

homolaicus.com



Prima edizione aprile 2016

Il contenuto della presente opera e la sua veste grafica sono rilasciati con una licenza Common Reader

Attribuzione non commerciale - non opere derivate 2.5 Italia.

Il fruitore è libero di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, rappresentare, eseguire e recitare la presente opera alle seguenti condizioni:

- dovrà attribuire sempre la paternità dell'opera all'autore
- non potrà in alcun modo usare la riproduzione di quest'opera per fini commerciali
- non può alterare o trasformare l'opera, né usarla per crearne un'altra

Per maggiori informazioni:

creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/




stores.lulu.com/galarico

ENRICO GALAVOTTI

PAGINE DI LETTERATURA

La differenza tra letteratura e giornalismo consiste nel fatto che
il giornalismo è illeggibile e la letteratura non viene letta.

Oscar Wilde

ed. Lulu

Nato a Milano nel 1954, laureatosi a Bologna in Filosofia nel 1977, ex docente di storia e filosofia a Cesena, Enrico Galavotti è webmaster del sito www.homolaicus.com il cui motto è **Umanesimo Laico e Socialismo Democratico**.
Per contattarlo galarico@homolaicus.com
Sue pubblicazioni: lulu.com/spotlight/galarico

Premessa

A parte l'ultimo, che è la sintesi di alcuni miei interventi in un forum telematico, tutti i testi di questo libro sono stati scritti quando insegnavo Italiano e storia alle Medie e alle Superiori. Neppure uno è stato aggiornato. Per alcuni di essi mi sono avvalso di pubblicazioni straniere.

Se devo essere sincero la letteratura mi è sempre piaciuta poco. Faccio molta fatica a leggere i romanzi. Si vede lontano un chilometro che sono una forma d'espressione borghese, cioè ridondante, spesso autoreferenziale. Per capire bene le loro caratteristiche bisogna leggersi alcune opere di György Lukács, un vero mostro sacro dell'estetica moderna.

Quel che non riesco a tollerare è la necessità di dover leggere decine e decine di pagine prima di afferrare un pensiero coerente, razionale, una massima, una concezione della vita. Molto meglio un testo di storia o di filosofia o di qualsiasi altra cosa che parli per concetti. A meno che non si sia di fronte a un romanzo storico. In tal caso si accetta ben volentieri che le vicende storiche vengano narrate in forma romanzata.

Infatti la letteratura, quando è intensa, quando descrive situazioni reali con un pizzico di magia, è superiore alla filosofia, in quanto tocca delle corde emotive, sentimentali, che alla filosofia, come a qualunque altra scienza, restano precluse. In questo i russi penso siano imbattibili. Loro fanno filosofia facendo letteratura, e sono sempre particolarmente struggenti. Cosa che ai tedeschi non riesce: per quanto grandi siano, restano sempre dei filosofi. Sono freddi. Troppo cerebrali.

Ecco in tal senso ritengo sia meglio leggersi i *classici* della letteratura, di ogni nazione: almeno non stancano mai. Anzi bisognerebbe rileggerli in momenti separati, a distanza di molti anni, poiché si scoprono sempre cose nuove.

Questo libro è parte integrante di altri tre: *Letterati italiani*, *Letterati stranieri* e *Grammatica e scrittura* (dedicato allo studio della grammatica italiana, alla storia della lingua, ai gerghi giovanili, alla scrittura creativa).

Quanto al futurismo, esso è stato un fenomeno così importante che bisognerebbe fare un libro a parte.

Introduzione a una teoria della letteratura

I

In letteratura la forma è sostanza, ed è sostanza per sentimenti ed emozioni, che vanno "smossi". Un grande scrittore è colui che sa suscitare un'emozione o una commozione, la quale non è un semplice piacere intellettuale, ma un moto dell'animo.

Kenneth Burke (in *Counter-Statement*, 1953) suddivideva la forma in alcune categorie fondamentali:

- *forma progressiva*, a sua volta divisibile in:
 - *progressione sillogistica*, quella dove la *suspence* è determinata da un interrogativo iniziale e dove tutto alla fine si conclude in maniera logica e razionale, come se fossimo in presenza di un difficile teorema matematico (p.es. un giallo);
 - *progressione qualitativa*, quella che avviene quando non si può fare immediatamente un ragionamento di tipo sillogistico, in quanto la coerenza di un racconto viene scoperta solo alla fine, a volte in maniera imprevedibile, e non di volta in volta. Poe era un maestro in questo, tant'è che trasformò il giallo in horror;
- *forma ripetitiva*, che è la tecnica di riproporre la stessa cosa in modi diversi, come p.es. la ritmica regolarità di certi versi poetici. Se il lettore è abituato a questa forma, sarà lui stesso a esigerla. I bambini ne sanno qualcosa con le fiabe, ma tecniche del genere si trovano anche nei poemi omerici o nelle tragedie greche (si pensi solo alla funzione del coro). La fortuna di molti scrittori è dipesa proprio dalla capacità di riscrivere le stesse cose cambiando solo l'intreccio;
- *forma convenzionale*, è quella che attrae per la sua forma, a prescindere in un certo senso dal suo contenuto. È una standardizzazione di cui non si può fare a meno, che precede addirittura la lettura e persino la scrittura, intesa come atto creativo. Ci si aspetta qualcosa secondo una certa consuetu-

dine: p.es. tutte le commedie basate sull'uso della maschera e su un semplice canovaccio offrono dei personaggi i cui comportamenti sono già noti al pubblico, che può addirittura anticipare, per grandi linee, il finale della commedia. Ma anche da un romanzo ci si può aspettare un'introduzione e un epilogo;

- *forme minori o incidentali*: sono tante e spesso così peculiari da poter essere estrapolate dal loro contesto, benché non abbiano un valore decisivo ai fini della comprensione della trama di un testo. In virtù di questo si possono fare p.es. le antologie scolastiche, i cui autori si specializzano nell'estrapolare pezzi di brani significativi da interpretarsi in sé e per sé.

Tutte queste forme possono sovrapporsi in un dato evento della trama, cioè fondersi, oppure possono entrare tra loro in conflitto, ed è in genere proprio dalle contraddizioni tra le diverse forme che emergono i grandi scrittori, le cui opere possono risultare accettabili (o addirittura comprensibili) solo dopo molti anni, quando un certo modo di scrivere è entrato nell'immaginario collettivo (si pensi p.es. alla scrittura di Joyce o di Bukowski).

Lo scrittore rifugge come la peste la banalità del "già detto", soprattutto quando la scrittura è - come oggi - un fenomeno molto diffuso (in Italia addirittura superiore alla stessa lettura), a meno ch'egli non riscopra cose di molti secoli prima e le riproponga in veste originale, come p.es. ha fatto Dario Fo con la letteratura medievale.

II

La forma è sostanza anche per un'altra ragione. Come dice Roland Barthes (in *Critica e Verità*, 1969), *la forma è una scienza delle condizioni del contenuto di un'opera*. Cioè ancor prima d'iniziare a scrivere, l'autore si deve chiedere quale forma usare per quale destinatario (contesto di lettura, tipologia del messaggio ecc.).

Vi sono dei canoni (appunto formali o convenzionali) che vanno rispettati, altrimenti si rischia di apparire superficiali, sprovveduti o presuntuosi. La "grammaticalità delle frasi" precede la loro significazione, proprio perché nessun autore è in grado d'improvvisarsi, senza tener in alcun conto il progresso culturale che lo constitui-

sce, lo sappia o no. Le sgrammaticature del Verga vennero accettate soltanto quando si capì ch'egli voleva essere realista nei confronti dei suoi personaggi privi di cultura.

Una qualunque forma comunicativa che abbia un destinatario (nella consapevolezza dell'autore, che in genere non scrive per se stesso) suppone, prima ancora di un giudizio di merito sull'opera, un giudizio sulla *accettabilità dell'opera letteraria in quanto tale*, la quale deve rifarsi a regole sedimentate nel tempo (Umberto Eco le chiama "sistemi di convenzioni", in *La struttura assente*, 1968).

Questa non è una restrizione che mortifica la creatività (chiamata, sempre da Eco, "scatto informativo", cioè il fenomeno d'invenzione originale), ma la necessità d'una presa d'atto, una sorta di umile constatazione. Cosa che però nella tradizione letteraria eu-occidentale è andata rarefacendosi, in quanto gli autori, quando scrivono, non si preoccupano molto di essere conformi a qualcosa: in genere anzi esordiscono negando il progresso.

Parlare di varianti possibili all'interno di un già dato che va rispettato, oggi è come dire, purtroppo, cose senza senso. Difficilmente i letterati occidentali (europei e americani) vedrebbero un pericolo nel fatto che una variazione eccessiva di una forma consolidata può portare a una forma completamente diversa, non più riconoscibile secondo i canoni tradizionali. Oggi solo pochi puristi avvertono come traumatico il fatto che i nuovi modi di esprimersi possono far dimenticare del tutto quelli precedenti (si pensi p.es. all'uso dilatante nella lingua italiana delle parole inglesi, ma anche all'abbandono di segni interpuntori come i due punti e il punto e virgola).

Si tratta in sostanza di capire se il genio di un autore sia di per sé legittimato a superare le tradizioni letterarie della forma o se invece debba comunque attenersi, pur entro un certo margine di libertà personale, nella convinzione che quelle forme tradizionali si sono evolute in rapporto a determinati sensi dell'esistere, sicché il fatto di mutarle può comportare la rinuncia a quei sensi e la loro sostituzione con altri. Indubbiamente i significati della vita mutano col tempo, ed essi impongono nuovi modi espressivi: si tratta però di capire se tali significati, trasmessi da una lunga tradizione, vanno in qualche modo conservati, per non perdere il legame col passato, oppure se possono essere modificati radicalmente da una personalità di genio, che se ne assume la responsabilità in modo autonomo, senza

riferimento ai vincoli del contesto sociale che li ha originati. Inutile dire quale scelta ha fatto la cultura occidentale: da quella del sistema schiavistico rispetto a quella del comunismo primitivo, da quella borghese rispetto a quella medievale.

III

Poiché se ne ritiene scontata la risposta, nella cultura occidentale si è smesso di porsi la seguente domanda: per valutare l'originalità di un'opera è importante identificare un autore letterario secondo il suo nome, oppure è sufficiente che il suo genio letterario passi attraverso una tradizione consolidata (e ne venga assorbito), in modo che l'opera parli per lui, esattamente come lui parla a nome della sua comunità d'appartenenza?

Barthes diceva (nell'opera già citata) che esiste "un'oggettività del simbolo diversa da quella necessaria alla determinazione della lettera". È proprio questa oggettività simbolica che rende l'opera intelligibile. Ma - ci si può chiedere - questa oggettività simbolica è davvero rinvenibile (o recuperabile) nella tradizione letteraria che s'è sviluppata in Europa occidentale? Come potremo recuperare qualcosa di "simbolico" (da *symbolum*, "ciò che unisce due parti distinte", secondo l'etimologia del termine) se quanto ci caratterizza è, *in primis*, l'*analisi* che tutto divide e mai ricomponne?

Il *sapere* da noi si è evoluto contro la *sapienza* ancestrale, quella degli avi che vivevano esperienze collettive. Oggi al genio dell'artista o del dotto o dell'uomo di potere attribuiamo più onori di quanti un tempo se ne riponevano per consolidate tradizioni millenarie, la cui memoria storica è andata perduta per sempre.

Noi occidentali, per come sono andati evolvendo il nostro stile di vita e quindi la nostra cultura, tendiamo a considerare un significato tanto più importante quanto più viene espresso all'interno di un significante altamente elaborato. Siamo abbacinati dalle forme. Il *concetto* per noi prevale sempre sulla *tradizione*. Questo inevitabilmente significa che al genio riconosciamo la facoltà di trasgredire la sapienza del passato, qualunque essa sia. In pratica facciamo questo ragionamento: poiché l'autore geniale ha saputo elaborare dei codici espressivi che sono inarrivabili per chi non è intellettualmente dotato come lui, lui ha il diritto di trasformare autonomamente le re-

gole in nuove regole, e gli altri sono tenuti a imitarlo. In altre parole si permette al genio (che nella tradizione occidentale è prevalentemente di genere maschile) di dare alla *denotazione* il significato *connotativo* che gli pare.

Questo vuol dire che in occidente la storia della letteratura viene sostanzialmente concepita come *storia di opere geniali e irripetibili*, prodotte individualmente, e anche quando si parla di "correnti letterarie" s'intendono soltanto dei luoghi in cui i vari singoli autori geniali (di grado più o meno elevato) si sovrappongono, a volte senza neppure essere consapevoli di appartenere a una medesima corrente, in quanto la relativa attribuzione a questa o quella corrente generalmente vien fatta a posteriori, dai cosiddetti "critici letterari".

In occidente la cultura oggetto di studio non può essere anzitutto quella che esprime un "sentire popolare", proprio perché, essendo venuta meno una certa tradizione più o meno consolidata, quel "sentire" e quindi la cultura che gli appartiene non sono più trasmissibili: diventano "popolari" per somma di addendi, non nascono più come espressione di un collettivo che si rifà a tradizioni secolari.

Noi ci trasmettiamo una letteratura ch'è stata fatta da autori individualisti, ai limiti dell'egocentrismo, spesso psicologicamente instabili, con vissuti travagliati, esattamente come lo siamo noi che li leggiamo. È una letteratura di singoli geni artistici, la cui alta sofisticazione formale da secoli ci appare più che sufficiente per considerare irrilevante o di minor pregio, non meritevole di approfondimento critico, tutto quanto è espressione di una cultura e tradizione popolari.

P.es. per un critico come Eco un'opera è meritevole quando ha la forza di mettere in discussione il codice da cui essa ha preso le mosse. Questo modo aristocratico di considerare la letteratura non diventa più democratico sostenendo che tale operazione sovversiva arricchisce in realtà il codice di nuove potenzialità. Eco forse non si rendeva conto che a forza di modificare i codici formali, alla fine non resta alcun codice e la letteratura non diventa che un'esercitazione solipsistica.

Un critico non dovrebbe limitarsi ad analizzare le forme nella loro evoluzione, come se fossero un campo semantico a se stante, ma dovrebbe stabilire un criterio per il quale un certo tipo di superamento dei codici tradizionali può comportare anche un'involuzione

nei significati dell'esistere. Oggi peraltro la critica ufficiale resta così affascinata dal valore di singole opere letterarie (i famosi "classici" della letteratura italiana, ma anche straniera) che nelle scuole esse vengono insegnate senza considerare minimamente che il target originario che le fruiva, e per il quale quelle opere erano nate, era del tutto diverso da quello dei nostri adolescenti di 15-18 anni.

Non solo agli studenti è spesso del tutto estranea la forma (il significante dell'opera), ma anche il suo contenuto, come inevitabilmente avviene quando la distanza che separa l'autore dal lettore si deve misurare in secoli e secoli. Un tale insegnamento della letteratura sembra voler presumere che il destinatario debba imparare ad esprimersi nella stessa maniera dell'autore (cosa che se facesse, apparirebbe ridicolo).

Siamo costretti a fare questo proprio perché abbiamo rinunciato a una letteratura intesa come *emanazione d'un sentire popolare*. Per noi la vera e unica letteratura è soltanto quella dei grandi scrittori del passato, che spesso sono diventati "grandi" proprio perché avevano rifiutato un modo precedente di fare letteratura (basterebbe andarsi a riguardare l'accesa polemica tra romantici e neoclassicisti). È la loro arte "individuale" che fa la "letteratura", e questa è "nazionale" solo perché chi l'ha scritta ha usato una medesima lingua: l'*italiano*, nato in Sicilia nel Duecento e che ha trovato in Firenze (che allora era la città più borghese d'Italia) la sua espressione più elaborata e sofisticata, al punto che fino al Manzoni incluso tutti gli scrittori, per sentirsi "italiani" o "nazionali", scrivevano le loro opere (o addirittura le riscrivevano) secondo l'impostazione linguistica fiorentina, rinunciando così alle loro origini.

La conseguenza di questo modo di fare "scrittura" ha comportato la netta subordinazione, se non addirittura la scomparsa, di tutte le letterature locali, delle lingue regionali, dialettali, vernacolari..., ch'erano sicuramente più popolari, più apprezzate dagli abitanti del luogo. S'è preferita, soprattutto a partire dalle indicazioni del Bembo, una letteratura individuale di alto livello a una letteratura popolare di basso livello formale ma di alto *contenuto vitale*, in quanto appartenente a una *tradizione plurisecolare*. A Firenze, nello stesso periodo, avverrà anche l'assassinio dell'iconografia bizantina e lo sviluppo del proto-capitalismo italiano.

IV

Nella sua *Poetica* Aristotele fa capire chiaramente che il protagonista letterario, se si vuole suscitare un certo interesse, deve essere sempre un *eroe*, il quale, quando ha capacità superiori a quelle umane, è una sorta di divinità, trattabile secondo il genere mitologico o quanto meno leggendario. L'eroe può anche non avere capacità di questi livelli, ma deve comunque essere un uomo straordinario, una vera autorità, assolutamente da imitare o da seguire senza discutere. Nella loro finzione letteraria i greci erano ipnotizzati dalla figura dell'eroe. Quando un soggetto era inferiore per prestanza o intelligenza a quella umana, si finiva inevitabilmente col fare dell'ironia. D'altra parte sono stati proprio i greci (a partire dalla civiltà cretese) a inventare l'individualismo.

Northrop Frye, in *Anatomia della critica* (1969), sostiene che la suddivisione aristotelica delle varie tipologie di eroe ha influenzato la letteratura europea per almeno quindici secoli, a testimonianza che la filosofia individualistica elaborata nel mondo ellenico era così avvincente da porsi in maniera trasversale a tutte le culture, ivi inclusa quella cristiana. Se guardiamo in quale considerazione si tiene ancora oggi un personaggio come Ulisse, dovremmo dire che il condizionamento dura da venticinque secoli!

Il cristianesimo ha sì distrutto molta mitologia classica (benché il Manzoni sia stato il primo a dire che di quella mitologia in campo letterario non se ne poteva più), ma per diventare esso stesso una nuova mitologia, e non solo in riferimento alle narrazioni evangeliche e ai racconti agiografici, ma anche a tutta la letteratura cortese, dei cicli carolingio, arturiano e provenzale. Tutta la letteratura cristiana popolare risente degli influssi di quella mitologica dei greci. Lo dimostra proprio il grande uso di miracolose trasgressioni della legge naturale. Persino la letteratura borghese che, a partire dal Boccaccio, ha la pretesa di superare quella cristiana, non fa che usare gli strumenti aristotelici dell'*ironia* (comicità, sarcasmo...). Il borghese è un individualista non meno del santo, ognuno con la sua religione: quella dell'astratto dio e quella del concreto denaro.

La letteratura europea, sia essa pagana o cristiana, deve o esaltare il singolo o denigrarlo: per il resto essa ruota sempre attorno all'esigenza di mettere al centro dell'attenzione un individuo che

deve rivestire il ruolo di attore principale, e quindi di eroe, positivo o negativo che sia (cioè vittorioso o perdente), rispetto ai valori dominanti. È lo strumento stesso del "fare letteratura" che appartiene a una civiltà tipicamente europea, in cui il singolo gioca sempre un ruolo decisivo, sia ch'esso si opponga al fato, al destino, allo Stato..., sia che invece incarni queste stesse realtà.

V

Una letteratura individualistica, preoccupata di suscitare l'interesse con gli strumenti artificiosi della forma linguistica, rischia continuamente di cadere nella retorica, nelle esagerazioni intellettualistiche, nelle forzature di maniera. Infatti non è l'aggancio alla realtà popolare che le dà linfa vitale, ma è solo il genio dell'autore, che tende però col tempo, inevitabilmente, a inaridirsi, a ripetersi, fino al punto in cui viene sostituito da un altro.

Il rimpiazzamento di un autore con un altro può anche non avvenire in tempi brevi: molto dipende dal fatto che non sempre i poteri dominanti permettono agli artisti di esprimersi in libertà e creatività; il che non vuole affatto dire che la migliore letteratura sia quella che si esprime nei sistemi democratici (se p.es. guardiamo quella russa dovremmo pensare il contrario).

