasciamoci abbagliare dai mille contestatori pompati dalle alterne vicende politiche e dal gioco di rivalità ideologiche — un san Francesco, che abbia il coraggio di gettare le vesti al mondo, di restituirle al padre terreno per misconoscerne l'autorità, ma senza fare il gioco del diavolo: senza scendere a compromessi: ha obbedito, rinnovando dall'interno — senza scandalo — la spiritualità della Chiesa dell'epoca e di poi. E' facile — e nient'affatto costruttivo — contestare, quando la parte che ci strumentalizza ci offre le poltrone del successo e lusinga il nostro pseudocoraggio.

Manca anche un Dante, che sintetizzi in un rigoroso monumento poetico sostenuto da morale profonda, le molteplici capacità e aspirazioni dell'uomo, condannando il cattivo uso della politica, senza parzialità: condannando cioè tutti i ministri perversi della Gerusalemme terrestre. E' facile fare i Moravia o i Neruda, quando la politica garantisce il Nobel e tirature favolose e denaro. Se vi fosse l'esilio, costoro non sarebbero (per Neruda dovremmo usare il passato) certo degli «impegnati».

Non è proprio dimostrabile che il popolo faccia la storia. Lo affermano le oligarchie che vogliono comandare a spese del popolo stesso. E' sintomatico il fatto che durante le dittature la cultura si provincializza e si spegne: è perché nessun tiranno ha l'interesse di liberare il popolo (e la cultura è il mezzo più efficace per la rivoluzione contro le dittature). Con la utile prospettiva di istruirlo, più spesso lo indottrina, spersonalizzando

dolo e spegnendo in esso proprio il dono che distingue l'uomo dalle piante e dalle bestie: la capacità del giudizio nel travaglio critico.

Purtroppo la schiavitù è comoda per chi vi si assoggetta liberamente avendo rinunciato a pensare: essa offre anche sgabelli più o meno redditizi a chi non si ribella. Infatti, si paga di persona il rifiuto della dittatura: per questo gli artefici della libertà sono pochi e necessariamente martiri.

Essi, appena i tempi da loro auspicati si realizzano, vengono accantonati proprio da coloro i quali servivano il dittatore, ed ora, con la più invidiabile faccia tosta, si ergono a paladini della riconquistata democrazia. Ma il loro animo settario e servile trasfonde anche nella libertà l'habitus della tirannia, e ne prepara il ritorno.

Agli uomini di buona volontà non rimane, in questa confusione imperante, che dire «no»! E' il momento di contentarsi di raggiungere il «merito dei precursori» della libertà della ragione. Non abbandonare la speranza, anche se tutto invita logicamente alla disperazione.

Ci basterà, quindi, essere considerati dei precursori, precursori ed equilibratori in piccolo, naturalmente, nella dolorosa vicenda della storia, quando la fiaccola della verità, dalle nostre mani ormai stanche, passerà in quelle dei posteri. Al di là delle leggi su cui la carne si regola e vive, gli spiriti liberi si collegano e si innestano. E l'anziano consegna al più giovane un'eredità ch'è come la fiaccola olimpionica. Purché arda, non importa se chi la impugna e la ripara dai venti rimane oscuro. Basterà che uno la rechi in porto e ricordi i predecessori dai quali ebbe il fuoco: quella scintilla salvata dalle cadute che seminarono ad uno ad uno gli altri corrieri stanchi lungo la via della storia, è lo spirito della storia stessa, è l'anima dell'umanità, è la dimostra-

zione che l'uomo, nonostante tutto, qualcosa di divino ha comunque, e lo ritrova al limite dell'abisso, in questo spazio e in questo tempo che lo contengono e che da lui, contemporaneamente, sono contenuti e superati.