Uno dei criteri, del tutto formali, con cui si è soliti valutare la grandezza di un autore è la capacità di saper usare le *figure retoriche*. Se ci pensiamo, tutta la letteratura occidentale non è altro che una gigantesca finzione, cioè non una rappresentazione della vita ma una sua *metafora*.

D'altra parte quando mai la vita ha bisogno della letteratura per essere rappresentata? Essa, semplicemente, si *autorappresenta* e chiede, per essere compresa, di *essere vissuta*, quanto più profondamente e umanamente possibile. Sarebbe assurdo pensare di poter vivere un'esistenza attraverso la sua rappresentazione letteraria. La letteratura non è che un passatempo, più o meno impegnativo, in cui può cimentarsi chi ha da spendere del tempo libero.

Noi non possiamo in alcun modo esaltare quell'opera d'arte (letteraria o meno) che pretende di porsi come fine a se stessa, senza alcun vero rapporto con la realtà, cioè senza ch'essa si ponga il problema di come modificare in meglio una realtà contraddittoria.

La letteratura non può essere considerata come un mero prodotto estetico, da apprezzare intellettualmente, a prescindere da qualunque *etica sociale*. Peraltro una letteratura meramente estetica sarebbe debolissima nei confronti delle possibili strumentalizzazioni politiche. Non ha alcun senso sostenere che la letteratura (e l'arte in generale) vada interpretata (e fruita) senza pretendere di scorgere in essa alcun fine particolare.

Ne *Il significato dell'estetica* (1973) scrive Jan Mukařovský: "l'arte si giustifica proprio per il fatto di non mirare ad alcun fine univoco". In realtà nessuna scienza dovrebbe avere un comportamento del genere; anzi l'unico "fine univoco" di ogni conoscenza dovrebbe essere lo sviluppo del *sensu di umanità dell'uomo*. E un'estetica che non tenesse conto di questo avrebbe un valore molto limitato.

È sbagliato pensare che un'espressione letteraria riuscirà maggiormente a permanere nel tempo quanto meno si porrà come riflesso della realtà. Un'arte del genere è astratta, priva di vero significato storico, incapace di difendersi da chi vuole manipolarla. Se accettiamo l'idea che un'espressione letteraria possa essere meramente estetica (come voleva p.es. Croce), il massimo di concretezza possibile che può dare un'interpretazione critica è a livello *psicologico*, che in tal modo di veramente "critico" non ha quasi nulla.

Un esempio di rischio interpretativo di tipo psicologico è offerto dall'analisi di Roman Jakobson, in *Saggi di linguistica generale* (1966), laddove scrive che "la poesia epica, incentrata sulla terza persona, involge in massimo grado la funzione referenziale del linguaggio; la lirica, orientata verso la prima persona, è intimamente legata alla funzione emotiva; la poesia della seconda persona è contrassegnata dalla funzione conativa e si caratterizza come supplicatoria o esortativa...".

Una volta stabiliti questi principi struttural-formalistici, il massimo di analisi concreta che è possibile dare di un'opera d'arte, se non ci si vuole fermare a un'arida filologia degli aspetti formali, è soltanto di tipo psicologico.

VI

Il valore di un'opera letteraria è dato da due aspetti fonda-

mentali, a prescindere dai quali un testo è povero di contenuto o lo è l'interpretazione del critico: 1) i riferimenti contestuali di *spazio* e *tempo* che la caratterizzano; 2) i riferimenti *sociali* inerenti alle istanze emancipative della società (nel suo complesso o in una parte di essa).

Posto il primo punto, che è preliminare a qualunque cosa, bisogna sempre verificare se un'opera d'arte rispecchia le istanze del suo tempo, ovvero se le anticipa o le nega, o le tradisce dopo averle fatte proprie. È inutile contestualizzare storicamente un'opera d'arte se non si è capaci di scendere nel particolare dei rapporti socio-culturali che ad essa, implicitamente o esplicitamente, sono sottesi. Che poi un autore si serva della poesia o della prosa, della lingua materna o di quella studiata a scuola, di tragedia o di commedia, ciò fa parte delle sue caratteristiche soggettive, che non devono minimamente incidere sui criteri interpretativi del critico, il quale, per principio, non può avere preferenze per un determinato genere o per una lingua o per un qualsivoglia modello espressivo.

Pensiamo invece a quale ostracismo è andata incontro, in epoca moderna, la poesia dialettale o la letteratura vernacolare, popolare (come le fiabe, le favole, le leggende, le parabole...), considerate non meritevoli di apparire, se non in modo marginale, nelle antologie scolastiche. Solo quando Propp esaminò seriamente le fiabe si cominciò a capire che quella non poteva essere considerata una letteratura minore. Gli stessi miti greci - se si guarda come li interpreta la psicanalisi - dicono molto di più di quel che non appaia a prima vista.

Un critico dovrebbe semplicemente limitarsi a dire che l'unico criterio sensato per stabilire se un'opera letteraria merita di stare in un'antologia scolastica è quello di vedere se ha la capacità di suscitare delle emozioni, dei sentimenti o comunque delle riflessioni esistenziali. In fondo la letteratura di bello ha proprio questo, che si pone anche in maniera *estetica*, valorizzando la *forma* (che è *forza*) *espressiva*.

Forse dovremmo riprendere talune considerazioni che René Welleck diceva in *Concetti di critica* (1972), a proposito del fatto che non si può identificare la letteratura con la sua forma o con la sua lingua, che è poi stata quella che ha indotto i critici a porre delle graduatorie di merito quanto meno arbitrarie. Occorre cioè avere una

concezione di tipo "olistico", in virtù della quale si possa vedere un'opera d'arte come una "diversificata totalità", come una struttura di segni che implicano significati e valori. Anche un sms scritto in una certa maniera può rientrare nel concetto di letteratura.

Certo, detto così, il pensiero di Welleck può apparire idealistico, e tuttavia questo approccio è più vicino a quello storico-sociale dell'analisi letteraria di un testo, che non a quello struttural-funzionalista. "Taluni poemi - scrisse Claudio Guillén in *Literature as System*, nel 1971 - incarnano tradizioni, condensano e rendono vitali sistemi di convenzioni, e simboleggiano altri poemi". Se accettiamo che un'opera letteraria abbia questa forza, per quale motivo non dobbiamo accettare l'idea che senza una *realtà sociale di riferimento*, un'opera letteraria è povera di contenuto? Semmai dovremmo chiederci il contrario, cioè quand'è che la consapevolezza di un certo legame con la società è più o meno forte nell'autore o nel critico che lo interpreta? I debiti culturali vanno o non vanno riconosciuti? E fino a che punto siamo in grado di farlo da soli?

Guillén diceva che un poeta del Rinascimento non doveva per forza leggere Petrarca per comporre un sonetto petrarchesco. Aveva ragione, ma è vero anche che per fare poesia non necessariamente dobbiamo scrivere sonetti: è la *realtà* e il suo *presente* (contemporaneo all'autore) che decidono, e questa realtà non è anzitutto la scuola (dove il sonetto è ancora al primo posto), né la critica da parte degli intellettuali o le pretese culturali delle istituzioni o quelle dei circuiti ufficiali in cui un testo viene riconosciuto meritevole d'un mercato. È la realtà della *gente comune*, con il suo sentire, le sue esigenze, la sua opposizione ai poteri dominanti, che deve decidere. È populismo questo? Forse, ma sempre meglio il populismo all'aristocraticismo.

Noi abbiamo perso interesse a queste cose semplicemente perché l'approccio al testo letterario è individualistico: ciascuno legge per conto proprio. Anche quando vi è uno scambio interattivo (p.es. l'incontro con l'autore o un forum in rete), il momento della lettura, della fruizione non rimanda a un progresso collettivo, a una tradizione comune. Il lettore è solo col suo testo non tanto perché lo legge in solitudine, quanto perché non lo apprezza secondo criteri condivisi; anzi, il più delle volte deve sforzarsi di valutarlo contro i criteri che il sistema vorrebbe imporgli.

VII

Scriveva György Lukács nella sua monumentale *Estetica* (1970): "la stragrande maggioranza delle opere d'arte rispecchia, immediatamente, quei rapporti e quei caratteri degli uomini che, nelle società di volta in volta presenti, influenzano direttamente il loro destino".

Dovremmo riflettere attentamente su affermazioni del genere, poiché è proprio portandole alle loro estreme conseguenze che si arriverà a dire che la letteratura, per come s'è formata e sviluppata, esprime un affronto *utopico* delle contraddizioni reali; un'utopia che, a seconda dei casi letterari specifici, può essere di speranza o di disperazione, niente di più e niente di meno. Infatti, se anche la letteratura fosse politicamente impegnata, non per questo uscirebbe dai limiti strutturali che la caratterizzano.

"Uno dei grandi meriti dell'arte è quello... di esprimere chiaramente i rapporti sociali come relazioni degli uomini tra loro". Forse Lukács avrebbe potuto evitare l'avverbio "chiaramente", poiché l'arte può tranquillamente usare anche l'ambiguità, la metafora, il rimando allusivo, allegorico e tante altre soluzioni tecniche che non solo non tolgono efficacia al compito sociale da lui individuato, ma che addirittura arricchiscono l'espressione artistica di aspetti emotivi e intellettuali che certamente non possono avere le descrizioni scientifiche o storiche o politiche.

Anche Lucien Goldmann (cfr *Uno statuto per la sociologia della letteratura*, 1972) la pensava come Lukács circa la necessità di stabilire dei nessi tra società e letteratura. Quando fa l'esempio della favola è molto persuasivo: "un universo immaginario, in apparenza del tutto estraneo all'esperienza empirica, come può essere ad es. quello di una favola, può essere rigorosamente omologo, *nella sua struttura*, all'esperienza di un gruppo sociale particolare o, quanto meno, esservi collegato in maniera significativa". E poi aggiunge, in maniera ancora più esplicita, traendo le debite conseguenze dalla sua constatazione: "in tal modo cade qualsiasi contraddizione fra l'esistenza di una stretta relazione della creazione letteraria con la realtà storico-sociale e l'immaginazione creatrice più potente".

Il che, detto altrimenti, voleva dire che il genio artistico si

esprime meglio non necessariamente quando si oppone al contesto in cui si forma, ma quando cerca di rappresentarlo come dovrebbe essere o come si vorrebbe che fosse. Una vera opera letteraria può essere prodotta soltanto da un *collettivo* che ne condivide i contenuti, anche se materialmente uno solo ne è l'autore. Forse la più grande opera collettiva di tutti i tempi sono stati i *vangeli*, che pur costituiscono una solenne mistificazione dell'autentico messaggio del Cristo.

Insomma - scrive Goldmann - non si può spiegare la genesi dei *Pensieri* di Pascal o delle tragedie di Racine senza comprendere la struttura del giansenismo estremista. Più chiaro di così non poteva essere. Un'opera letteraria non si pone mai "in sé e per sé"; o meglio, se la dobbiamo o vogliamo considerare così, dobbiamo premettere a noi stessi che l'interpretazione non ha alcuna pretesa di scientificità.

Si pensi, in tal senso, alle astrazioni di tutti quegli storici della letteratura italiana influenzati da Croce, dalla filosofia idealistica o spiritualistica, che tanta parte hanno avuto nella manualistica della scuola italiana (il più importante dei quali è stato certamente Mario Pazzaglia, ma non dimentichiamo Luigi Russo, Attilio Momigliano, Francesco Flora). Per costoro la sociologia dell'arte e della letteratura era un'espressione come minimo fuorviante ai fini della comprensione di un testo.

Invece ne spiega bene l'importanza Stefan Morawski (cfr *Il marxismo e l'estetica*, 1973) quando scrive che una sociologia dell'arte:

1. si deve occupare della diffusione effettiva delle opere d'arte, dell'identità e degli interessi dei lettori, ascoltatori o spettatori, dell'ambiente sociale e del prestigio professionale degli artisti, dell'atteggiamento delle autorità verso gli artisti e verso il pubblico, dell'influenza del pubblico sulla scelta dei soggetti e della possibilità comunicativa dell'arte, ecc.

In effetti noi spesso studiamo determinati testi dando per scontato che siano stati patrimonio comune a partire dal momento in cui vennero pubblicati. Testi che oggi consideriamo profondamente cattolici, come p.es. la *Commedia* dantesca o i *Promessi sposi*, ci pare inverosimile che fossero osteggiati dalle autorità religiose. È difficile per noi immaginare che potesse esistere una censura di tipo teo-politico su

testi così apertamente allineati alla confessione cristiana. E poi parliamo sempre di "testi scritti" quando in realtà la diffusione a stampa è un fenomeno relativamente recente (anche quando ha cominciato a imporsi nel Cinquecento, solo degli ambienti molto ristretti potevano beneficiarne). La stragrande maggioranza delle persone, persino quelle alfabetizzate, più che leggere preferiva ascoltare e veder recitare. La stampa ha reso individualistica la fruizione della letteratura, come già lo era la sua composizione.

Oggi la lettura di un romanzo è paragonabile alla visione di un film: un testo si legge solo una volta, e non solo perché in genere i romanzi sono concepiti secondo la formula dell'usa e getta, ma anche perché la loro fruizione non è mai un fenomeno collettivo. Quando un autore presenta un proprio testo, inevitabilmente le domande saranno banali, se il pubblico non l'ha ancora letto. È quasi più significativo realizzare un cineforum intorno a dei film di qualità, da discutere alla fine della visione.

In ogni caso non son più i romanzi che fanno tendenza, semmai è la televisione o il web. Per poter mettere in piedi un circolo letterario in cui discutere un testo, bisognerebbe anzitutto appartenere a un collettivo. Ma se si appartiene a un collettivo, si desidera esaminare quei testi che in qualche modo lo rappresentano (come fanno in genere le comunità religiose). E se il collettivo è virtuale, realizzato in rete, bisogna sempre fare molta attenzione alle parole che si usano, poiché facilmente vengono fraintese, e questo inevitabilmente genera stress. Insomma non è facile mettersi a discutere qualcosa di significativo con qualcun altro.

2. Una sociologia dell'arte non può non esaminare - spiega al secondo punto Morawski - le diverse reazioni che le diverse epoche hanno avuto nei confronti di una medesima opera. Si pensi solo alla riscoperta dell'aristotelismo ad opera della Scolastica medievale, o a quella del platonismo in epoca umanistica. Il *Principe* del Machiavelli fu messo all'Indice dal papato, ma è stato per molto tempo la lettura preferita di molti statisti europei, incluso Stalin.

Morawski ha perfettamente ragione a dire che un'opera d'ar-

te può essere un punto d'arrivo (e non di partenza) per comprendere una determinata società.

3. Il sociologo dell'arte ha il compito di esaminare anche il contenuto dell'opera e il suo nesso con la forma e con la realtà del suo tempo, usando le categorie della *mimesi* e dell'*espressività*. Deve anche decidere quali aspetti della realtà sono da porre a confronto con i corrispondenti caratteri dell'opera (p.es. un sistema filosofico o tecnologico o politico). Non avrebbe alcun senso p.es. parlare del Futurismo e non della rivoluzione scientifica di fine Ottocento.

Tra i manuali della letteratura gli unici che forse si sono avvicinati di più a questo approccio sono stati quelli di Salvatore Guglielmino e di Alberto Asor Rosa.

4. L'ultimo punto è stato messo da Morawski per fare un favore a Ferdinand de Saussure e allo strutturalismo, che negli anni Settanta era di moda, ma lo si sarebbe potuto collocare nel punto 3, come aspetto secondario. Morawski infatti dice che l'opera d'arte può essere esaminata anche in sé e per sé, "come evidenza semiologica per mezzo di certe regole e convenzioni estetiche".

In realtà ciò che manca in quest'elenco è l'analisi dei nessi tra *opera* e *biografia* dell'autore. Visto che nella storia della letteratura c'è sempre un autore ben preciso (anzi il più delle volte è lui stesso a mettersi in mostra), allora è necessario vedere quanto e come egli sia presente nella sua opera, cioè se vi sono sviluppi evolutivi o involutivi, istanze o ripensamenti ecc. Insomma all'impostazione di Morawski bisognerebbe aggiungere quella di Michail Bachtin.

Senza poi considerare che, una volta chiamato in causa il nesso di biografia e opera, bisognerebbe poi esaminare le *differenze di genere* (maschile e femminile) nel modo di fare letteratura, che certamente sono molto forti.

Morawski arriva a dire, peraltro molto giustamente, che "non può esserci riflessione estetica fondata senza il riconoscimento che ogni fenomeno artistico è al tempo stesso un fenomeno sociale, e non può esserci comprensione o spiegazione di un fatto artistico se si prescinde dalle condizioni culturali del suo tempo".

Forse Morawski era troppo categorico; forse poteva limitarsi

a precisare che senza riferimenti alla società e alla cultura del suo tempo, un testo è solo "parzialmente" comprensibile; forse poteva risparmiarsi di dire (con tanto di corsivo) che "*la sociologia dell'arte è del tutto indifferente ai valori artistici*" e che dei quattro suddetti approcci solo il primo è scientificamente valido.

In realtà il fenomeno estetico non sempre può essere ridotto a interpretazioni di tipo sociologico. Nel fenomeno estetico vi sono elementi che sfuggono a un'interpretazione storicistica o non sono riconducibili a una mera analisi sociologica, in quanto appaiono inerenti alla complessità della natura umana, che talvolta manifesta comportamenti che sfuggono a una sua comprensione razionale. Lo dimostra il fatto che proprio nel campo estetico o artistico possono maturare degli elementi che appaiono utili allo sviluppo progressivo di una società non nel momento in cui emergono ma solo molto tempo dopo (oggi p.es. potremmo recuperare il Pascoli per fare un discorso anti-capitalistico o ambientalistico).

Scrive, a tale proposito, Jurij N. Tynjanov: "Lermontov per i suoi contemporanei era un esempio di poeta eclettico; in seguito diventò un esempio di poeta fortemente originale" (*Formalismo e storia letteraria*, 1973). Questo perché le opere letterarie "trasferite dal proprio ad un altro sistema letterario, acquistano una funzione completamente diversa".

D'altra parte se non è l'autore stesso a offrire al critico una qualche dritta interpretativa, non è che il critico possa mettersi a fare lo Sherlock Holmes di fronte a ogni opera che incontra. (Peraltro, a proposito di questo celebre detective londinese, che bisogna aveva il suo autore di presentarlo ai suoi lettori come un morfinomane?).

Insomma la metodologia di Morawski resta fondamentale giusta, ma avrebbe meritato ulteriori ragguagli, che però dalla fine degli anni Settanta ad oggi non si sono visti.

Nota di metodo sulla letteratura italiana

L'unica storia della letteratura che bisognerebbe far studiare ai ragazzi di talune scuole superiori (magistrali, liceo scientifico e istituti tecnici; quelli professionali fanno "cultura generale", che è quanto di meglio si possa desiderare, se non fosse per il basso livello culturale generale di queste scuole) è la letteratura che parte dal Foscolo e arriva sino ai giorni nostri. In particolare, bisognerebbe far loro studiare il Novecento, mentre il resto andrebbe lasciato al liceo classico e agli specialisti delle scienze umanistiche.

E tuttavia, anche esaminando il Foscolo, il Leopardi, il Manzoni..., non ci si dovrebbe soffermare più di tanto sulle loro poesie, che ai nostri ragazzi spesso risultano così astruse da doverle praticamente tradurre, come fossero scritte in una lingua straniera. Sarà sufficiente delineare il loro pensiero, puntando molto sulla coerenza tra gli ideali e la vita pratica. Occorrerà dunque, senza nulla togliere al valore universale delle maggiori opere letterarie, che in un certo senso va al di là della sua specifica, concreta attualizzazione, dare il giusto peso al contesto storico-sociale dell'epoca e alla biografia dell'autore, nonché alle sue opere giovanili, che sono poi quelle, generalmente, in cui sbocciano le migliori idee, le quali poi, nella maturità, vengono o sviluppate o tralasciate. Bisogna cioè continuare e approfondire i lavori intrapresi da Asor Rosa, Guglielmino, Salinari-Ricci, Petronio...

Al giovane non interessa molto il valore estetico, stilistico o linguistico delle opere letterarie: non è in grado di apprezzarlo e non comprende il motivo per cui nei manuali di letteratura lo si debba così tanto sottolineare. Peraltro, sulla base di questo criterio puramente "formale", molti manuali e gli stessi programmi ministeriali scartano, p.es., opere risorgimentali che, quanto a ideali politici e valori etici, non hanno nulla da invidiare ai *Sepolcri* del Foscolo o allo *Zibaldone* del Leopardi.

Non si può ridurre la letteratura a un esercizio accademico di pochi eletti. Questo demoralizza terribilmente il giovane, il quale così non riesce a provare il gusto di abbozzare una poesia, di scrivere un diario, di farsi un proprio "zibaldone"...

Peraltro, non è assurdo che negli istituti tecnici si continui a fare Dante (con le sue tre *Cantiche*), Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso...? Forse qualche studente è in grado di capirli a partire dai loro testi originari, anche usando le note esplicative in calce? Al massimo i ragazzi sanno fare un riassunto della vita d'un poeta, sanno dire due parole sulla sua "ideologia" (termine, questo, obsoleto in letteratura), mentre sulla poetica il silenzio è quasi totale.

La mania enciclopedica dei programmi ministeriali e quindi dei manuali ha davvero dell'incredibile: fra cento anni i nostri figli quanta letteratura dovranno sorbirsi? Oppure arriveremo al paradosso che sarà molto di più, infinitamente di più, la letteratura che non riusciranno a fare? Già oggi con grandissima fatica, per mancanza letterale di tempo, si arriva all'ermetismo... Senza considerare il fatto che in una visione strutturata delle cose, la letteratura andrebbe studiata di concerto con altre forme espressive e artistiche, quali il teatro, il cinema, la pittura, la fotografia, ecc. Non solo perché così diventa più agevole la sua comprensione (la "metafisica" di De Chirico, p.es., aiuta indubbiamente a delineare lo "sfondo" in cui vanno collocate le opere di Svevo e Pirandello), ma anche perché i moderni letterati, spesso e volentieri, sono poliedrici nella loro attività: si pensi, solo per fare un esempio, a quel genio versatile che fu Pasolini.

Praticamente i programmi d'italiano più interessanti sono quelli del biennio, dove l'insegnante può affrontare, attraverso le opere di tantissimi autori moderni e contemporanei, nazionali e stranieri, vari problemi sociali, esistenziali e di attualità (l'handicap è che i ragazzi al biennio sono ancora immaturi). In questo senso il triennio rappresenta un regresso, in quanto si ricomincia da Dante e, a parte qualche fugace accenno durante l'ultimo anno, si resta rigorosamente entro i limiti della letteratura "nazionale", nonostante che l'Italia manifesti - forse più di ogni altra nazione - una coscienza "europeista" da quasi mezzo secolo.

La letteratura, per renderla "viva", va collegata con quei fatti di attualità e con quei problemi che il giovane può avvertire vicini a sé: o perché consoni alla sua psicologia in evoluzione, o perché emergenti nel contesto (locale, regionale e nazionale) in cui egli vive. Si pensi ad es. al fatto che il giovane non conosce praticamente nulla della sua letteratura regionale o locale, per non parlare della

musica classica o delle commedie dialettali, oppure si pensi al fatto ch'egli studia "letteratura nazionale", pur senza leggere un quotidiano non sportivo o delle riviste culturali e scientifiche, pur senza sapere com'è fatta la redazione d'un giornale o di una televisione, pur senza conoscere il lavoro di una tipografia o di una casa editrice, pur senza saper decodificare gli spot pubblicitari... Il bello è che neppure l'insegnante è tenuto a sapere o a fare queste cose, in quanto nessun programma glielo richiede, per cui egli se decide di preventivarle in qualche programmazione, lo fa solo a titolo personale, senza verifiche collegiali, più che altro per sopportare meglio la frustrazione dei programmi ministeriali.

Questa astrattezza nello studio della letteratura italiana riflette, più in generale, la separazione della scuola dalla vita e dal mondo del lavoro, nonché la separazione fra attività politica e attività intellettuale, fra poesia e impegno civile. I ragazzi si difendono dall'alienazione rinunciando ad imparare o facendo finta di sapere; i docenti che se ne accorgono non sanno comunque quale soluzione proporre: in attesa, garantiscono la promozione se in cambio ottengono il minimo (e per "minimo" essi intendono anche solo la "buona volontà").

Cosa vuol dire "fare letteratura"?

La letteratura dovrebbe ricavare dalla realtà la propria ispirazione, ma da quale realtà? Un letterato chiuso tra i muri di una biblioteca o di un'aula scolastica, non è un letterato ma, in genere, un intellettuale pedante, un chiosatore di ispirazioni altrui.

La realtà ispira davvero quando coglie le istanze umane più sentite. Ma anche questa è costatazione astratta, se non si entra nei dettagli di tali istanze.

Qui, inevitabilmente, il discorso, prima d'essere letterario, si pone in maniera *storica*, in cui le analisi politiche ed economiche della realtà risultano prioritarie.

Un letterato può non essere un politico (anche se molti in Italia l'hanno preteso) o un economista o uno storico, ma se vuole fare letteratura "utile" (secondo il dettame manzoniano) non può prescindere da un'interpretazione della realtà economica e politica.

Un letterato infatti deve anzitutto collocare se stesso nella realtà del suo tempo, interpretarsi in rapporto al contesto sociocultu-

rale in cui vive. In tal senso più egli ha consapevolezza dei limiti, dei problemi, delle contraddizioni della sua realtà, più sarà un "grande" letterato, anche se sul piano formale-stilistico potrà essere un artista mediocre.

La maggiore difficoltà infatti non è tanto quella di saper scrivere (oggi invero è anche questa), quanto quella di essere aderenti alla realtà. E la realtà oggetto d'interesse di un letterato deve essere quella frutto della contraddizione antagonistica tra ceti dominanti, proprietari dei mezzi produttivi, e ceti subalterni, proprietari della sola forza-lavoro.

Tale contraddizione nasce con la nascita delle civiltà. Non tenerne conto significa limitarsi nella propria capacità d'incidenza sul reale, nella propria capacità interpretativa, ovvero limitarsi a produrre una letteratura estetica, formale, in cui, al massimo, si valorizzano sentimenti umani decontestualizzati o intimistici, strettamente legati alla sfera privata, nei cui confronti il poeta o il prosatore si sforzerà di renderli universalmente validi o noti, condivisibili.

Appunto "si sforzerà", invece di far emergere spontaneamente la letteratura dalle contraddizioni sociali, attraverso l'intelligenza dei nessi che le caratterizzano, che ad esse danno un significato intellegibile.

Una letteratura che prescindendo da tutto ciò è destinata all'obsolescenza, anche se il persistere delle contraddizioni antagonistiche farà sì che i poteri dominanti tendano pervicacemente a emarginare o censurare tutte quelle espressioni letterarie che più meriterebbero d'essere valorizzate.

***Cui prodest?* Ha ancora senso una storia della letteratura italiana?**

La letteratura italiana è nata nel Duecento ed è morta nel Novecento. È nata come fenomeno intellettuale della borghesia, che in quel momento era in ascesa, ed è morta come fenomeno intellettuale della stessa borghesia, entrata in un declino irreversibile.

La borghesia ha svolto una funzione progressiva contro il clero e la nobiltà, ma ha distrutto la classe contadina e artigianale, trasformando tutti in operai salariati, ivi inclusi gli intellettuali.

Tutta la letteratura borghese è rimasta ottimistica finché le

contraddizioni sociali non sono esplose, dopodiché è diventata decadente, in quanto la borghesia non solo è incapace di risolvere i propri problemi, ma non ha neppure alcun interesse a farlo.

La domanda che oggi dobbiamo porci è la seguente: che tipo di letteratura possiamo fare senza ricalcare gli stili di vita borghese? Le classi marginali non sembrano essere in grado di fare una letteratura di pari livello, perché non ne hanno le capacità; forse non sono in grado di fare alcun tipo di letteratura, almeno non secondo i canoni tradizionali, e se anche riescono a fare qualcosa di significativo, sul piano letterario, non hanno poi i mezzi per divulgarla. Se un intellettuale fa letteratura "per" le classi marginali, la fa da "borghese", per cui la sua produzione è viziata in partenza. Se, di tanto in tanto, emerge qualche scrittore pregevole dalle classi subalterne, è assai raro ch'egli non voglia diventare un intellettuale borghese.

È proprio la separazione di teoria e prassi, di lavoro intellettuale e manuale che rende l'odierna letteratura una cosa del tutto inutile per i ceti marginali. Ecco perché diciamo che la letteratura italiana (e forse europea o addirittura occidentale), davanti agli orrori del Novecento prodotti dalla borghesia, è morta, in quanto non ha saputo creare alcuna valida alternativa.

La borghesia ha soltanto avuto un momento di contrizione, di pentimento, s'è leccata le ferite e poi ha ricominciato a comportarsi come prima, differenziando la propria attività solo negli aspetti formali, oggi dominati dal globalismo e dall'infotelematica. Una qualunque letteratura borghese oggi è falsa per definizione. E di fronte a un qualunque tipo di letteratura, la prima da cosa da chiedersi è: a chi giova?

Noi dovremmo ripensare completamente il concetto di "letteratura", poiché quello che abbiamo non serve a farci uscire dalla crisi, e star lì a pensare di dover scrivere qualcosa che in definitiva è solo fine a se stesso, è un lusso che non possiamo permetterci. La situazione è diventata troppo grave.

La letteratura non può più essere un semplice romanzo: "semplice" non perché il romanzo non possa essere qualcosa di molto complesso, ma perché la vita non può più essere "romanzata". La vita sta diventando troppo dura da vivere.

Noi dobbiamo scrivere qualcosa che serva per uscire da questo tormento. E siccome da questo tormento non si può uscire da

soli, ci vorrebbe, prima di scrivere qualunque cosa, una sorta di *esperienza comune*, di cui la letteratura possa diventare il *riflesso*. Questa cosa andrebbe fatta subito, perché non è possibile aspettare un'ennesima tragedia nazionale o europea prima di veder emergere una nuova buona letteratura. Dobbiamo uscire da quel maledetto circolo vizioso dei corsi e ricorsi.

Didattica di letteratura italiana

SEQUENZE

La struttura di un testo (intreccio) va scomposta in sequenze (blocchi di significato), che vanno poi, in genere, riordinate secondo una successione logica e cronologica, al fine di ottenere una storia coerente (fabula).

1. Una sequenza è una porzione di testo di un brano in sé compiuto, connesso ad altri brani di un racconto;
2. una sequenza può essere collegata a un'altra sequenza precedente o successiva in maniera logica o cronologica;
3. la sequenza di prologo è l'antefatto iniziale, mentre la sequenza di epilogo è la conclusione finale del racconto;
4. le macrosequenze si usano per testi molto lunghi; le microsequenze per testi molto significativi;
5. gli indicatori temporali indicano il passaggio da una sequenza all'altra;
6. la sequenza può essere costituita da un titolo;
7. per individuare una sequenza occorre rispondere a cinque domande (W):
 - who? chi sono i personaggi
 - what? cosa o come è accaduto
 - when? quando è accaduto
 - where? dove è accaduto
 - why? perché è accaduto

Descrittive (statiche)	di un personaggio o paesaggio o oggetto o situazione..., non sviluppano l'azione, ma danno informazioni. Ritmo lento.
Narrative (dinamiche)	degli avvenimenti o fatti o azioni. Ritmo veloce, sostenuto.
Dialogiche (statiche)	di dialoghi fra personaggi, con discorsi diretti (virgolettati """, o con lineette -). Ritmo lento della narrazione perché per forza analitico, anche se il dialogo è concitato.

Riflessive (statiche)	l'autore spiega qualcosa con un ragionamento o riflessione, espone le sue idee su un argomento o analizza la psicologia di un personaggio. Ritmo lento.
---------------------------------	---

FABULA E INTRECCIO

Chi legge parte dall'intreccio voluto dal narratore, cioè dagli avvenimenti disposti secondo un certo ordine, che l'autore sceglie a sua discrezione, mostrando la propria abilità narrativa.

La fabula è invece la ricostruzione fatta dal lettore degli avvenimenti disposti secondo un ordine logico e cronologico.

Fabula e intreccio possono anche coincidere, ma in genere l'autore preferisce usare un intreccio accattivante, in grado di incuriosire e far continuare la lettura.

La fabula ha generalmente una struttura ricorrente (ma non sempre segue questa successione):

Antefatto (o prologo)	Ciò che è accaduto prima dell'inizio della storia. È facoltativo perché vi si può alludere indirettamente durante il racconto.
Situazione iniziale	L'inizio tranquillo di una storia (momento di equilibrio).
Crisi	La rottura dell'equilibrio iniziale dà avvio alla storia.
Peripezie	Le avventure o vicissitudini per risolvere il problema. Entrano in azione dei personaggi che ostacolano o aiutano il protagonista.
Climax	La vicenda raggiunge il massimo della tensione o della complessità.
Scioglimento	Qualcosa di decisivo risolve il problema.
Epilogo	Si torna a una nuova situazione di equilibrio (a volte è sottinteso o solo accennato).

Nell'**Intreccio** l'ordine dei fatti può essere modificato in vari modi. Questi i principali:

<p>Retrospezione (o flash-back)</p>	<p>La storia non viene raccontata dall'inizio alla fine ma dalla fine all'inizio. Si compie un salto all'indietro, perché si parla di fatti accaduti in un tempo precedente a quello scelto per la narrazione. Anche i tempi verbali cambiano.</p>
<p>Anticipazione</p>	<p>L'ordine degli avvenimenti viene interrotto per anticiparne alcuni, p.es. sotto il pretesto di un sogno o visione o profezia. Spesso il loro significato si capisce solo alla fine del racconto, quando risulta evidente ch'erano un presagio o premonizione di ciò che effettivamente è poi accaduto.</p>
<p>A incastro</p>	<p>All'interno di una storia principale si inseriscono una o più storie secondarie.</p>
<p>Alternanza dei filoni narrativi</p>	<p>L'autore tratta di più vicende, passando dall'una all'altra in maniera molto disinvolta.</p>
<p>Concatenazione</p>	<p>Diverse vicende autonome (avventure) sono legate tra loro da un unico filone conduttore, p.es. dalla presenza di uno stesso personaggio o da un elemento simbolico.</p>
<p>Struttura ad albero</p>	<p>Dal filone principale della narrazione scaturiscono in successione varie vicende ad esso collegate.</p>
<p>In medias res</p>	<p>Una tecnica molto efficace per il momento iniziale di una storia (o di una sequenza) è quella che fa trovare il lettore "nel bel mezzo delle cose", nel pieno della vicenda, senza l'aiuto di spiegazioni preliminari. L'effetto di spaesamento del lettore è voluto apposta dal narratore, che spiegherà successivamente il significato di quello che ha scritto.</p>

RITMO NARRATIVO	
L'intreccio modifica il rapporto fra la durata reale degli avvenimenti e la loro durata narrativa. Un racconto può essere molto lungo ma per parlare di una situazione molto breve.	
Scena	Tempo reale e Tempo narrativo coincidono. Tendono a prevalere i dialoghi o l'autore descrive le azioni dei personaggi usando gli stessi tempi in cui avvengono.
Analisi	Tempo reale più breve di quello narrativo. L'autore segue tutti i pensieri di un personaggio, eventualmente commentandoli, o analizza tutti gli avvenimenti, dilatando la loro durata. La narrazione è volutamente rallentata.
Sommario	Il tempo reale sarebbe più lungo di quello narrativo, ma viene abbreviato ricorrendo al riassunto dei fatti principali, oppure per indicare l'assenza di fatti significativi.
Ellissi	È un salto temporale che si verifica quando un periodo di tempo non viene raccontato o perché la vicenda è troppo lunga (o complessa), oppure per creare una zona di mistero. Il tempo della storia è indefinito, mentre il tempo del racconto è nullo.
Pausa	Sono tutte quelle parti descrittive che bloccano la narrazione degli avvenimenti. Il tempo della storia è nullo, mentre quello del racconto ha una durata indefinita.
TEMPI VERBALI	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Indicano la successione cronologica dei fatti. 2. Segnalano se l'azione è durativa, momentanea o compiuta. 3. Rivelano l'atteggiamento del narratore: se partecipa (presente, passato prossimo, i due futuri) o se è distaccato (imperfetto, passato remoto, trapassati). <p>I tempi verbali si suddividono in:</p>	

<p>Commentativi (partecipativi)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - nel discorso diretto; - quando il narratore parla di sé; - quando il narratore esprime opinioni su fatti che lo riguardano direttamente; - quando il narratore interviene a commentare i fatti; - quando il narratore fa considerazioni di carattere generale, universalmente valide, quindi senza un tempo preciso.
<p>Narrativi (distacco)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - i fatti raccontati sono conclusi; - i fatti raccontati non coinvolgono direttamente l'autore; - i fatti raccontati vengono distinti per importanza (per i principali si usa passato e trapassato remoto, per i secondari si usano imperfetto e trapassato prossimo).
<p>TEMPI DI AMBIENTAZIONE</p>	
<p>Epoca</p>	<p>L'epoca, riferita al passato, al presente o al futuro, può essere indicata con grande precisione o lasciata indefinita.</p>
<p>Distanza</p>	<p>È il tempo che separa l'epoca in cui si svolgono i fatti dall'epoca in cui vengono narrati dall'autore o da un protagonista della storia.</p>
<p>Durata</p>	<p>È il periodo di tempo che intercorre fra l'inizio della vicenda e la sua conclusione. A volte è espressa chiaramente, altre volte resta incerta o va ricavata attraverso degli indizi.</p>
<p>DESCRIZIONE DI LUOGHI</p>	
<p>Collocata in genere in una pausa del racconto. Indica luoghi:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ben definiti 2. indefiniti 3. reali o verosimili 4. fantastici o inventati 5. prevalentemente chiusi 6. prevalentemente aperti 	

7. un unico luogo

8. luoghi diversi

Nonostante la descrizione non è detto che si riesca a capire esattamente in che luogo ci si trovi. Inoltre non è possibile associare in maniera schematica una descrizione fisica con una morale: p.es. "spazio chiuso" può voler dire "casa", "città", ma anche "prigione", "senso del limite".

TECNICHE DESCRITTIVE

Basata sui sensi	Vista, udito, tatto, olfatto, gusto (è evidente che in un racconto scritto la vista prevale, anche quando si parla di rumori, ma un racconto può essere anche ascoltato, oppure visto e ascoltato contemporaneamente, come nel cinema o alla tv o a teatro).
Statica	In un unico colpo d'occhio l'autore rende un'immagine, come se fosse fotografata.
Dinamica (o Classica)	Lo sguardo del narratore si muove: destra/sinistra (o viceversa), alto/basso (o viceversa), avanti/indietro (o viceversa), generale/particolare (o viceversa), come in un film. In genere la descrizione è lenta.
Impressionistica	Tanti particolari confusi vengono ricostruiti nel loro insieme dal lettore.
Oggettiva (o Informativa)	Esprime un punto di vista neutro (senza valutazioni o impressioni) del narratore, che può apparire anche esterno alle vicende.
Soggettiva (o Psicologica)	Esprime il punto di vista di un personaggio, che può vedere meno cose di un narratore.

TECNICHE NARRATIVE PARTICOLARI	
Straniamento (o Ingenuità)	Il narratore adotta un punto di vista ingenuo, come se vedesse le cose per la prima volta.
Suspense	Si ha quando nei libri o film d'avventura o azione l'autore spinge il lettore (o spettatore) ad assumere un punto di vista superiore a quello del personaggio, soprattutto quando quest'ultimo sta correndo un rischio o un pericolo.
Ironia	Un narratore onnisciente dice il contrario di quello che pensa, assumendo il punto di vista di un personaggio, ma sa anche che il lettore è in grado di riconoscere il significato reale delle sue parole, diverso da quello letterale.
SISTEMA DEI PERSONAGGI E TECNICHE DI PRESENTAZIONE	
I personaggi si suddividono in tre categorie:	
Protagonisti	individuale / piccolo gruppo / collettivo
Comprimari	ruolo secondario ma essenziale
Comparse	ruolo molto secondario, non essenziale
L'intreccio tra i personaggi può essere di vari tipi:	
Triangolare	marito, moglie, amante
Binario	due gruppi contrapposti
Quadrangolare	rapporti tra quattro figure
Di un personaggio si possono descrivere:	
Tratti	- fisici o fisiognomici - psicologici e morali - sociologici (socio-culturali, ideo-politici)
Ritratto	- Piatto (comportamento prevedibile). - A tutto tondo (comportamento imprevedibile, di particolare complessità).