INDICE (ALFABETICO) DEI NOMI

- Achilini C. Pag. 33
 Agostino (san^t) 163
 Alain 115,152
 Alberti R. 94
 Alceo 82
 Aleardi A. 64
 Allendy R. 131
 Amendola Giov. 14
 Anceschi L. 16
 Apollinaire G. 13,94
 Aragon L. 20
 Archiloco 58
 Ariosto L. 89
 Aristofane 58,82
 Asor Rosa A. 28
 Auerbach E. 97
 Austen J. 133

 Bacchelli R. 14,15
 Bach J. S. 37,77,95,164
 Baldini A. 14,15
 Baldini G. 63
 Balestrini N. 27
 Balzac (de) H. 148
 Barbagallo C. 24
 Barberi Squarotti G. 18,149
 Barthes R. 148
 Basilio di C. (san) 158
 Battaglia S. 17
 Baudelaire C. 12,18,58,94
 Beccaria C. 125
 Beethoven L. 95,164
 Beisario B. 33

 Bernanos G. 94
 Bertolucci A. 23
 Betocchi C. 23
 Bettoni V. 13
 Bevilacqua A. 19
 Bigongiari P. 23
 Binni W. 57
 Bione B. 58
 Blanchot M. 148
 Boileau-Despréaux N. 148
 Boine G. 14
 Boito A. 16
 Bonaventura da B. (san) 158
 Bonaviti G. 94
 Bonghi R. 66
 Bontempelli M. 20
 Borgese G. A. 15
 Bowlby J. 135
 Breton A. 20
 Browning R. 18
 Bruni L. 81
 Bruno G. 141
 Buck P. S. 64
 Budda 158
 Burekhardt G. 95
 Bürger G. A. 87
 Buzzati D. 93,94

 Cain J. M. 19
 Caldwell E. 19
 Calvino I. 94
 Camoens L. 82,164
 Campana D. 19,20

- Campanella T. 141
 Camus A. 63,94
 Caproni G. 22,23
 Capuana L. 64,75
 Caputo V. 99
 Cardarelli V. 14,15,44,50
 Carducci G. 12,14,20,64,96
 Cassirer E. 40
 Castelvetro L. 33
 Catullo 82
 Cecchi E. 14,15,50
 Cervantes S. M. 84,94
 Cesarini V. 34,58,89
 Chaplin C. 83
 Chiabrera G. 34
 Choan's G. 93
 Cianci E. 119
 Cirano di Bergerac 96
 Clemente VII (papa) 161
 Comenio 147,152
 Comte A. 152
 Confucio 158
 Copernico N. 161
 Corazzini S. 13
 Croce B. 14,15,24,43,46,63,84,140
 Danielou J. 153
 D'Annunzio G. 11,12,13,21,49,63
 65,75,76,78,94
 Dante 12,26,33,45,51,57,77,81,82,87
 88,141,158,159,169
 De Bressieux S. 93,96
 De la Bruyere J. 125
 Deledda G. 63,79
 Della Volpe G. 28
 De Robertis G. 14
 De Ruggiero G. 14
 De Sanctis F. 148
 De Staël Mme 87
 Dewey J. 43
 Diana A. 120
 Diocleziano 126
 Di Paolo R. 136
 Dostojewskij F. 66,78,82,95
 Dufour J. 152
 Dumas A. (padre) 75
 Duns Scotto 158
 Dupuy J. 153
 Durkheim E. 110
 Durtal J. 93
 Einaudi L. 14
 El Greco 168
 Eliot G. 72
 Eliot T. S. 166
 Eloisa 96
 Engels F. 27
 Ennio Q. 58
 Eschilo 164
 Estodo 82,87,158
 Evtuschenko E. A. 168
 Farina S. 65,78
 Faulkner W. 19,63
 Fichte J. Y. 104
 Fioretti B. 34
 Fitzgerald F. S. 22
 Fiumi L. 14,50,51,65,94
 Flora F. 15
 Folengo T. 26
 Foscolo U. 39,57,129,141,148
 France A. 141
 Francesco (san) 169
 Fulchignoni E. 109-112
 Gabrieli G. 77
 Galilei G. 36,141
 Gallati A. 50
 Gardner J. W. 114
 Gargiulo A. 18
 Gates D. M. 124
 Gatto A. 22,23
 Gentile G. 14
 Gesù Cristo 55,89,154,161
 Getto G. 18
 Giacosa G. 13
 Gide A. 63,90
 Gide C. 152
 Giotto 46
 Giovenale 58
 Giuliani A. 26
 Goethe W. 82,153,159
 Gomez de La Serna R. 20
 Gonella G. 141
 Gounod C. 95
 Govoni C. 13
 Goya F. 168
 Gozzano G. 13,50
 Gresham sir T. 111
 Grisi F. 23
 Guarini G. B. 33
 Hegel G. F. 104
 Hemingway E. 19,63,94
 Herder G. G. 43
 Hölderlin F. 164
 Hope A. 57
 Huysmans J.K. 12
 Ibsen H. 95
 Illich 115
 Ipponatte di Efeso 58
 Jacopone da T. 53-56
 Jahier P. 14
 Jammes F. 12
 Johnson S. 81,82,148
 Joyce J. 19,20,22,84
 Kafka F. 19,164
 Kant I. 104
 Khâyyam O. 162
 Kierkegaard S. 164
 Laforgue J. 12
 Lannay M. 151
 Lawrence D. H. 20
 Lenin V. 141-142
 Leonardo 109
 Leontieff V. 152
 Leopardi G. 15,17,39,44,45,46,50,
 59,82,90,164
 Lessing G. E. 43
 Levi C. 61,103
 Lévy- Bruhl 110
 Lombardo Radice G. 14
 Lorca G. 94
 Lucilio G. 58,82
 Lucrezio C. 82
 Lulkács G. 28,149
 Luzi M. 22,23
 Machiavelli N. 142,160
 Mac Orlan P. 20
 Maeterlinch M. 163
 Magrino L. 113
 Mallarmé S. 15,94
 Malthus T. R. 152
 Mann T. 94
 Mantegna A. 164
 Manzoni A. 41,65,70,77,82,83,87
 91,96,125,149,159
 Mao T. T. 167
 164
 Marinetti F. T. 14,27,49
 Marino G. B. 34