	<ul style="list-style-type: none"> - A basso rilievo (personaggio con proprio spessore, ma abbastanza prevedibile). - Statico (sempre identico a se stesso). - Dinamico (mutevole nel comportamento).
Autoritratto	Quando il personaggio si presenta da sé.
Presentazione indiretta	Il personaggio è presentato attraverso le parole di altri personaggi che parlano con lui o in sua assenza.
Presentazione diretta (in azione)	Il personaggio è mostrato al lettore mentre dice o fa qualcosa, senza una presentazione specifica (che può anche esserci successivamente).
CLASSIFICAZIONE DEI RUOLI DEI PERSONAGGI	
Protagonista	È al centro dell'azione, generalmente la mette in moto o ne è vittima, è comunque il più presente. Se sono due, l'altro è co-protagonista.
Antagonista	Si contrappone al protagonista, indirettamente dà significato alle azioni del protagonista.
Donatore / Aiutante	Fornisce al protagonista gli strumenti per lottare e può affiancarlo nella lotta (in tal caso l'aiutante è sempre volontario). Donatore e Aiutante possono anche non coincidere.
Oggetto	Persona o cosa desiderata o temuta, che mette in moto l'azione.
Mandante	Personaggio che affida al protagonista la missione da compiere. Il protagonista può dovergli rendere conto. Il mandante può anche essere un ideale astratto (senso del dovere, l'amore...).
Falso protagonista	Personaggio che tenta di sostituirsi al protagonista senza averne le qualità (può coincidere con l'antagonista, oppure essere un falso aiutante).

TIPOLOGIA DI NARRATORI	
Autore reale	Lo scrittore che materialmente scrive una storia.
Autore implicito	Così come se lo immagina il lettore. Può non coincidere con l'autore reale.
Narratore	<p>Può coincidere con l'autore reale, ma può essere chiunque, in quanto è colui che racconta una storia. Ci possono essere anche più narratori (quello di 2° grado può raccontare una storia secondaria dentro quella principale raccontata dal narratore di 1° grado).</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Interno</i> alla vicenda, presente come personaggio (usa la prima persona). - <i>Esterno</i> alla vicenda, cioè non ne fa parte come personaggio (usa la terza persona).
Onnisciente	Il narratore spiega, commenta, giudica da una posizione di superiorità assoluta.
Inattendibile	Un narratore di cui non ci si può fidare. Le sue parole vanno interpretate. La verità va ricostruita a partire da menzogne e deformazioni.
Lettore (o Narratario)	È il destinatario della narrazione. Può essere: <ul style="list-style-type: none"> - <i>implicito</i> (un lettore ideale a cui si rivolge l'autore); - <i>reale</i> (il lettore che concretamente legge il testo).

PUNTI DI VISTA DEL NARRATORE	
Focalizzazione zero	I fatti sono raccontati da un narratore onnisciente in terza persona, esterno alla vicenda narrata, senza identità precisa, con voce anonima, ma in grado di sapere tutto di tutti. Se non interviene con osservazioni e commenti, ma si limita a presentare fatti e personaggi, non è onnisciente ma impersonale.
Focalizzazione interna	<p>Il narratore assume il punto di vista di uno o più personaggi. Il narratore è interno ai fatti, ma ne sa quanto il personaggio di cui assume il punto di vista. In particolare:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. narratore testimone: conosce la vicenda perché il protagonista gliel'ha raccontata o perché è stato informato da qualcuno o da qualcosa. Non conosce tutti i fatti né i pensieri dei personaggi, perché si trova ai margini della storia; 2. io narrante: il narratore racconta vicende che lo riguardano direttamente e di cui è protagonista. È il personaggio principale degli eventi che racconta in prima persona; 3. narratore anonimo popolare: il narratore non appartiene a un personaggio identificabile, ma è una voce anonima che condivide i costumi, il linguaggio della realtà rappresentata, e la racconta in terza persona. <p>I mezzi espressivi per la focalizzazione interna: discorso indiretto libero, monologo interiore, flusso di coscienza.</p>
Focalizzazione esterna	Il narratore osserva i fatti dall'esterno, ne sa meno di quanto sappia qualunque personaggio, non ha accesso alla coscienza di nessuno, il suo linguaggio è neutrale.

DISCORSI E PENSIERI DEI PERSONAGGI	
Discorso diretto (legato)	Il narratore cede la parola ai personaggi e riporta direttamente le loro parole, segnalando il cambiamento di voce con le virgolette o lineette. Spesso usa un verbo di comunicazione (disse, pensò ecc.), ma non è obbligatorio.
Discorso diretto (libero)	Le parole del personaggio entrano (quasi di prepotenza) al posto della voce narrante, senza l'uso di segnalatori come le virgolette-lineette, ma p.es. con un improvviso passaggio di tempi verbali (dal passato al presente, ecc.).
Discorso indiretto (legato)	Il narratore riporta parole/pensieri del personaggio, introducendoli con espressioni quali "disse che", "pensò che"... (oppure usa la congiunzione "di" + infinito).
Discorso indiretto (libero)	Le parole/pensieri dei personaggi sono riportati dal narratore senza l'uso di verbi dichiarativi-comunicativi ("si chiedeva chi", "pensò che"...), così il narratore assume il punto di vista del personaggio e spinge il lettore a identificarsi con lui. Il linguaggio è molto vicino a quello parlato.
Monologo interiore	Un discorso logico senza ascoltatore e non necessariamente pronunciato, col quale il personaggio esprime tra sé e sé il suo pensiero più recondito. Manca il verbo di comunicazione introduttivo, viene usata la prima persona, prevale il presente, con forme interrogative o esclamative o con espressioni tipiche del parlato.
Flusso di coscienza	Vengono riportati i pensieri che si affacciano alla coscienza del personaggio, senza una connessione propriamente logica, ma in maniera confusa, indistinta. Possono anche mancare i segni di interpunzione.

SCELTE LINGUISTICHE E STILISTICHE

Le scelte linguistiche-stilistiche di un autore si basano su tre elementi:

- lessico (parole usate)
- sintassi (frasi strutturate)
- figure retoriche (artifici espressivi)

Lessico	Può essere colloquiale / comune oppure ricercato / raffinato, può contenere arcaismi (espressioni antiquate) o tecnicismi (espressioni di linguaggi settoriali) oppure dialettismi, latinismi, forestierismi, gergalismi (giovanile, militare, malavitoso...).
Sintassi	Quando è semplice prevalgono le coordinate. Quando è complessa prevalgono le subordinate. Le frasi possono essere lunghe o brevi (una frase può avere periodi lunghi ma sintatticamente semplici). Le frasi brevi creano un ritmo rapido e spezzato (specie se vengono usati gli "a capo"); quelle lunghe invece creano un ritmo più lento e solenne.
Figure retoriche	<p>Sono artifici espressivi, intenzionali, frutto spesso di tradizioni culturali, possono anche allontanarsi dal modo naturale di usare il linguaggio, conferiscono comunque efficacia e persino eleganza al discorso. Qui le principali:</p> <p>- <i>Metafora</i>: Stabilisce un confronto immediato tra due realtà apparentemente molto diverse e che però, grazie all'uso fantasioso del linguaggio umano, diventano simili (p.es. invece di dire "quel ragazzo è maleducato e indisponente, arrogante e supponente", è sufficiente dire "quel ragazzo è una peste"). Nel paragone è facile usare una parola più nota al posto di una meno nota. La metafora è la figura retorica più diffusa, e non va confusa con la similitudine.</p> <p>- <i>Similitudine</i>: Un semplice paragone istituito tra due oggetti o due immagini o due realtà o due situazioni, in genere introdotto dal "come" o "come... così" (p.es. "mia moglie ha i capelli come l'oro").</p>

- *Metonimia*: Si indica una realtà per mezzo di un'altra, che abbia con quella sostituita un rapporto di contiguità logica. P.es.:

- "guadagnarsi il pane col sudore della fronte" (il sudore nella realtà è effetto del lavoro, ma qui viene usato come causa);
- "bere un buon bicchiere" (si usa il contenitore al posto del suo contenuto, il vino);
- "rispetta i capelli bianchi" (si usa un termine concreto al posto dell'astratto "vecchiaia");
- "leggere Dante" (si usa l'autore invece dell'opera);
- "un olio di Picasso" (si usa la materia al posto dell'oggetto, il dipinto);
- "è una buona penna" (si usa lo strumento per indicare l'attività, la professione, in tal caso lo scrittore).

- *Sineddoche*: Una variante della metonimia, in quanto si usa il tutto per indicare una parte o viceversa (p.es. "ho visto una vela sul mare").

- *Perifrasi*: Una sorta di circonlocuzione o giro di parole con cui si designa un oggetto, un luogo, una persona ecc. (p.es. invece che "morire" si può usare "passare a miglior vita").

- *Eufemismo*: Sostituisce un'espressione considerata sconveniente con un'altra più gradevole o più fine, per non urtare la suscettibilità dell'interlocutore (p.es. "poco attraente" invece che "brutto", "costume adamitico" invece che "nudo").

- *Litote*: Una variante dell'eufemismo, in quanto nel dare un giudizio si usa il termine contrario preceduto dalla negazione, per dire qualcosa di affermativo (p.es. "questa non è una pessima idea").

- *Iperbole*: Un concetto viene espresso in forma esagerata o inverosimile, spesso in funzione ironica (p.es. "morire dalle risate").

- *Ironia*: Si afferma il contrario di quanto si voleva dire.

- *Paradosso*: Un'affermazione appare contraria al buon senso, ma in realtà si dimostra valida a un'attenta analisi.
- *Ossimoro*: Forma di antitesi di singole parole che vengono accostate con effetti paradossali (es. "paradiso infernale", "peso leggero", "dolce dolore").
- *Ellissi*: L'omissione, in una frase, di una o più parole che si possono facilmente sottintendere, salvaguardando la chiarezza del significato della frase o dell'espressione.
- *Preterizione*: Si esprime un pensiero fingendo di non voler dire ciò che invece viene chiaramente detto (p.es. "non ti dico la cordialità con cui siamo stati accolti").
- *Pleonasma*: Espressione che non aggiunge niente dal punto di vista qualitativo alla frase. Il suo uso risponde a particolari esigenze espressive (p. es. "a me mi piace").
- *Personificazione*: Detta anche "prosopopea". Si usa quando si fa parlare un personaggio assente o defunto, o anche cose astratte e inanimate, come se fossero persone reali.
- *Reticenza*: Consiste nell'interrompere e lasciare in sospeso una frase facendone intuire al lettore (o all'ascoltatore) la conclusione.
- *Interrogazione retorica*: Quando, nella domanda che si pone, si dà per scontata la risposta, affermativa o negativa; serve a indurre qualcuno ad accogliere la nostra opinione.
- *Climax*: Disposizione di frasi, sostantivi e aggettivi in una progressione "a scala", secondo cioè una gradazione ascendente, a suggerire un effetto progressivamente più intenso (p. es. "buono, migliore, ottimo").
- *Allegoria*: Costruzione di un discorso i cui significati letterali dei singoli elementi passano in secondo ordine rispetto al significato simbolico dell'insieme, che generalmente rinvia a un ordine di valori metafisici, filosofici e morali.
- *Allusione*: Si afferma una cosa con l'intenzione di farne intendere un'altra, che con la prima ha un rapporto di somiglianza (p.es. "non farai mica il don Abbondio?"),

	per indicare una persona vile e paurosa).
Stile	<p>Generalmente gli stili letterari sono tre:</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Tragico / Sublime / Alto</i> (per vicende epiche, politiche, militari, con protagonisti aristocratici). - <i>Mediocre / Medio</i> (per vicende sentimentali o avventurose, con personaggi borghesi). - <i>Comico / Umile / Basso</i> (per vicende comico-umoristiche, con personaggi popolari).
ANALISI TEMATICA DI UN TESTO NARRATIVO	
Informazioni generali	<ul style="list-style-type: none"> - Autore (biografia, data di nascita / morte, dove è nato e dove è vissuto, suoi legami con correnti di pensiero). - Titolo dell'opera, del capitolo... in grado di riassumere l'intero contenuto del testo (opera dalla quale è tratto il testo). - Genere letterario cui il testo può essere collegato. - Epoca di composizione (riferimenti storici utili alla comprensione del testo). - Incipit (le prime righe di un testo a volte possono sintetizzare i motivi fondamentali che verranno sviluppati in seguito).
Sintesi del contenuto	<ul style="list-style-type: none"> - Livello delle azioni - Scomposizione in sequenze - Rapporto tra fabula e intreccio - Rapporto tra tempo della storia e tempo della narrazione - Tempi verbali di primo piano e di sfondo, narrativi e commentativi - Spazi - Parole-chiave (spesso sono ripetute più volte, anche con sinonimi, collocate in posizioni rilevanti del testo).
Livello dei personaggi	<ul style="list-style-type: none"> - Caratterizzazione - Attributi - Ruolo

	- Sistema dei personaggi
Livello del narratore	- Tipologia del narratore - Punto di vista (focalizzazione) - Tecniche narrative - Rimandi intertestuali (un dialogo a distanza, implicito, che un autore fa con altri testi già letti: ci si richiama a qualcosa senza sentirsi in obbligo di doverlo dire).
Stile	- Scelte lessicali - Scelte sintattiche - Aggettivazione - Figure retoriche - Suoni
Temi trattati	Accanto a un argomento esplicitamente dichiarato dall'autore, vi possono essere temi impliciti, non dichiarati, che si scoprono mediante la struttura del testo, i suoi elementi formali, il ritmo narrativo ecc.
Conclusioni	Messaggi esistenziali, etici, filosofici, ideopolitici che si evincono alla fine del testo.

Il poema epico-cavalleresco

Il precedente più lontano del poema epico-cavalleresco medievale è rappresentato dall'epica classica (*èpos* in greco significa "narrazione"), per cui qui basta ricordare i poemi attribuiti a Omero (*Iliade*, *Odissea*) e l'*Eneide* di Virgilio.

L'epopea cavalleresca europea è medievale in quanto i protagonisti delle vicende sono cavalieri o comunque appartenenti alla nobiltà feudale. Tale epopea, che rappresenta la prima espressione letteraria dei volgari neolatini e di altre lingue moderne, si ispirava ai nuovi valori del cristianesimo, primo fra tutti la difesa intransigente, spesso fanatica della fede, mescolati con i valori guerreschi della società feudale e con quelli, più prosaici e venali, della nascente borghesia. Questo tipo di letteratura nasce quando le contraddizioni del feudalesimo sono diventate esplosive, e quando ad esse si vanno agguagliando quelle del capitalismo commerciale.

Esiste tuttavia anche un'epica araba dell'XI e XII sec. in cui si descrivono le guerre di liberazione dei territori occupati dai cristiani, esaltando l'astuzia e l'abilità dei combattenti musulmani e soprattutto l'umanità, la generosità e il coraggio del sovrano. Esiste anche un'epica indiana, africana, persiana, americana, oceanica...

In Francia l'esempio più significativo è *La Chanson de Roland*, scritta nel periodo della prima crociata. Essa celebra le gesta di Orlando, il famoso paladino di Carlo Magno, e la morte dell'eroe a Roncisvalle, dopo una spedizione fallimentare dei Franchi per liberare la Spagna dai musulmani. I nemici in realtà sono dei montanari baschi, che diventano saraceni in chiave propagandistica, proprio perché c'è bisogno di una mobilitazione ideologica contro gli islamici, alla vigilia della spedizione per liberare il Santo Sepolcro. Orlando diverrà comunque un personaggio ricorrente in molte opere successive, tanto da essere a volte rappresentato in chiave caricaturale (come dal toscano Pulci nel *Morgante*). Questo ciclo carolingio, detto anche *chansons de geste*, fu il più conosciuto in Italia.

In Germania l'esempio più famoso è costituito dalla saga dei *Nibelunghi*, composta presumibilmente all'inizio del XIII secolo d. C., ma in cui confluiscono elementi di una tradizione molto più anti-

ca, risalente al IX-X secolo.

La Spagna celebra le guerre contro i Mori nei cantari del *Cid campeador* (sec. XII).

In Inghilterra vi è il ciclo bretone (o arturiano) del XII sec., con carattere più chiaramente magico-avventuroso ed erotico, che cantava le gesta di re Artù e dei cavalieri della tavola rotonda (specialmente di Lancillotto e dei suoi amori per Ginevra, ma anche del mago Merlino, della fata Morgana...). Non vi è molto interesse per la guerra contro l'infedele musulmano, ma p.es. per il Santo Graal.

Quando in Italia, sul finire del Quattrocento, il volgare, nobilitato nel secolo precedente da Dante, Petrarca e Boccaccio, poi trascurato dagli umanisti, cominciò a essere utilizzato di nuovo come lingua letteraria, la materia cavalleresca medievale, che aveva avuto un'ampia diffusione popolare attraverso i cantari (narrazione in versi, talora con accompagnamento musicale, prodotta e diffusa per via orale da poeti popolari, i cosiddetti giullari o canterini, tramite recite nelle piazze o lungo le vie dei pellegrinaggi), si ripropose come oggetto di poesia d'arte, particolarmente nei circoli culturali presso la corte dei Medici a Firenze e presso la corte degli Estensi a Ferrara.

Da noi dunque questo genere trova la sua massima espressione non nel Medioevo ma durante il Rinascimento, in una forma meno religiosa e più laico-borghese. L'esempio più eloquente è quello della figura del paladino Orlando, che da casto e severo, come nei poemi medievali, diventa addirittura pazzo d'amore.

La strada fu aperta da Luigi Pulci, a Firenze, che compose *Il Morgante* (1461-83), riprendendo la guerra tra Franchi e saraceni con toni spesso comici e satirici. Morgante è il nome dello scudiero di Orlando. I valori della cavalleria vengono sbeffeggiati e i protagonisti rappresentati come briganti di strada. Più accadono cose straordinarie (battesimi di migliaia di persone, stragi e morti assurde ecc.), meno il poeta le giustifica. La chiave ironica e parodica (caricaturale) del Morgante proiettava il mondo della cavalleria in un'atmosfera di evasione fiabesca che si adattava al gusto del popolo di strada, amante del divertimento e del gergo triviale.

Dopo di lui Matteo Maria Boiardo, a Ferrara, con l'*Orlando Innamorato* (1476-91), che amplia il tema amoroso, fissa il tipo del poema cavalleresco e costituisce il modello dell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto. Qui il paladino Orlando è innamorato di Angelica, fi-

glia del Re del Katai (Cina), ma l'antica materia epico-religiosa risulta profondamente rielaborata (specie per l'inserimento di elementi magici, fantastici e dove l'elemento amoroso risulta assolutamente centrale). L'Umanesimo italiano è lontanissimo dalle motivazioni religiose che pochi secoli prima avevano giustificato (formalmente) le crociate.

L'*Orlando innamorato* celebra un mondo feudale cavalleresco che non esiste più (la società mercantile e i suoi valori si sono ormai imposti, le guerre non si combattono più con la spada ma con l'artiglieria, e gli Stati regionali italiani stanno per perdere la loro autonomia a causa della guerra tra Francia e Spagna). Semmai è nelle corti signorili che si continua a rimpiangere un passato in cui la nobiltà aveva un ruolo assolutamente egemonico. Ma sono corti che, nel complesso, si sanno adattare ai nuovi tempi imborghesiti.

Dunque col Boiardo l'elemento eroico del ciclo carolingio era stato contaminato da quello magico-avventuroso e amoroso del ciclo bretone, influenzato dai valori laico-borghesi. Si celebrano i signori rinascimentali e comincia, sul piano letterario, quel processo moderno di umanizzazione dei protagonisti del ciclo. Infatti fino a quel momento la figura di Orlando era priva di difetti e debolezze umane, ora invece il paladino s'innamora di una principessa, Angelica, diventa folle, compie cose assurde, rinsavisce ecc.

Moderna è anche la forma narrativa, dove gli episodi vengono interrotti e ripresi con una tecnica di *suspence* e i personaggi cominciano a essere approfonditi in chiave psicologica.

La forma metrica adottata era l'ottava (otto versi endecasillabi: i primi sei a rima alterna e gli ultimi due a rima baciata), che era stata usata per la prima volta da Boccaccio nel *Teseida*.

Il genere epico raggiunse esiti di grandissimo valore poetico con *Orlando furioso*, uno dei capolavori della letteratura italiana, composto a Ferrara tra il 1503 e il 1532 da Ludovico Ariosto. Qui il mondo dei paladini è sentito come superato nei suoi valori, ma è rivissuto con intelligente distacco e nostalgia. Si presenta come un sogno lontano, come un insieme di storie che è bello riproporre con la fantasia. Le storie dei paladini sono pretesto per ironizzare sulle debolezze, sulle illusioni e sulle utopie umane. Si opera la definitiva fusione dei seguenti temi: guerra, amore, avventura, elemento fantastico, religione, encomio (per la Casa degli Estensi).

In particolare, mentre col Boiardo e il Pulci era preponderante lo schema delle avventure fini a se stesse, del tutto gratuite e casuali, senza una meta precisa da parte dei cavalieri, con l'Ariosto predomina l'inchiesta, cioè la ricerca di qualcuno o di qualcosa di specifico, in un tessuto narrativo dove le vicende trovano una giustificazione logica e razionale, anche se ciò non vuol dire che sia facile trovare un ordine, in quanto le vicende sono davvero tante. I principali filoni narrativi sono tre: l'amore folle di Orlando per Angelica, la guerra tra cristiani e saraceni, il matrimonio di Ruggero e Bradamante, che porta alla nascita degli Estensi.

La tecnica compositiva è quella della *suspence* e della ripresa, che permette di padroneggiare storie e personaggi, con uno sguardo panoramico spesso scherzoso e leggero.

Nel secondo Cinquecento la tradizione estense del poema cavalleresco ebbe un altro geniale interprete in Torquato Tasso, l'autore della *Gerusalemme liberata*, il poema che narra la conquista del Santo Sepolcro alla fine della prima crociata (1096-99). Dietro lo scontro tra cavalieri cristiani e saraceni, che vede anche l'intervento di forze soprannaturali, si celano i conflitti interni di una personalità complessa e inquieta quale quella di Tasso, su cui influì il pesante clima della Controriforma cattolica. La stessa corte estense è soggetta al controllo culturale da parte della corte romana.

Infatti il poeta si pone come fine non tanto quello di creare un testo d'intrattenimento in cui il pubblico di corte possa veder rispecchiati i propri ideali borghesi, quanto quello di esaltare gli austeri ideali religiosi della Controriforma cattolica, concretizzandoli nel tema della crociata per liberare il Santo Sepolcro.

Si celebra la vittoria di Lepanto contro i Turchi (1571). L'ispirazione è storico-religiosa e si rifà ai modelli classici, che esaltavano un unico eroe: in questo caso Goffredo di Buglione, capo cristiano nella prima crociata (1096). Viene dunque richiamato un fatto storico, riattualizzato dalla recente lotta contro i Turchi, che minacciano l'Europa, essendo giunti sino a Vienna. Tasso deve dimostrare l'autorità della storia e la verità della religione cattolico-romana (i saraceni vengono definiti non solo "pagani" ma addirittura "seguaci di Satana").

L'elemento amoroso e lirico (con la descrizione di sentimenti e psicologia) è molto importante. Le storie d'amore infelici e i te-

neri personaggi femminili (Sofronia, Erminia) rendono la narrazione talvolta sentimentale e patetica. Altri personaggi femminili (Clorinda e Armida) incarnano la seduzione colpevole per il cavaliere cristiano. L'elemento fantastico si trasforma in elemento miracoloso, mosso da diavoli e angeli (forze soprannaturali). Le forti venature mistiche contrastano con le passioni terrene, che pur non mancano, anche se finiscono tragicamente, in quanto l'amore viene sentito come colpa.

La *Gerusalemme liberata*, conclusa nel 1575, fu riscritta e pubblicata come *Conquistata* nel 1593, dopo l'internamento in manicomio del poeta e il suo ripensamento sulla possibile empietà dei suoi versi. La sua follia era una naturale conseguenza del fatto che l'Umanesimo laico-borghese non poteva sopportare così facilmente che il papato riportasse al Medioevo le lancette della storia per questioni di carattere teologico o di politica-religiosa anti-protestantica.

L'Umanesimo

L'Umanesimo è un movimento culturale che si afferma in Italia nel XV sec., cioè in un periodo storico in cui si prendeva atto del fallimento non solo della teocrazia pontificia e della concezione politico-religiosa di impero feudale, ma anche di tutti i tentativi di creare uno Stato unitario (almeno nell'Italia centro-settentrionale). Cinque Stati regionali avevano imposto a tutta la penisola una politica di equilibrio e di spartizione delle zone d'influenza (Milano, Venezia, Firenze, Roma e Napoli).

L'Umanesimo nasce per primo in Italia perché qui, prima o più che altrove, esistevano le condizioni favorevoli alla nascita dei rapporti economici mercantilistici. Nei secoli XIV e XV l'Italia era uno dei paesi più progrediti del mondo (in senso borghese). Già nel XIII sec. le città italiane avevano difeso vittoriosamente, nella lotta contro l'impero tedesco, la propria indipendenza. Verso la metà del XIII sec. in molte città-stato repubblicane era avvenuta l'emancipazione dei contadini dalla servitù della gleba, anche se a ciò non corrispondeva quasi mai un'equa distribuzione della terra. La libertà conquistata dai contadini era più che altro "giuridica", il che non poteva certo impedire loro di trasformarsi in operai salariati nelle fabbriche di panno (opifici) o in braccianti, sfruttati da artigiani arricchiti, i quali consegnavano loro la materia prima o semilavorata ricevendo in cambio il prodotto finito; dai maestri delle corporazioni, che spesso li costringevano a restare garzoni e apprendisti per sempre; da mercanti-imprenditori, che li utilizzavano nelle loro manifatture solo per produrre merci d'esportazione, offrendo loro salari molto bassi, orari molto pesanti, mansioni parcellizzate, pochissimi diritti e stretta sorveglianza sul luogo di lavoro; da altri ricchi contadini neo-proprietari o persino dagli stessi feudatari di prima che ora li sfruttano con altri metodi (ad es. la rendita in denaro).

La più famosa rivolta dei contadini italiani fu quella guidata da Fra Dolcino, agli inizi del '300. Si può anzi dire che la repressione di tutti i movimenti ribellistici di quell'epoca (cardatori della lana, lanaioli, ecc.: vedi ad es. il tumulto dei Ciompi a Firenze), contribuì anch'essa all'istituzione di Signorie e Principati, cioè di governi cen-

tralizzati e autoritari.

L'avvento delle Signorie, iniziato nel Trecento, aveva determinato l'estendersi territoriale dei confini dei Comuni più grandi, ma anche la fine dell'autonomia di molti altri Comuni e soprattutto la sostituzione del principio politico della repubblica con quello della monarchia. Tuttavia le Signorie sono state anche una risposta (seppure autoritaria) alle continue lotte intercomunali e intracomunali.

La formazione delle Signorie contribuisce allo sviluppo dell'Umanesimo, perché:

- organismi territoriali molto estesi, dotati di un complesso apparato burocratico-amministrativo e diplomatico, di corti culturali e politiche, portavano ad aumentare la richiesta di personale qualificato; personale che le università tradizionali, ancorate ai programmi e alla didattica dell'enciclopedismo scolastico-aristotelico, non potevano fornire; di qui la nascita di nuove scuole (private) e accademie presso le corti;
- oltre a ciò va considerato il fatto che il processo di formazione dei Comuni (iniziato sin dal Mille e protrattosi fino all'avvento delle Signorie) aveva favorito l'autonomia economica e sociale dei ceti borghesi e commerciali, ma non era ancora riuscito a darsi una giustificazione teorica, di tipo etico-politico, filosofico-morale. È appunto dal mondo antico che l'Italia umanistica delle Signorie trarrà gli spunti e gli esempi più significativi di virtù civili, di gloria militare, di eroismo personale, di autocontrollo delle passioni, di raffinato gusto estetico, che le serviranno per legittimare la propria diversità dal Medioevo (dall'"età di mezzo" - come veniva chiamato -, in quanto separava l'Umanesimo dall'epoca classica). Probabilmente i risultati più significativi e duraturi l'Italia li ottenne non sul terreno economico e politico, ma su quello culturale, con la nascita dell'Umanesimo prima e delle arti rinascimentali dopo.

Caratteristiche della cultura umanistica

Sul piano culturale la cosa più importante è la riscoperta del mondo classico greco-latino, attraverso la mediazione dei valori cristiano-borghesi (si studiano le lingue classiche, si ricercano antichi

testi da interpretare in maniera filologica, erudita, razionale e critica: ad es. i testi degli antichi vengono analizzati attraverso il confronto fra i vari codici). La preoccupazione è quella di ristabilire l'esatto testo degli autori antichi, non più accettati nella lezione tradizionale medievale.

Umanista non è solo - come nel Medioevo - lo studioso di retorica e di grammatica, ma un soggetto di "nuova umanità", cioè non solo nel senso che studia poesia, retorica, etica e politica (*humanae litterae*), senza più fare riferimento alla teologia scolastica, ma anche nel senso che lo studioso non è soggetto a una tradizionale autorità, essendo capace di autonomia critica e di senso storico, dovuto alla sua altissima cultura. L'umanista imita, stilisticamente, Cicerone nella prosa, Virgilio nell'epica, Orazio nella lirica: cerca addirittura di riproporre i loro problemi e di imitarli nelle loro virtù morali e politiche, nel loro razionalismo e naturalismo. Il Medioevo invece si era più che altro preoccupato di "ribattezzarli" secondo le esigenze della religione cristiana.

Chi sono dunque gli umanisti? Sono intellettuali al servizio di una corte signorile, sono ricercatori eruditi e collezionisti di codici antichi, studiati in maniera filologica, al fine di stabilirne l'autenticità, la provenienza, la storicità (ad es. Lorenzo Valla dimostrò che la *Donazione di Costantino* era un falso medievale dell'VIII sec. elaborato per giustificare le pretese temporali del papato). Alcuni metodi di critica testuale o filologica sono validi ancora oggi: ad es. il carattere disinteressato della ricerca, per "amore" della verità. Grazie a loro nascono le prime biblioteche (quella Malatestiana a Cesena è del 1447-52, una delle pochissime a essersi conservata integra) e nuove figure professionali: mercante di codici, libraio, tipografo...

Riscoprendo il valore dell'autonomia creativa dell'uomo, superando i concetti tradizionali di autorità, rivelazione, dogma, ascetismo, teologia sistematica, tradizione religiosa... con l'esigenza prioritaria di una riflessione personale e critica, rompendo in sostanza l'unità enciclopedica medievale, l'Umanesimo inizia il processo di autonomia delle singole discipline, permettendo all'uomo di conoscere e dominare le leggi della natura e della storia.

La riscoperta dell'autonomia della natura, con le sue leggi specifiche, porta allo sviluppo delle scienze esatte e applicate. Leonardo da Vinci traduce in scienza applicata le sue intuizioni nel cam-

po dell'ottica, della meccanica, della fisica in generale. Architetti e ingegneri passano dalla progettazione di singoli edifici a quella di intere città. Geografi e cartografi saranno di grandissimo aiuto ai navigatori e agli esploratori dei nuovi mondi (vedi ad es. l'uso della bussola e delle carte geografiche). Grande sviluppo ebbero la medicina, la botanica, l'astronomia, la matematica, le costruzioni navali... La borghesia aveva bisogno dello sviluppo delle scienze basate sull'esperienza e sul calcolo, indispensabili alla produzione e al commercio dei beni di consumo.

È dubbio che l'Umanesimo sia stato solo un prodotto nazionale, conseguente allo sviluppo della borghesia urbana, e non abbia invece attinto buona parte delle proprie motivazioni ideali dalle correnti bizantine venute in Italia dopo il crollo dell'impero d'oriente. L'Umanesimo è stato un prodotto sincretico non molto diverso da quello che secoli prima era stato il feudalesimo: le differenze stavano nelle consapevolezze culturali, cioè nel fatto che nel mezzo c'erano stati mille anni di cristianesimo, orientale e occidentale, considerati fallimentari (l'utopia cristiana procedette solo nella Russia zarista e in alcuni paesi est-europei).

Se vogliamo il neoplatonismo è tutto di derivazione bizantina. La riscoperta della lingua greca e della cultura classica ellenica non sarebbe potuta avvenire nel Quattrocento senza l'apporto degli intellettuali bizantini in fuga da Costantinopoli. Al massimo si sarebbe riscoperta la classicità latina.

Nella seconda metà del Quattrocento le esigenze della borghesia italiana, che socialmente era una classe molto avanzata, sono venute incrociandosi con una cultura sofisticata, particolarmente avversa alla chiesa romana, una cultura che per non scontrarsi politicamente con tale chiesa, diede il suo contributo intellettuale e morale agli aspetti culturali o pre-politici (filosofici, artistici, giuridici ecc.) della vita borghese urbana e di corte. E in tali aspetti ha elaborato una sorta di affronto laico *ante litteram* della vita in generale, o comunque non strettamente legato all'apparato ecclesiastico, all'ideologia dominante.

L'apporto della cultura greco-ortodossa non è servito soltanto per smascherare la falsa *Donazione di Costantino*, ma anche per recuperare tradizioni pre-cristiane, che i bizantini, a differenza dei latini, non avevano mai abbandonato, anche perché quella conserva-

zione implicava la conoscenza della lingua greca.

È difficile pensare che lo sviluppo artistico dell'Umanesimo e del Rinascimento sarebbero potuti avvenire senza il recupero dei modelli della classicità greca e che la borghesia italiana, da sola, avrebbe potuto compiere un'operazione culturale di tale portata.

Bisogna comunque precisare che la chiesa romana non fu affatto contraria all'Umanesimo e al Rinascimento, almeno sino a quando le idee umanistiche non misero in discussione i dogmi della chiesa: cosa che avvenne in Italia in pochi casi e in maniera molto limitata (Telesio, Bruno, Campanella fino a quello clamoroso di Galilei, che però è già nel Seicento), proprio perché gli intellettuali italiani avevano assunto la posizione opportunistica di chi vuole trasmettere valori alternativi senza mettere esplicitamente in discussione quelli dominanti. Anzi la stessa chiesa romana, già a partire dalla riscoperta accademica dell'aristotelismo, aveva in un certo senso favorito, con la Scolastica, un processo di razionalizzazione della fede e quindi di secolarizzazione, che tornerà poi comodo a chi, da posizioni più laiche, vorrà sostenere, sempre in maniera razionale, che la ragione non aveva bisogno della fede (Cartesio, Spinoza, i deisti inglesi ecc.).

Inoltre la chiesa romana, a livello politico-istituzionale, aveva creato un modello autoritario di gestione del potere che ne metteva in crisi la propria identità e natura religiosa, per cui indirettamente si venivano a favorire quei ceti che volevano basare il loro successo su forme analoghe di corruzione, da imporsi sul piano pre-politico, cioè socioeconomico. La chiesa cominciò a opporsi a questi ceti mercantili, imprenditoriali, soltanto quando essi iniziarono a rivendicare un certo potere politico, cioè praticamente a partire dalla Controriforma e solo nella seconda metà dell'Ottocento tali rivendicazioni s'imporranno in maniera decisiva.

La vera opposizione politica, culturale e anche militare a questo sviluppo borghese della società iniziò quando venne a formarsi la Riforma protestante. Nell'organizzare la propria Controriforma, la chiesa si trovò a combattere anche il movimento umanistico-rinascimentale, ottenendo, grazie agli spagnoli, una vittoria che riporterà la nostra penisola al feudalesimo sino alla rivoluzione francese e all'occupazione delle truppe napoleoniche.

Le contraddizioni dell'Umanesimo

L'Umanesimo:

- afferma la dignità e l'autonomia dell'uomo nel momento in cui l'intellettuale diventa "cortigiano" al servizio delle Signorie, per le quali la cultura è un elegante forma di pubblicità o un mezzo di evasione. Spesso infatti gli umanisti si consideravano una casta intellettuale al disopra del popolo. L'Umanesimo in sostanza esalta lo spirito critico mentre si estingue la dinamica politica del Comune, soffocata dalla dittatura delle Signorie;
- acquisisce il senso della storia quando l'Italia viene tagliata fuori dal grande processo di formazione degli Stati nazionali. Paradossalmente, l'Umanesimo, senza saperlo, prende a modello il mondo classico (in cui la religione era *instrumentum regni*), mentre la società borghese nazionale, divisa in tante Signorie, resta inevitabilmente soggetta al potere ecclesiastico, e invece di consolidare la propria ascesa con iniziative politiche anti-pontificie, pone le basi della propria decadenza;
- afferma degli ideali di rinnovamento socio-culturale, ma l'intellettuale resta isolato dalla società: ama la solitudine, rivale la tranquillità della campagna, usa il latino quando scrive, rinunciando al volgare (che molti possono capire), tende all'idillio in letteratura, esaltando il valore della bellezza e dell'armonia formale. Non dimentichiamo che l'umanista è anche colui che giustifica l'idea secondo cui il successo rende leciti i mezzi con cui lo si consegue. Essendo fondamentalmente individualista, l'umanista considerava la soddisfazione delle esigenze dell'individuo un fine in se stesso. Sotto questo aspetto, le personalità che più si dovevano stimare - secondo l'umanista - erano quelle "emergenti" per ricchezza, cultura e potere.

Gli umanisti non furono contrari al cristianesimo ma alla scolastica medievale: furono anzi i primi a evidenziare una notevole autonomia di giudizio, eppure non ebbero mai la forza di creare un movimento di riforma religiosa analogo a quello protestante.

Perché queste contraddizioni? Perché pur esistendo in Italia,

a quel tempo, l'esigenza di superare la tradizione medievale e il particolarismo locale, non si aveva la sufficiente forza per realizzare questa esigenza di unificazione nazionale.

Il Rinascimento

L'Umanesimo prosegue nel 1500 e viene chiamato dagli storici della letteratura Rinascimento. Perché? Perché la riscoperta della classicità greco-latina assume ora forme assolutamente originali, assai più perfezionate di quelle umanistiche. Tuttavia questo sviluppo impetuoso delle arti rinascimentali avviene soprattutto nella prima parte del secolo. L'Italia infatti, a partire dalla seconda metà, entrerà in una crisi economica, sociale e politica così profonda che si protrarrà sino al momento dell'unificazione nazionale.

I progressi culturali

Diventa sempre più chiara la consapevolezza che la cultura classica (greco-latina) è stata manipolata o travisata durante il Medioevo. Si è convinti che la cultura classica sia più vicina alle esigenze umanistiche, a condizione naturalmente di riattualizzarla e non di riprodurla meccanicamente: in questo senso più che di "rinascita" della cultura classica si deve parlare di "nascita di una cultura nuova".

La formazione e lo sviluppo di questa "cultura nuova" dipendono strettamente dalla maturazione dello "spirito borghese", cioè di quel modo di vivere e di pensare improntato a esigenze di chiarezza, razionalità, concretezza, efficienza, laicità, naturalismo, ecc. La cultura tradizionale delle Università appare del tutto inadeguata: soprattutto perché non sa superare il grande divario tra il "sapere" ufficiale e la nuova "realtà". Di qui la creazione di organismi autonomi: le Accademie, ove gli autori più letti sono Aristotele (non alla maniera Scolastica) e soprattutto Platone.

L'intellettuale di questo periodo tende a porsi come operatore autonomo, contrario ai condizionamenti imposti dalle vecchie istituzioni, preoccupato di organizzare la vita civile della propria città o signoria o principato su basi culturali originali. Egli mira a sostituirsi al "chierico".