- Maritain J. 87-91
 Marlowe C. 82
 Masuccio S. 77
 Marx K. 27,138,142
 Marziale 58
 Mazzoni J. 35
 McKeon R. 109-110
 Mendel G. 138
 Menippo di G. 58
 Metello Numidico 129
 Michelangelo 46,165
 Michelet J. 126
 Milton J. 82,161
 Molière 94
 Montale E. 16,17,18,21,27,41,57-61,93,147
 Montesquieu (de, C. L. de Secon-
 dat) 129
 Monteverdi C. 95
 Moravia A. 21,147,169
 Moretti M. 13
 Mosè 168
 Mozart W. A. 95
 Mugnier-Pollet L. 150
 Mumford M. 125
 Muner M. 155
 Muriac F. 91
 Myrdal A. 132
 Negri Ada 44
 Negri Antimo 150
 Nerrada P. 57,94,169
 Niesely 34
 Nietzsche F. 94,95,140,164
 Numa P. 158
 Ollio (Oliver Hardy) 83
 Omero 33,77,158,159,164
 Onimus J. 150
 Onofri A. 14,16
 Orazio 58,82
 Oriol M. 153
 Orsini G. 14,49
 Osiander A. 161
 Palazzeschi A. 14,49
 Pancrazi P. 14,18
 Paoluzzi A. 140
 Papi G. 14,49,65
 Parronchi A. 23
 Pascal-Bonetti 93
 Pascoli G. 11,12,16,17,18,21,49
 Pasolini P. P. 21
 Pavese C. 22,23,24,94
 Pella G. 121
 Penna S. 21,23
 Percy Snow Ch. 166
 Persio A. F. 58
 Petrarca F. 12,81,159,163
 Petrocchi G. 16
 Petronio G. 28
 Picasso P. 84
 Pierluigi G. da Palestrina 37,164
 Piovene G. 94
 Pisano N. 46
 Poe E. A. 12
 Pompeati A. 63
 Poutlet G. 15,147
 Pound E. 26,141
 Pozzo A. 46
 Prati G. 64
 Pradolini V. 94
 Prezzolini G. 14
 Proust M. 19,21
 Quasimodo S. 21,51
 Quesnay F. 125
 Ravegnani 13
 Rebora C. 19
 Reimer E. 113,115
 Remizov A. M. 12
 Riccoboni A. 33
 Ricossa S. 124,125
 Rimbaud A. 94
 Rosa S. 34,58
 Rosiello L. 28
 Rosmer A. 142
 Rossini G. 46
 Rovani G. 15
 Saba U. 21,44
 Sackville T. 88
 Sagan F. 94
 Salutati C. 81
 Salveti G. 19
 Sanguinetti E. 26
 Sapegno N. 22,84
 Saroyan W. 19
 Sartre J. P. 94
 Sparbaro C. 15,16,18
 Schlegel A. G. 87
 Schopenhauer A. 164
 Scott W. 149
 Sereni V. 21,23
 Serra R. 14
 Sferza G. 121
 Shakespeare 47,81,82,159,164
 Shelly P. B. 90
 Simsgalli L. 21,23
 Slataper S. 14
 Soffici A. 14,49,65
 Sofocle 158
 Solgentisn A. 100,140
 Sologub F. 12
 Sorel G. 142
 Soulé M. 137
 Spinoza B. 164
 Spitzer L. 97
 Stalin 142
 Stanlio (Stan Laurel) 83
 Starobinski J. 148
 Secchetti L. 13
 Steinbeck J. 64
 Stendhal 77,94
 Svevo I. 63,66,94
 Swinburne A. C. 95
 Telemann G. P. 95
 Thomas A. C. L. 96
 Thovez E. 13
 Tibullo 82
 Tolstoj L. 44,66,78,82,95
 Tommaso D'Aquino 158,164
 Totò 83
 Tozzi F. 81-86
 Trimalchione 162
 Trissino G. G. 81
 Trompeo P. P. 77
 Tzara T. 20
 Ungaretti G. 14,15,16,18,21,24,38
 53-56,94
 Vaccari V. 121
 Valtutti S. 114
 Valmichi 159
 Verga G. 63,75,76,78,96
 Verlaque P. 12,94
 Verrì P. 125
 Vico G. 87,149
 Vigolo G. 21
 Virgilio 77,159,164
 Vittorini E. 149
 Vivaldi A. 77
 Vyasa 159