All'estero (soprattutto in Francia, Germania e Olanda), la vita intellettuale di tutti i principali centri di studio europei gravita

ancora intorno al sistema culturale-religioso medievale. La cultura laica quindi tarda ad affermarsi. Ma questo ritardo, rispetto all'Italia, è vissuto all'estero in maniera costruttiva, nel senso che gli intellettuali, sulla base di esigenze sociali di rinnovamento, cercano di riformare, cioè di esaminare criticamente, taluni aspetti della religione cattolica, realizzando così un rapporto molto stretto con le masse cattoliche. Nell'Umanesimo transalpino si riscoprono i testi patristici e la stessa Bibbia. Questa coesione sociale e culturale di intellettuali e popolo porterà, da un lato, alla Riforma protestante e, dall'altro, alla formazione delle monarchie nazionali. Viceversa, in Italia gli intellettuali, pur essendo culturalmente più avanzati, non hanno un rapporto organico con le masse cattoliche né lo cercano, e persino tra di loro restano separati, come sono separate le varie Signorie cui fanno riferimento. Ecco perché da noi la Controriforma avrà facilmente successo, determinando quel processo involutivo della cultura che si trascinerà sino all'unificazione.

La riscoperta filosofica di Platone e Aristotele porta a questi risultati: a) valorizzazione degli strumenti conoscitivi dell'uomo, applicati allo studio della natura e della stessa realtà umana (quindi sviluppo delle scienze matematiche, fisiche, astronomiche, ecc., secondo il metodo induttivo-sperimentale: dal particolare al generale, cioè le teorie vanno dedotte dai fatti concreti e non viceversa); b) sviluppo delle arti meccaniche, cioè della tecnica e della tecnologia (vedi ad es. Leonardo da Vinci): nascono nuove macchine, nuovi strumenti di lavoro, nuovi procedimenti... sulla base delle nuove esigenze della borghesia.

Le contraddizioni principali

- Gli intellettuali avevano una formazione culturale cosmopolitica, avevano esigenze di tipo universale, però erano costretti a muoversi nella ristretta cerchia della corte signorile. Aspiravano a una civiltà universale, ma vivevano ancora in strutture corporative, tipiche di un'Italia divisa in Stati poco comunicanti fra loro.
- Gli intellettuali esaltavano la dignità civile e politica dell'uomo, ma solo sul piano teorico-culturale; di fatto restavano estranei all'impegno politico-civile vero e proprio. Oppure si

limitavano a tutelare gli interessi delle corti che li pagavano.

- L'Italia divisa in Stati regionali diventa terra di conquista di Francia e Spagna. In seguito la lotta fra queste due nazioni si sposta dall'Italia a tutta l'Europa, includendo persino l'impero turco-ottomano. Nella storia d'Europa l'Italia diventa una provincia sempre meno significativa, soprattutto dopo la caduta di Bisanzio in mano turca e la scoperta-conquista dell'America.

La Riforma protestante in Italia

- Nell'Europa settentrionale la Riforma protestante contribuisce all'emancipazione della classe borghese dalla nobiltà e dal clero (in Germania vi partecipano in massa anche i contadini, benché poi Lutero, temendo conseguenze troppo democratiche, preferì farli reprimere dalla nobiltà, determinando l'arretratezza della Germania nello sviluppo del capitalismo). Non solo, ma con la Riforma gli Stati nazionali si rafforzano, potendo incamerarsi i beni ecclesiastici del clero (specie di quello regolare). Il potere ecclesiastico, di tipo politico ed economico diminuisce notevolmente.
- La Riforma fu poco avvertita dagli intellettuali anche perché la problematica teologica interessava relativamente. Gli umanisti e i rinascimentali credevano in un dio razionale, poco vincolato ai riti della chiesa o all'intolleranza dei fanatici. Questa indifferenza impedì agli intellettuali di cogliere le istanze socio-politiche sottese alla Riforma.

La Controriforma cattolica

- La Riforma in Italia viene soffocata sul nascere dalla Controriforma: Concilio di Trento (1545-63), Tribunale dell'Inquisizione (gestito dai gesuiti), l'Indice dei libri proibiti, roghi per gli eretici (Savonarola, Giordano Bruno, ecc), controllo della formazione del clero attraverso i seminari.
- Il successo della Controriforma in Italia è dipeso dalle contraddizioni del Rinascimento. Essa si pone come il tentativo di difendere, con una politica intransigente, l'ordine e l'auto-

rità ch'erano stati messi in discussione dall'Umanesimo e dal Rinascimento. Il baricentro della vita italiana si sposta da Firenze a Roma. La chiesa romana non può accettare l'idea che la borghesia, dopo aver acquisito un enorme potere economico, approfitti della Riforma per rivendicare anche quello politico. E la borghesia, abituata alla politica dei compromessi col clero, accetta di lasciarsi sottomettere.

Il Seicento

Il Seicento rappresenta, sul piano letterario, una degenerazione rispetto al Cinquecento, cioè il trionfo dell'effetto più che del gusto, della forma più che del contenuto. Esso riflette la più generale decadenza sociale, politica ed economica della società italiana, soggetta da un lato all'egemonia spagnola (dalla pace di Cateau-Cambresis del 1559 con la Francia, alla pace di Utrecht del 1713, che segna il passaggio dal dominio spagnolo a quello austriaco), e dall'altro soggetta all'affermazione della Controriforma cattolica: cosa questa che determinerà il rigido controllo della chiesa su tutta la vita intellettuale e letteraria italiana. La crisi del Seicento sarà molto visibile nella seconda metà del secolo, dopo la morte di Bruno, Campanella, Galilei, Tassoni, Marino, Sarpi...

Questo è stato un secolo caratterizzato da profonde contraddizioni:

- alla corte signorile isolata si sostituisce un'area culturale più estesa, caratterizzata da una precisa attività intellettuale (si pensi ad es. alla nascita delle Accademie: Roma, Napoli, Venezia; quella della Crusca di Firenze cura nel 1612 l'edizione del *Vocabolario*), o da un preciso genere letterario (p.es. romanzo a Genova-Venezia, ricerca scientifica in Toscana-Veneto, discipline giuridico-civili a Napoli, letteratura dialettale nel Sud). Tuttavia, la letteratura e la poesia non conosceranno alcun vero nome di spicco;
- in questo secolo, con Galilei, si pongono le basi della scienza moderna sperimentale, ma nel contempo si diffonde enormemente la superstizione e il culto semplicemente esteriore-formale della religione, nonché l'uso massiccio del tribunale dell'Inquisizione;
- si pone agli intellettuali il problema di un pubblico nuovo, assai più vasto e meno raffinato di quello delle corti rinascimentali (ora in profonda decadenza), ma la letteratura che gli intellettuali offrono è spesso di evasione, per un pubblico che può anche essere arretrato culturalmente;

- gli intellettuali tendono a considerarsi superiori agli antichi scrittori greci e latini, per cui rifiutano il culto dell'autorità dei modelli classici (come invece era avvenuto nei secoli precedenti: XV e XVI), e tuttavia questa rivendicazione di libertà-autonomia spesso si traduce in una mera preoccupazione a stupire e meravigliare il pubblico (concezione edonistica dell'arte, Marinismo);
- nella trattatistica politica si discute molto sulla "ragion di stato", sui rapporti tra politica e morale, tra Stato e Chiesa, tra individuo e potere (come forse nel Cinquecento non si era mai fatto), eppure le conclusioni che se ne traggono sono quanto mai negative: si proclama la necessaria subordinazione dello Stato alla Chiesa, del singolo allo Stato; la politica diventa calcolo della convenienza; forte è la tendenza alla finzione-simulazione (sopravvivere dietro una "maschera"). In Campanella l'indirizzo politico diventa utopistico (vedi *La città del sole*, con cui si anticipano alcune tesi socialiste).

L'insieme di forme e realizzazioni artistiche (architettura, pittura, musica, letteratura) prende il nome di Barocco (altro nome è Concettismo). In questo fenomeno la forma vuole essere così raffinata da apparire strana e stupefacente, come se la profondità di un valore dipendesse dalla sua magnificenza esteriore, puramente formale. Gli intellettuali avvertono che il Rinascimento è giunto a un tale grado di perfezione oltre il quale non è più possibile andare se non appunto perfezionando le forme. Di qui i tentativi di rinnovare le parole, rendendole più retoriche e artificiali.

Si inizia così ad abusare dell'immagine o della metafora, dietro la quale non esiste alcun vero sentimento. L'arte non è più imitazione ma finzione, la quale si sostituisce alla realtà. La realtà risulta troppo complessa per essere fedelmente riprodotta. Le contraddizioni sociali dell'epoca vengono considerate irrisolvibili: di qui il tentativo degli intellettuali di puntare su una novità formale fine a se stessa. Fanno eccezione, in questo senso, poche persone: Galilei sul piano scientifico, Sarpi nell'ambito giuridico-politico, Bruno e Campanella in quello filosofico.

Marinismo. Questa ricerca forzata della novità nelle forme esteriori ed estetiche viene chiamata Marinismo (dal nome del poeta Giambattista Marino, napoletano), per il quale fine della poesia è la

meraviglia delle cose eccellenti. Le sue poesie (come tutte le liriche del Seicento) non inventano nulla di nuovo, ma si limitano a utilizzare in maniera stravagante (combinando motivi e immagini fino all'assurdo) i moduli stilistici e le situazioni della tradizione poetica che va dal Petrarca al Tasso. Poema principale del Marino: *Adone* (mitologico in 5.000 ottave. Il pastore Adone, eletto re di Cipro, ottiene l'amore di Venere, ma la gelosia di Marte lo fa uccidere da un cinghiale in una battuta di caccia).

Gli antimarinisti si rifanno invece a due poeti classici greci: Pindaro e Anacreonte. Accettano la poetica della meraviglia, ma provocandola con i toni eroici e sublimi e con meno musicalità. La differenza è solo di forma.

Dunque in che cosa consiste la poetica della meraviglia?

- nel timore d'incorrere nelle condanne dell'Inquisizione con una poesia impegnata;
- nel ritenere che la poesia non abbia altro fine che il diletto;
- nell'evitare qualunque riproduzione diretta della natura (considerata la maggior nemica dell'arte);
- nell'usare lo strumento della metafora fino all'accesso (p.es. posta una metafora di fondo: la rosa regina dei fiori, attribuire alla rosa tutte le qualità proprie di una regina). La poesia diventa un gioco intellettualistico, bizzarro, ricercato, astruso, spesso volutamente oscuro.

I generi letterari più significativi

Letteratura scientifica. Grazie a Galilei si ha la creazione del metodo induttivo-sperimentale (dal particolare al generale): nasce la scienza moderna. È netto il distacco da teologia e filosofia. La scienza afferma una propria autonomia di metodo, di contenuto, di mezzi per la ricerca e sperimentazione. Galilei affermava che l'esperienza è più valida degli antichi testi; che bisogna adattare la filosofia (aristotelica) all'esperienza del mondo e della natura; che Dio parla all'uomo attraverso la Natura oltre che la Bibbia, per cui ciò che viene dimostrato dall'esperienza non può essere negato dalla Bibbia; che l'ipotesi eliocentrica di Copernico è migliore di quella geocentrica di Tolomeo. Per queste ragioni Galilei venne processato, costretto a ritrattare e condannato al carcere perpetuo (pena poi mitigata con

la libertà vigilata a causa dell'età e della salute). Sue opere più importanti: *Dialogo dei massimi sistemi* e *Il Saggiatore*.

- Come si è arrivati ad attribuire alla scienza tutta questa importanza, peraltro in controtendenza rispetto agli obiettivi della Controriforma? Gli obiettivi sono più di uno: ideologia umanistica, laico-razionale del Quattrocento-Cinquecento; valorizzazione della tecnica; collaborazione tra tecnici e scienziati; invenzione del cannocchiale; trasformazione dell'artigiano in borghese; scoperte geografiche e astronomiche...

- La nuova scienza viene esposta in volgare non in latino, perché Galilei e altri avevano bisogno dell'appoggio della borghesia e della collaborazione dei tecnici della nazione. Anche all'estero si cominciano a scrivere testi filosofici e scientifici in volgare.

La commedia dell'arte. Questo è un genere veramente nuovo della civiltà barocca. È detta anche commedia a soggetto o improvvisata; generalmente è in tre atti, recitata da comici di professione, riuniti in compagnie sotto la direzione di un capocomico, che si spostavano da una città (o nazione) all'altra. L'autore di una commedia (poteva anche essere uno degli attori) stendeva dei canovacci o scenari (trame di carattere generale) di cui poi gli attori si servivano improvvisando sulla scena il dialogo. Altri elementi di questa commedia erano i lazzi (gag), cioè scene comico-mimiche (quasi mute) intercalate al dialogo, nonché le maschere tipologiche, nelle quali erano fissati i tipi comici presenti nella commedia latina e nel teatro rinascimentale, anche se le più famose sono quelle che caratterizzavano gli abitanti di una regione o di una città (Pulcinella di Napoli, Arlecchino e Brighella di Bergamo, Colombina e Pantalone di Venezia, Gianduja di Torino, Meneghino di Milano, Balanzone e Fagiolino di Bologna, Rugantino e Meo Patacca di Roma, Stenterello di Firenze, ecc.).

Melodramma. Altro genere nuovo. È detto anche dramma musicale (nei secoli successivi verrà chiamato "opera"). Si voleva una tragedia come quella greca, accompagnata però dalla musica, dall'inizio alla fine (recitar cantando). La musica sarà sempre di livello superiore al libretto.

Il **romanzo**. Nasce e si diffonde proprio nel Seicento, come in Francia. È più ampio e più complesso della novella, destinato al vasto pubblico. È una specie di riduzione in prosa del vecchio poema

avventuroso: una letteratura evasiva e patetica, da sostituire a quella cavalleresca ed eroica.

Poema eroicomico. Inventato da Alessandro Tassoni (nato a Modena). Con *La secchia rapita* (1621) canta in forma eroica argomenti comici. La trama deriva dalla fusione di due guerre tra modenesi e bolognesi. Nella seconda i modenesi, dopo aver sconfitto i bolognesi, tolgono loro, come trofeo di guerra, il secchio da un pozzo. Molti degli eventi narrati non sono storici. Duplice il fine dell'opera: 1) contro il municipalismo-campanilismo delle città italiane del tempo (fonte, per lui, di una fiacca resistenza all'egemonia spagnola), 2) contro la moda dei poemi epici, che in effetti, dopo la pubblicazione della sua opera, ebbero scarsa fortuna. Tuttavia se il Tassoni mise in ridicolo la figura degli eroi, non riuscì a creare dei personaggi più umani e realistici.

Poesia satirica. Gli scrittori satirici evitano i temi politici e religiosi (si scagliano però contro gli eretici e i liberi pensatori). Ridicolizzano i difetti delle corti, ma senza andare troppo a fondo. Trattano molto dei vizi, ma senza riferimenti precisi a fatti e persone. Salvator Rosa, in particolare, polemizza contro quanti imitano Petrarca e Boccaccio, ma anche contro quanti usano metafore strampalate.

Nella *storiografia* Paolo Sarpi, che scrisse *Storia del Concilio di Trento*, sostiene che i risultati raggiunti dalla Chiesa furono più formali che sostanziali. Per le sue idee laiche e anticlericali fu fatto uccidere dal papato.

Per quanto riguarda la *critica letteraria* va segnalato il poema di Boccalini, *Ragguagli di Parnaso*, che è una satira allegorica contro Aristotele, Guicciardini, i gesuiti e gli spagnoli. È l'antesignano della letteratura antispannola.

L'Arcadia

Quadro storico. Il Settecento è, nel complesso, il secolo in cui si compie il processo di reinserimento dell'Italia nella politica europea, mediante la partecipazione alle guerre di successione spagnola, polacca e austriaca. I trattati di Utrecht (1713) e di Rastadt (1714), coi quali si conclude la guerra di successione spagnola, iniziata nel 1700, sanciscono la fine del dominio della Spagna in Italia e l'inizio di quello austriaco (Napoletano, Sardegna e Milanese. La Sicilia viene assegnata al re Vittorio Amedeo II di Savoia). La Spagna cercò di riconquistare la Sicilia e la Sardegna, ma l'Austria decise di annettersi anche la Sicilia assegnando la Sardegna a Vittorio Amedeo.

Con la *pace di Vienna* (1738), che pone fine alla guerra di successione polacca (1733-35), la situazione dell'Austria subisce un grave rovescio: Napoli e la Sicilia passano ai Borboni spagnoli e i franco-piemontesi s'impadroniscono della Lombardia, ma i Savoia devono accontentarsi di Novara e Tortona; l'Austria riesce solo ad ottenere il ducato di Parma-Piacenza e il granducato di Toscana (dove nel '37 si è estinta la dinastia medicea): la Toscana è attribuita al duca di Lorena, marito della futura imperatrice austriaca Maria Teresa (durante la guerra la Lorena era stata occupata dai francesi).

La *pace di Aquisgrana* (1748) conclude la guerra di successione austriaca che fu causata dalla morte dell'imperatore Carlo VI (1740), che non aveva avuto figli maschi e che, temendo che la sua morte avrebbe potuto fornire agli Stati europei il pretesto per smembrare i domini austriaci, aveva emanato un decreto (*Prammatica Sanzione*) col quale stabiliva, per la prima volta, che in mancanza di una discendenza maschile la corona sarebbe passata di diritto a quella femminile. Prima che l'imperatore morisse, la maggior parte degli Stati europei aveva riconosciuto la *Prammatica Sanzione* (e quindi la figlia di Carlo VI, Maria Teresa, come erede al trono), ma dopo la sua morte, Francia, Prussia, Polonia, Baviera e Napoletano fecero otto anni di guerra per spartirsi i domini austriaci (il re borbone di Napoli aspirava al ducato di Parma-Piacenza; la Spagna aspirava alla Lombardia).

La pace di Aquisgrana stabilì:

- Maria Teresa erede della corona austriaca,
- annessione della Slesia da parte della Prussia,
- annessione del ducato di Parma-Piacenza da parte del Napoletano,
- il regno sabauda si allarga fino al Ticino. Dopo questa pace l'Europa raggiunge un equilibrio per circa mezzo secolo.

Appendice della guerra di successione austriaca fu la guerra dei *Sette anni* (1756-63) tra Prussia e Austria, che si risolse in favore della Prussia e dell'Inghilterra sua alleata, la quale riuscì a distruggere la potenza coloniale e marittima della Francia, alleatasi nell'occasione con l'Austria.

L'**Arcadia**. L'Accademia d'Arcadia viene fondata nel 1690 a Roma, da parte di un gruppo di letterati (Gravina, Crescimbeni...) che erano soliti frequentare il circolo letterario istituito dall'ex regina Cristina di Svezia, stabilitasi a Roma (1655) dopo aver abdicato ed essersi convertita al cattolicesimo. Questi letterati, promuovono, con l'appoggio della Curia romana, l'antibarocchismo e la restaurazione classicistica (Arcadia è il nome di un'antica regione della Grecia, dove, secondo la tradizione letteraria, i pastori, vinta la durezza della vita primordiale, vivevano felici, in semplicità). I soci del circolo fondarono sezioni in tutta Italia. Il classicismo cui essi si rifanno è soprattutto quello di Petrarca, ma anche quello di Poliziano, Lorenzo il Magnifico e altri.

Il nuovo mito è quello idillico-bucolico-pastorale, simile per astrattezza di contenuti alla poetica e alla letteratura del Seicento, ma diverso nelle forme dal barocco decadente di quel periodo. Il nuovo ideale è quello di una letteratura semplice, chiara, disciplinata (l'Arcadia non a caso accettò la filosofia razionalistica di Cartesio, ovviamente nei limiti dell'ortodossia cattolica e rifiutando l'identità di poesia e scienza). Il mondo immaginato resta fantastico, senza complicazioni sentimentali, sereno, lontano dalle stravaganze della letteratura barocca, che deformava gli aspetti del reale fino all'assurdo. L'Arcadia adottò tutta una simbologia pastorale (ad es. il suo protettore è Gesù Bambino, che si manifestò anzitutto ai pastori).

Guerra e imperialismi sono assenti nell'Arcadia: l'avidità dell'averne è un disvalore, così come la violenza d'ogni tipo, simboleggiata dalla figura del satiro libidinoso. Vengono quindi evitati,

nella costruzione della sua utopica società anarchica, argomenti come il commercio e l'industria, ma anche l'agricoltura. L'Arcadia infatti, essendo un movimento di intellettuali aristocratici, affida alle astrazioni dell'amore platonico e dell'arte poetica e musicale il compito di riconciliare l'uomo con la natura. L'Arcadia si è sempre sentita come assediata da un mondo proteso verso il profitto e, dando per scontata la propria sconfitta, ha preferito rifugiarsi nel profondo delle foreste o fra montagne inaccessibili o in isolette solitarie. Rispetto alla *Nuova Atlantide* baconiana e alla *Città del Sole* di Campanella è meno filosofica e più "ambientalistica" (le idee-guida sono poche ma precise: l'albero, l'animale, l'uomo, il corso d'acqua sono aspetti paritetici dello stesso ecosistema).

L'Arcadia si sviluppò come un fenomeno culturale utopistico, restando sostanzialmente estranea a tutte le grandi vicende che scossero l'Italia e l'Europa nella prima metà del Settecento. Essa cercò di diffondere i valori e gli ideali dell'aristocrazia intellettuale attraverso gli strumenti artistici che allora diventavano sempre più popolari: teatro, melodramma, commedia ecc. In tal senso l'Arcadia ha allargato le prospettive dello sviluppo culturale italiano a livello nazionale, realizzando un intelligente anche se frivolo equilibrio rispetto alla cultura controriformistica e barocca: essa infatti seppe accostare tra loro le varie regioni italiane e contribuì a livellare le differenze di ceti e classi permettendo a chiunque di potersi iscrivere all'Accademia. Il successo dell'Accademia infatti sarà immediato, come sarà immediato il suo declino quando in tutta Europa si diffonderanno le idee degli illuministi. (Tuttavia il mito del *buon selvaggio* roussoviano risentirà delle influenze arcadiche).

Il maggior rappresentante dell'Arcadia è **Pietro Metastasio** (al secolo Pietro Trapassi). Nasce a Roma nel 1698 da una famiglia povera. Viene adottato ancora ragazzo, per le sue qualità artistiche, da Gian Vincenzo Gravina (un letterato dell'Arcadia) che lo avvia agli studi dei classici greco-latini e degli autori del Cinquecento. La moglie (una celebre cantante) lo induce a scrivere melodrammi. *La Didone abbandonata* (1724), a carattere patetico-sentimentale, fu un grande successo. Dopo aver scritto altri melodrammi, la sua fama divenne così grande che la corte di Vienna gli offrì l'incarico di *poeta cesareo*. Il suo ambiente quindi fu quello dell'alta aristocrazia e il suo teatro quello imperiale. Il genere che si era scelto era quello del-

l'opera seria, cioè lo spettacolo nobile per eccellenza. Sarà appunto a Vienna che comporrà i suoi migliori melodrammi, ammirato da tutti. Porre in musica uno dei suoi drammi sotto la sua supervisione veniva considerato un onore per un compositore, un importante traguardo ai fini della carriera di operista. Rimase estraneo alle idee illuministiche della seconda metà del Settecento. Morì a Vienna nel 1782.

Metastasio si pose il problema di dare dignità artistica e severità morale a un genere screditato presso gli intellettuali: il **melodramma**, essendo esso caratterizzato da atteggiamenti ridicoli e farseschi (mescolanza di tragico e comico, di eroismo ed erotismo, eccessiva scenografia). La sua riforma del melodramma consiste:

- distingue nettamente poesia e musica, privilegiando la prima (la musica come commento della poesia);
- non segue alla lettera le tre regole aristoteliche di unità di tempo-luogo-azione;
- al centro delle sue opere vi è sempre un eroe (Enea, Tito, Attilio Regolo...) che vince se stesso, sacrificando al dovere gli affetti e le passioni, ma il protagonista è un personaggio più vicino ai cortigiani e aristocratici del Settecento che non agli eroi tradizionali della cultura greco-latina, che è sicuramente più tragica;
- il gusto melodrammatico respinge sia gli estremi della tragedia che lo scontro drammatico di passioni violente e la rappresentazione realistica di vicende quotidiane. I contrasti fra passione e dovere, sentimento e ragione non diventano mai grandi scontri ideali e morali. Il mondo del Metastasio è quello della commedia dolce-amara dell'amore, con apparenze serie e decorose. Con i suoi melodrammi sentimentali egli anticipa il Goldoni, con quelli eroici anticipa l'Alfieri.

Il Caffè (1764-66)

La fine del dominio spagnolo segnò la vigorosa ripresa del Ducato di Milano, passato verso la metà del Settecento sotto gli austriaci dell'imperatrice Maria Teresa. Un folto gruppo di scrittori, giuristi ed economisti, diede vita a una vivace battaglia contro i pregiudizi e le istituzioni del passato su una rivista chiamata *Il Caffè*, ossia brevi e vari discorsi distribuiti in fogli periodici.

Il giornale era di Milano, ma uscirà a Brescia (allora sotto la Repubblica di Venezia) dal giugno 1764 al maggio 1766, per iniziativa di Pietro Verri in stretta collaborazione col suo stesso gruppo della "Società dei Pugni": Alessandro Verri, Cesare Beccaria, Pietro Secchi, Paolo Frisi, Giuseppe Visconti, Sebastiano Franci...: tutti appartenenti socialmente al ceto aristocratico, ma di idee fondamentalmente borghesi.

In tutto uscirono 74 numeri, uno ogni 10 giorni. Il nome sarebbe derivato da una bottega di caffè aperta a Milano da un greco. Gli articoli erano quasi sempre firmati con sigle. La redazione rinunciò esplicitamente alla purezza della lingua e al vocabolario della Crusca, in quanto si preferiva il periodare francese, più agile e immediato. La rivista suscitò subito aspre polemiche (si veda la posizione contraria di Giuseppe Baretti).

Il periodico non ebbe un seguito, né fu ripreso come idea da altri, anche se fu un avvenimento pubblicistico assolutamente originale, sia per la novità di linguaggio e di intenti, che per la serietà e l'organicità dell'impegno, senza nulla concedere alle formule giornalistiche allora in auge (vedi Baretti e Gozzi). La funzione del giornale veniva per la prima volta a coincidere con quella dello "scrittore novatore", che deve interessarsi di riforma della produzione, del commercio, della legislazione, della lingua..., non accettando l'autorità di nessuno, ma confidando anzitutto nella ragione e nella esperienza pratica. Per questi motivi il periodico diventò un classico dell'illuminismo italiano, anche se la fama degli scritti del Verri e del Beccaria hanno nuociuto alla sua fortuna. *Il Caffè* venne ristampato integralmente nel 1804.

Ciò che contraddistingue *Il Caffè* da tutte le riviste coeve (e

precedenti) sono tre cose:

- *il pubblico di riferimento*. Verso la metà del Settecento cambia la sociologia dei lettori: da un mondo di eruditi, di intellettuali per nascita, si passa alla costruzione di un pubblico alfabetizzato fatto di professionisti, di artigiani, di ceti medi urbani e, parzialmente, di donne. Questo pubblico non chiede la recensione colta, lo studio erudito, ma conoscere le mode, i dibattiti intorno alle arti meno individuali e più capaci di comunicare emozioni, immagini, problemi a gruppi sociali;
- *l'oggetto che lo costituisce*. Non più estratti, memorie, ma interventi su temi immediati, su questioni dirette, non senza riflessioni curiose, mondane. Il Beccaria parla del gioco visto come calcolo delle probabilità; il Verri da argomenti come il caffè, la medicina, la coltivazione del lino sa trarre spunto per riflessioni filosofico-empiriche; il saggio sui contrabbandi di Beccaria verrà considerato da Schumpeter uno dei grandi testi economici scritti in Italia. Ma i temi trattati sono veramente tanti: dal cacao alla tecnica moderna, dal vaiolo all'organizzazione delle poste, dai cimiteri alla sanità, dalla questione dei fedecommessi al federalismo nazionale;
- *le modalità di comunicazione*. Messaggi in cui viene superato il modello di comportamento tradizionale (aristocratico) con l'esigenza di nuovi stili (borghesi). No quindi alle Accademie, con la loro erudizione inutile e pesante, ma no anche alla conversazione frivola dei salotti.

La redazione aveva di mira due cose:

- una politica di riforme illuminate, liberali, progressiste, in direzione dello sviluppo capitalistico;
- un uso intelligente, a tale scopo, della scienza e della tecnica.

La questione del *lusso*, sollevata dal Verri, è emblematica di questa direzione editoriale. Egli rovescia il giudizio morale che vede il lusso come un "male" e lo propone anzi come una "molla" che può scuotere la staticità di un sistema sociale basato essenzialmente sulla rendita. Egli contrappone all'immobilismo della "corte" i traffici della borghesia, che creano ricchezza per tutti.

L'articolo di G. Carli, *Sulla patria degli Italiani*, può essere

considerato il "manifesto" del prossimo Risorgimento italiano: per la prima volta, infatti si esprimeva la teoria che nessun italiano doveva sentirsi straniero in Italia, qualunque fosse la sua regione.

I redattori del periodico, chiedendo l'abbattimento delle barriere doganali interne, l'adozione di un'unica legislazione e di sistemi unificati di pesi e misure, in sostanza auspicavano la fine della frantumazione politica della penisola. Cosa che secondo la redazione sarebbe dovuta avvenire attraverso la politica illuminata dei sovrani.

La redazione si sciolse a causa delle inimicizie sorte tra i fratelli Verri e il Beccaria in occasione della pubblicazione del libro *Dei delitti e delle pene*, cioè sostanzialmente per rivalità personali.

All'attività di pensiero e di azione degli autori del *Caffè* e di altri studi innovativi in materia soprattutto giuridico-economica, corrisposero le riforme di tipo capitalistico introdotte nel Ducato milanese dal governo illuminato di Maria Teresa e Giuseppe II, che riguardavano ogni campo:

- si cercò di sottoporre la nobiltà fondiaria (laica ed ecclesiastica) agli stessi obblighi retributivi cui erano soggetti gli altri possessori di terre;
- si ridusse la manomorta ecclesiastica, al fine di permettere al ceto borghese di acquistare terre e allestire aziende agrarie capitalistiche;
- si abolirono le corporazioni di mestiere (specie nell'attività tessile e serica), onde liberalizzare le attività produttive;
- vennero soppressi numerosi conventi e posti all'asta i loro beni, furono aboliti l'Inquisizione, la censura preventiva sui libri e il diritto di asilo a favore di chiese e conventi;
- l'insegnamento cessò di essere monopolio del clero e passò nelle mani dello Stato, che cercò d'impartire una cultura meno accademica e meno letteraria (poiché i gesuiti si opposero a questi provvedimenti, furono espulsi dal Ducato).

Le idee o le modalità d'intervento del *Caffè* verranno riprese per molto tempo da giornali e riviste come *Il Politecnico* di Cattaneo, *L'Unità* di Salvemini, *Tempo Presente* di Silone e Nicola Chiaromonte, l'inserito *Fine Secolo* di *Reporter* di Enrico Deaglio.¹

¹ cfr. AA.VV., *Il Caffè 1764-1766*, ed. Bollati-Boringhieri 1994.

I secoli letterari XIX e XX in Italia

Il Romanticismo inizia in Italia con le polemiche suscitate da un articolo del 1816 in cui Madame de Staël invita gli italiani a tradurre Shakespeare e la nuova poesia anglosassone, al fine di superare il classicismo e il riferimento alla mitologia.

Un gruppo di letterati milanesi, tra cui Giovanni Berchet e Ludovico di Breme, pubblica un manifesto: *Lettera semiseria di Grisostomo* (1816), che serviva a introdurre le traduzioni in prosa di due ballate tedesche popolari scritte nel 1773, ove si evidenziavano le lacrime del povero contadino, l'angoscia del mandriano ecc. Vengono così rifiutati, per la prima volta, i temi classici e anche le regole della poetica (unità aristoteliche di tempo-luogo-azione).

Il gruppo romantico fa poi riferimento al periodico *Il Conciliatore* (1818-19). Vi si è aggiunto anche Silvio Pellico. Le parole "modernità" o "Romanticismo" significavano per questi italiani un rinnovamento non solo della letteratura ma anche della vita sociale e politica in generale. La rinascita della letteratura doveva portare all'unificazione e alla liberazione dallo straniero. Il periodico venne soppresso dalla censura austriaca. Tuttavia la condanna della mitologia classica, ereditata, quest'ultima, dall'*Arcadia* del Settecento, e l'invito a trattare temi della storia italiana (poesia patriottica, cristiana e utile), sortirono il loro effetto.

Manzoni, ch'era in rapporti col *Conciliatore*, critica, nella *Prefazione al Conte di Carmagnola*, le suddette unità aristoteliche, difende il teatro come strumento di elevazione morale, mira a una riforma del dramma (il quale doveva aderire alla verità storica e fornire la verità psicologica implicita negli avvenimenti storici); inoltre afferma nella *Lettera a Chauvet* che l'essenza della poesia sta nel suscitare dei sentimenti forti basandosi su avvenimenti reali: il tutto all'interno dello spirito del cristianesimo. Tuttavia lo stesso Manzoni rifiuterà nella maturità la mescolanza di verità e finzione, cessando di scrivere narrativa, senza per questo accettare la filosofia naturalista e verista di fine Ottocento, poiché egli resta uno scrittore religiosamente ispirato.

Foscolo rifiuta la posizione del Manzoni, affermando che

verità e finzione devono apparire una cosa sola se si vuole che l'illusione acquisti un grande effetto. Egli quindi snobba il Romanticismo, vedendolo come un nemico della fantasia. (Tuttavia il Manzoni rifiutava l'idea stessa d'illusione). Inoltre il Foscolo distingue tra poesia romantica e poesia eroica. Il poeta è un eroe (e un lirico) che esalta sentimenti e immagini in opposizione all'insignificanza della vita. Dante, per lui, è l'esempio del poeta eroico: Petrarca e Boccaccio rappresentano invece la decadenza. Tra i moderni egli preferisce in assoluto l'Alfieri, il poeta della passione libera e della forza. Da notare che il Foscolo fu il primo che spezzò i legami col neoclassicismo e che introdusse uno schema storico nella letteratura italiana.

Leopardi intervenne nel dibattito romantico all'età di 18 anni (era già un maturo filologo classico), accusando i romantici di non comprendere che la poesia è illusione fantastica che ha bisogno del mito e del sogno dell'età dell'oro, quella primordiale. Il suo modello di poesia pura è quello classico. La poesia è radicata nella nostalgia per la natura, per l'infanzia, per l'umanità primitiva, mentre i romantici italiani parlano di "civiltà". La poesia non è che lirica sentimentale, il cui valore sta nel sentimento (che è appunto ricordo dell'infanzia e dell'antichità). Il poeta finge, inventa, non imita. Ma questo atteggiamento è stato possibile, per Leopardi, solo nell'antichità. Col progresso della civiltà l'immaginazione e l'illusione sono morte, e al poeta non resta che esprimere malinconia e disperazione. La differenza tra il Leopardi e il Foscolo sta in questo, che il Foscolo riteneva possibili e necessarie le illusioni, mentre il Leopardi le riteneva sì necessarie ma impossibili nell'epoca moderna.

Leopardi viveva con lo sguardo rivolto all'Italia antica e non ammirava veramente alcuno scrittore a lui contemporaneo. A suo parere una poesia come quella antica non può più esistere perché il poeta che cerca la verità è già un filosofo: di qui le migliaia di pagine dello *Zibaldone*. Leopardi contrappone la lirica (vera poesia, immediata) all'epica (concepita e ordinata con freddezza) e al dramma (fingere di avere una passione è indegno del poeta: Leopardi al dramma preferisce il romanzo o la novella). Suoi poeti preferiti erano Omero, Pindaro, Virgilio, Lucrezio, Luciano, Dante, in parte Petrarca e Tasso.

Età napoleonica (1800-15): diffusione in Europa degli ideali della Rivoluzione francese (ma senza il radicalismo giacobino).

Guerre contro le forze conservatrici (neofeudali): austriaci, prussiani, borbonici, russi, pontifici... L'impresa napoleonica fallisce perché la Francia vuole "liberare" per poter "dominare". Alla borghesia europea che appoggia Napoleone non si uniscono le forze popolari (contadini, artigiani, operai). Tuttavia, in Italia (ancora divisa in molti Principati) si sviluppa il sentimento nazionale. Col tempo poi maturerà la convinzione che l'unificazione e la liberazione dallo straniero non potranno essere opera né di un sovrano illuminato (di un qualche Stato regionale), né di un sovrano straniero.

Neoclassicismo: fra l'ultimo decennio del Settecento e la fine del regime napoleonico si sviluppa il culto dell'antichità classica, voluto dallo stesso Napoleone (mito dell'umanità eroica incarnato in lui, ideale di magnificenza cesarea rivitalizzando la tradizione della Roma imperiale in luogo di quella della Roma repubblicana, esaltata dai giacobini). A dir il vero in Italia i classici greco-romani erano già stati scoperti sin dal Rinascimento, solo che mentre allora ci si era limitati a un'imitazione, ora invece si considera il concetto di "classicità" come una categoria dello spirito, che serve a creare una nuova arte. La "classicità" diventa l'esigenza di servirsi della mitologia per ricomporre le contraddizioni del presente (vedi ad es. le *Gratie* del Foscolo). La ricerca è quella del "bello ideale", fonte di armonia. Il limite è quello dell'astrattezza, dell'ideale formale. Il Neoclassicismo, aristocratico ed estetico, si oppone all'Illuminismo, democratico e realistico. Poeta italiano principale: Vincenzo Monti.

Età della Restaurazione: va dal Congresso di Vienna (1815) ai primi moti carbonari del 1820-21, mentre l'età del Risorgimento va da questi moti, che proseguono, sotto la spinta del Mazzini, negli anni Trenta, sino alle tre guerre d'indipendenza. La prima, del 1848, fallisce sia perché il papato (movimento neoguelfo) si ritira dalla coalizione antiaustriaca, sia perché gli interessi del ceto moderato piemontese sono semplicemente quelli di annettersi gli altri Stati italiani, dopo averli liberati dagli austriaci. La seconda guerra scoppia nel 1859, ma la Francia, alleata dei piemontesi, tradisce la causa dell'unificazione nazionale, firmando l'armistizio di Villafranca con gli austriaci. Ciononostante gli italiani riescono a formare un regno italico centro-settentrionale. Con la terza guerra (garibaldini e piemontesi) si forma nel 1861 l'unità d'Italia. Nel 1870 finisce lo Stato pontificio.

Primo Romanticismo. Sino all'unificazione il migliore Romanticismo è legato (soprattutto nel Manzoni) all'idea di Risorgimento. I temi della patria e della libertà politica mirano a formare la coscienza nazionale. Vanno distinti i poeti e prosatori maggiori (Foscolo, Leopardi, Manzoni) da quelli minori ("minori" quanto a stile letterario, non certo quanto a ideali etico-politici). Tra i poeti minori: Giovanni Berchet, Giuseppe Giusti, Carlo Porta, Gioacchino Belli. Tra i prosatori minori: Massimo d'Azeglio, Francesco Guerrazzi, Ippolito Nievo. Tra gli scrittori politici: Mazzini, Cattaneo, Gioberti, Pisacane.

Secondo Romanticismo. Dopo il fallimento del 1848 diventa una corrente patetica, si stacca da quella realistica, accentuando il sentimentalismo, la malinconia ecc. Protagonisti principali: Giovanni Prati e Aleardo Aleardi.

Terzo Romanticismo. Nasce negli anni 1860-70 nella Milano caratterizzata dalla contraddizione fra ideali risorgimentali di giustizia-libertà e la logica borghese del profitto. È rappresentato dalla Scapigliatura, che nega qualunque valore alla religione (specie manzoniana), alla famiglia, alla scuola, agli eserciti, alla morale borghese, rifiuta il sentimentalismo del secondo Romanticismo e non ha una precisa proposta alternativa sul piano sociale, in quanto si pone come una sorta di radicalismo anarchico. L'arte non deve educare, ma esprimere qualunque sentimento, anche negativo, della coscienza individuale. Anticipa il Verismo nella critica del sistema borghese e il Decadentismo nell'atteggiamento esistenziale. Collegandosi con la letteratura europea (p.es. Baudelaire) sprovvincializza la nostra letteratura. Introduce nel linguaggio scritto le forme del parlato quotidiano (cosa poi ripresa dal Verismo di Verga). Esponenti più noti: Emilio Praga, i fratelli Boito... Molti di loro finiscono suicidi o alcolizzati.