Wackenroder W.H. 43
Wagner R. 95,164
Whitman W. 19,22
Widmanstad J. A. 161

Wilde O. 12
Woolf V. 20
Zanella G. 64
Zinoviev G. E. 142

INDICE

PARTE PRIMA

PREMESSA

Sguardo alla poesia italiana del novecento pag. 11

INDAGINI

» Novecento e Seicento 33
» I contemporanei e il verso 37
» Prosa e poesia 43
» L'Avanguardismo e la Ronda 49
» Jacopone e Ungaretti 53
» Montale minore 57
» Grazia Deledda 63
» Il senso del comico in Federico Tozzi 81
» Manzoni e Maritain 87
» La cultura italiana in Francia 93
» Bilancio letterario, ovvero: i premi al togo 97
» Speranze e delusione del secondo Novecento 103

PARTE SECONDA

» L'immagine nell'era cosmica 109
» La crisi della scuola:
» I) *La scuola è morta...* 113
» II) *o vive nel nominalismo* 115
» Crisi come sistema:
» I) *Crisi dell'agricoltura* 119

II) <i>Dalla società agricola alla società industriale</i>	»	124
III) <i>La famiglia</i>	»	129
IV) <i>La famiglia: cure materne e igiene mentale del bambino</i>	»	135
V) <i>Infanzia nuova classe sociale (ovvero: crisi dell'autorità)</i>	»	138
VI) <i>Cultura della violenza o violenza della cultura?</i>	»	140

PARTE TERZA

EPILOGO

Indice (alfabetico) dei nomi

»	147
»	173