Età post-risorgimentale (1870-90). I nuovi problemi che lo Stato deve affrontare sono in parte inediti (brigantaggio ed emigrazione al sud) e in parte preesistenti all'unificazione (analfabetismo, diversità di culture e tradizioni, arretratezza economica del sud). La borghesia è la classe egemone (i governi sono quelli della Destra, fino al 1876, che rappresenta la grande borghesia piemontese, e quelli della Sinistra, fino a Giolitti, che rappresenta invece la media borghesia nazionale, più progressista). Il modello politico-istituzio-

nale che si vuole imporre a tutta la nazione è quello piemontese. Il capitalismo viene affermandosi ovunque. La riforma agraria al sud non si realizza. La borghesia del nord si allea coi latifondisti del sud. Contadini e operai avvertono che il Risorgimento è stato tradito. Gli intellettuali abbandonano il Romanticismo ed elaborano una nuova corrente letteraria: il Realismo. Molti di essi cominciano a credere che con lo sviluppo della scienza-tecnica si possono risolvere le contraddizioni sociali del capitalismo italiano. La filosofia dominante in Europa è il Positivismo (fiducia nel progresso scientifico). Il Realismo in Francia si chiama Naturalismo e in Italia Verismo.

Il **Naturalismo** di Zola e Flaubert nasce prima del Verismo, fonda la poetica dell'impersonalità (lasciar parlare le cose), descrive soprattutto i bassifondi parigini, parla di un'umanità abbruttita, che però può riscattarsi se crede nel progresso, nella lotta emancipativa.

Il **Verismo** (Luigi Capuana e Giovanni Verga) accetta l'impersonalità ma vuole anche aderire al destino tragico dei vinti-umili della provincia meridionale e insulare, l'umanità dei quali è fiera, orgogliosa, anche se pessimista sulle possibilità del riscatto sociale. Verga non ha fiducia nell'idea di progresso scientifico. Altri scrittori: Grazia Deledda, Salvatore di Giacomo...

Negli anni in cui dominò la poetica verista si sviluppano altre due correnti di minor respiro: *neo-manzoniani* (poetica del vero e dell'utile, bonario umorismo) con De Amicis e Lorenzini (Collodi) e *neo-classici* (esponente principale: Carducci) che si oppongono al secondo Romanticismo e che usano i valori del Realismo in uno stile neo-classico (poesia impegnata sul piano etico-civile, ma tradizionale nella forma).

Negli ultimi anni del sec. XIX il Realismo entra in crisi, perché ci si rende conto che l'idea di una soluzione generale delle crisi sociali del capitalismo per mezzo del progresso tecnico-scientifico, è illusoria. Di qui la lenta trasformazione del Verismo in Decadentismo. Autori di transizione: Antonio Fogazzaro (che cerca di unire positivismo e cristianesimo, democrazia laica e cattolicesimo), Alfredo Oriani e Arturo Graf.

Età giolittiana (1900-14). La preoccupazione fondamentale di Giolitti è quella di conciliare le esigenze della borghesia al potere con quelle delle classi subalterne che rivendicano un maggiore protagonismo sociale e politico. Il risultato scontenta tutti. Il trasforma-

smo politico (opportunismo), inaugurato dai governi precedenti, qui si esaspera. Proseguono le avventure imperialistiche in Africa, iniziate con la Sinistra. Le mediazioni di Giolitti hanno termine quando la nuova sinistra del socialista Mussolini, del repubblicano Nenni e dell'anarchico Malatesta rischia di rovesciare il governo. La borghesia si "salva" convogliando nella prima guerra mondiale le speranze di contadini e operai in un'Italia più democratica (ai contadini è promessa la terra).

Decadentismo. Inizia in Francia alla fine dell'Ottocento. Furono soprattutto i naturalisti a definirli col termine di "decadenti" (cioè senza vera arte né morale). In effetti, l'intellettuale comincia a rifiutare la politica parlamentare, ma anche l'atteggiamento rivendicativo delle masse. Si chiude in un solitario, aristocratico, culto dell'arte (fine a se stessa). Egli riflette anche la crisi del Positivismo e comincia ad affermare valori irrazionali (superomismo di Nietzsche), istintivi (intuizionismo di Bergson), inconsci (pulsioni di Freud), basati sull'individualismo esasperato, sul mito del bello (confuso con l'esotico, l'eccentrico), sulla disperazione esistenziale, sul rifiuto della storia e della scienza.

- In Francia: Mallarmé, Verlaine, Rimbaud (detti anche *bohémien*s); si mescola col Simbolismo e nell'arte pittorica coll'Impressionismo, Cubismo e Surrealismo.

- In Italia inizia col D'Annunzio (romanzo *Il piacere*, 1889) e prosegue col Pascoli (teoria del poeta-fanciullino, anche se il Pascoli oggi viene definito un simbolista), si sviluppa in varie correnti: Crepuscolarismo (intimismo, sentirsi vinti ancora prima di combattere, solitudine, regressione verso l'infanzia, fra il 1903 e il 1911, con Corrado Govoni, Guido Gozzano, Marino Moretti...); Futurismo (istinti vitalistici, Marinetti), Psicologismo di origine freudiana (Svevo e Pirandello: l'assurdità della vita), Ermetismo.

Dopo la prima guerra mondiale (1915-18), sino al Fascismo (1922), la situazione sociale in Italia va peggiorando, poiché la promessa borghese di una riforma agraria, finita e vinta la guerra, non viene mantenuta. Di qui l'aumento delle tensioni e l'affidarsi della borghesia, per risolverle, alla dittatura fascista.

Futurismo, nato con Marinetti nel 1909, anticipa e fiancheggia il Fascismo sino al 1922. Esaspera il lato irrazionale del Decadentismo. Esalta tutta una serie di valori antidemocratici: violenza,

guerra e militarismo, nazionalismo e imperialismo. Nello stile abolisce i nessi grammaticali e sintattici, gli aggettivi e gli avverbi e anche la punteggiatura, i verbi sono usati solo all'infinito.

Ermetismo: prosegue l'esperienza crepuscolare, cerca un linguaggio essenziale, che spesso però diventa oscuro, identifica poesia e lirica, usa i simboli, si concentra sull'interiorità o solitudine esistenziale. Disimpegnato politicamente (Ungaretti, Montale e Quasimodo: gli ultimi due, premi Nobel). Saba è un caso a sé.

Dopo la fine della seconda guerra mondiale (1945) il **Neorealismo**, importantissima corrente letteraria che si esprime magistralmente anche sul piano cinematografico. Notevole l'influenza delle idee realiste-socialiste (vedi la diffusione del pensiero gramsciano) a causa della sconfitta del nazi-fascismo. Temi principali: guerra partigiana (Calvino, Fenoglio, Pratolini, Cassola); crisi degli intellettuali durante la guerra e nell'immediato dopoguerra (Cesare Pavese e Alberto Moravia); testimonianze sui campi di sterminio (Primo Levi); frattura sud-nord d'Italia (Silone). Gli intellettuali si sentono politicamente impegnati e generalmente orientati a sinistra, anche se non necessariamente organici ai vari partiti socialcomunisti.

L'itinerario del "Politecnico" di Vittorini

Ambientazione culturale e ideologica della polemica Togliatti-Vittorini

Il marxismo ufficiale del secondo dopoguerra cominciò a imporsi in Europa occidentale con una dura critica di Louis Aragon a Roger Garaudy, nel 1946: questi infatti voleva un totale liberismo artistico, quello invece - sostenuto da Andrej A. Ždanov - un realismo socialista, organico al partito.

L'anno dopo anche il Pci di Togliatti, su "Rinascita" (fondata nel 1944), si schierò con Aragon, appiattendosi sulla politica culturale staliniana. In Italia però il suo vero attacco fu contro il "Politecnico" di E. Vittorini, la cui rivista cercava di capire come il marxismo potesse intrecciarsi con l'arte e la letteratura in chiave anti-idealistica (che da noi voleva dire "anti-crociana").

Solo intorno al 1952 il Pci prese ad allontanarsi progressivamente da questa stretta ideologizzazione della cultura, ripescando le opere di A. Gramsci (qui sta l'autocritica togliattiana) e, nel recuperare il concetto di "nazional-popolare", anche quelle di F. De Sanctis.

Quando nel 1949 le Edizioni di Rinascita pubblicarono *Politica e ideologia* di Ždanov, si capì bene perché M. Zoščenko e A. Achmátova (il gruppo letterario dei "Fratelli di Serapione") e il gruppo degli Acmeisti, tra cui O. Mandel'stam, erano stati messi a tacere.

In Italia i primi che cercarono d'andare oltre Ždanov furono Roberto e Armanda Guiducci, che scrissero un saggio nel 1951 (quasi l'unico tra il 1945 e il 1955) a favore di G. Plechanov, da noi conosciuto più che altro come rivale di Lenin e non come critico letterario e teorico dell'estetica. Erano stati stimolati dal lavoro del francese J. Fréville, edito nel 1949, il quale aveva capito che l'opera di Plechanov poteva essere considerata il primo sforzo creativo di creare un'estetica marxista.

Poi fu la volta di G. Lukács, che pubblicò nel 1949 *Goethe e il suo tempo* e l'anno dopo i *Saggi sul realismo*, mirando a relativizzare la dogmatica staliniana e le prescrizioni ždanoviane; in realtà

senza molto successo, poiché proprio in quegli anni l'attenzione era stata catalizzata da Stalin, intervenuto contro N. Marr su questioni di tipo linguistico.

Fortuna volle in Italia che si cominciasse a pubblicare gli appunti carcerari sulla letteratura di A. Gramsci, raccolti in *Letteratura e vita nazionale*, sicché si poteva in qualche modo supplire all'ignoranza che si aveva per le opere di Lukács. In ogni caso la prima a rompere il silenzio su quest'ultimo, parlandone favorevolmente, fu, ancora una volta, A. Guiducci, nel 1951.

Tuttavia solo nel 1953 Lukács cominciò ad attirare l'attenzione dell'ufficialità marxista italiana col testo sul *Marxismo e la critica letteraria*. Un interessamento un po' particolare, in quanto Lukács veniva più che altro usato come contrappeso togliattiano allo ždanovismo sovietico, tant'è che quando lui ritrattò, coi suoi *Prolegomeni a un'estetica marxista*, del 1957, i comunisti italiani, ancora poverissimi di filosofia, smisero di apprezzarlo.

Apprezzavano di più il capolavoro di E. Auerbach, *Mimesis* (1946, ma da noi apparso nel '56), che univa storicismo, sociologia e realismo artistico; e anche il Sartre che coniugava esistenzialismo e marxismo (*Questioni di metodo*, apparso nel 1957 su "Tempi Moderni"), proprio mentre il marxismo ortodosso s'andava sgretolando a causa della crisi dello stalinismo (il 1956 fu l'anno non solo dei fatti d'Ungheria ma anche del XX Congresso del Pcus e del "Rapporto Krusciov"). La sua *Critica della ragione dialettica*, apparsa nel 1960, fece scuola.

Intanto il vuoto lasciato dalla chiusura del "Politecnico", la sinistra cercò di colmarlo con la rivista "Il Contemporaneo" (1954), sotto la direzione dei comunisti Salinari e Trombadori, che diventerà poi supplemento mensile di "Rinascita", ma anche con la rivista "Ragionamenti" (1955-57), diretta dalla socialista Guiducci, tesa ad associare Adorno e Lukács.

Tralasciamo il tentativo, un po' penoso, dei neo-idealisti di rivitalizzare il crocianesimo, accettando la psicanalisi e la lezione linguistica di Leo Spitzer (cfr *Critica stilistica e storia del linguaggio*, 1954, poi ampliato come *Critica stilistica e semantica storica*, 1966).

Sicuramente la novità italiana più significativa fu la comparsa di un filosofo marxista dell'estetica, Galvano Della Volpe, con la

sua assai impegnativa *Critica del gusto* (1960), che non piacque affatto alla nomenclatura comunista, in quanto, sebbene egli fosse iscritto al Pci sin dal 1944 e difendesse l'ortodossia togliattiana, là dove questi sosteneva il primato della politica sulla cultura (famosa la polemica con Norberto Bobbio, propugnatore dell'intellettuale come suscitatore di dubbi), tendeva a presentare un Marx critico radicale di Hegel, contro la tradizione culturale che vedeva una certa continuità fra Hegel e Marx, ma anche contro quell'interpretazione che tratteggiava una linea di continuità tra Vico, De Sanctis, Labriola, Croce e Gramsci. Togliatti, dopo tanti anni di ligio allineamento al Pcus, aveva iniziato a privilegiare un pensiero come quello gramsciano proprio perché lo riteneva meno radicalmente critico nei confronti della tradizione neo-idealistica di ascendenza crociana.

Galvano Della Volpe è stato il solo teorico del marxismo che ha dato vita a una scuola i cui tratti ancora oggi sono riconoscibili. Suoi principali discepoli furono Nicolao Merker, Mario Rossi e Lucio Colletti.

La *Critica del gusto* apparve, col senno del poi, come una sorta di ponte tra un passato esageratamente polarizzato, che faceva dell'arte un mero strumento della politica culturale, e un presente tecnicizzato e pluralista, che iniziava a fare dell'arte un complesso sistema di segni (la linguistica). Agli inizi degli anni Sessanta ancora non si sapeva nulla in Italia né del formalismo russo né dello strutturalismo, che avranno una grandissima risonanza negli anni Settanta.

La scomunica di Vittorini e la chiusura del "Politecnico"

Il siracusano Elio Vittorini, con la sua nuova rivista (prima settimanale, poi mensile, infine bimestrale) "Il Politecnico", fondata presso Einaudi e diretta nel biennio 1945-47, aveva suscitato non poche speranze, tra gli intellettuali, soprattutto di sinistra, subito dopo la fine della guerra. Vi scrivevano autori prestigiosi, del calibro di Lukács, Sartre, Brecht, Pasternak, Babel ecc. Bompiani gli aveva appena pubblicato *Uomini e no*, uno dei romanzi più celebrati e discussi sulla guerra di liberazione.

Il richiamo alla famosa testata ottocentesca di Cattaneo non era stato certo casuale: si voleva uno strumento apertissimo alla società, alla cultura, all'arte, capace di confrontarsi con una politica

chiaramente di sinistra, ma difendendo la propria autonomia, la propria specificità. Gli interessi dei redattori della rivista erano molteplici e andavano dalla divulgazione di testi di scrittori e poeti stranieri (recuperando la cultura anglosassone) alle inchieste sulla Fiat, sulla scuola ecc.

Nel manifesto programmatico, pubblicato nel primo numero, scrive Vittorini, in maniera molto propositiva: "Pensiero greco, pensiero latino, pensiero cristiano di ogni tempo, sembra non abbiamo dato agli uomini che il modo di travestire e giustificare, o addirittura di rendere tecnica, la barbarie dei fatti loro. È qualità naturale della cultura di non poter influire sui fatti degli uomini? Io lo nego".

E continua, polemizzando con la visione idealistica della cultura che, dal magistero di Croce, aveva dominato i decenni immediatamente precedenti: "La società non è cultura perché la cultura non è società. E la cultura non è società perché ha in sé l'eterna rinuncia del "dare a Cesare" e perché i suoi principi sono soltanto consolatori, perché non sono tempestivamente rinnovatori ed efficacemente attuali, viventi con la società stessa come la società stessa vive. Potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo? [...] Occuparsi del pane e del lavoro è ancora occuparsi dell'"anima". Mentre non volere occuparsi che dell'"anima" lasciando a "Cesare" di occuparsi come gli fa comodo del pane e del lavoro, è limitarsi ad avere una funzione intellettuale e dar modo a "Cesare" (o a Donegani, a Pirelli, a Valletta) di avere una funzione di dominio "sull'anima" dell'uomo".

Sartre, presentando nelle stesse settimane la rivista "Les Temps Modernes", diceva in sostanza le stesse cose, tant'è che le due riviste si pubblicheranno i reciproci manifesti.

"Il Politecnico" voleva essere una rivista comunista, ma non dogmatica, in quanto non poteva porsi – scriveva Vittorini – come "organo di diffusione di una cultura già formata": era piuttosto "uno strumento di lavoro per una cultura in formazione". Parole, queste, nient'affatto scontate in un'epoca di intellettuali che il Pc voleva "organici", e che preluderanno al celebre scontro, fatale per la testata, con la dirigenza comunista, che si consumerà di lì a qualche anno.

Vittorini si chiedeva che cosa fare della cultura tradizionale italiana (che certamente povera non era, anche se quella del ventennio fascista fu in sostanza una cultura decadente e provinciale, quan-

do non retorica e trionfalistica), e quali sarebbero stati i *supporter* della nuova cultura nel presente.²

Inizialmente, quando ancora non era comunista, egli, a dir il vero, aveva visto nel primo fascismo un movimento rivoluzionario anti-borghese (cfr *Piccola borghesia*, 1931), e scriveva di questo anche nella rivista: "La gioventù italiana giunse al punto di fabbricarsi delle illusioni sul fascismo... che potesse a poco a poco trasformarsi in una specie di 'collettivismo'... perdendola, una parte, alle soglie della guerra d'Etiopia e il resto, la maggior parte, con la guerra civile di Spagna" (n. 1/1945).

Come noto Vittorini era stato espulso dal partito fascista proprio nel 1936 e, a quel tempo, aveva scritto pagine molto belle sull'antifascismo italiano, maturato in seguito alla guerra contro il generale Franco; disse p.es. che fu la fucilazione di Garcia Lorca a far scoprire un mondo culturale spagnolo (da Machado a Jiménez) che si credeva fermo a De Unamuno. Da lì si cominciò a capire, secondo lui, che si poteva essere antifascisti anche in nome del cubismo di Picasso o in nome del rinnovamento della narrativa offerto da Hemingway.

*

Quando qualcuno chiedeva a Togliatti qual era la dottrina del partito, lui rispondeva che "la dottrina e la linea del partito sono nei fatti che si compiono", così scriveva G. Bocca nei due volumi dedicati al leader comunista (ed. L'Unità, 1992).

Tutto sommato aveva ragione. Quando si definisce rigorosamente un principio teorico, lo si mistifica *ipso facto*. La cultura, per

² Che poi non è affatto vero che sotto il fascismo tutta la cultura fosse decadente o retorica. Anche escludendo le grandi eccezioni del regime (la produzione gentiliana ed evoliana, quella del cattolicesimo democratico di Bontadini, Fanfani, Lazzati ecc. e dell'Enciclopedia Treccani), resta da segnalare la nascita, nel gennaio 1938 (fu chiusa da Mussolini nel giugno 1940), di una rivista di tutto rispetto, "Corrente", che, con intellettuali del calibro di E. Paci, L. Preti, L. Anceschi, R. Cantoni (allievi del filosofo A. Banfi), V. Sereni, G. Ferrata, N. Savarese e lo stesso Vittorini, voleva aprirsi alla cultura europea, contro l'autarchia e l'isolamento culturale del fascismo, contro l'antistoricismo dell'arte celebrativa e l'idea dell'arte fine a se stessa.

lui, non poteva essere separata dalla politica e questa non poteva essere separata dalla società, coi suoi bisogni e le sue contraddizioni, pena il cadere in astratte speculazioni.

Solo che definire la cultura un mero "strumento della politica", poteva sembrare quanto meno eccessivo, e dire il contrario, come amava fare Vittorini, quanto meno ingenuo. Se non si vogliono definire dei principi, allora bisogna rinunciare anche all'idea di subordinare la cultura alla politica o la politica alla cultura. O la dialettica degli opposti viene presa davvero sul serio, sempre e comunque, oppure è meglio rinunciarvi del tutto.

Togliatti diceva a Trombadori che "gli intellettuali spesso sono dei compagni di strada più che dei militanti: se li attacchiamo scappano, e non è questo che vogliamo" (Bocca, cit., p. 380). Tuttavia sia Vittorini che Silone gli stavano antipatici, perché li vedeva supponenti, troppo lontani dalla politica, poco disposti a cercare nessi organici col partito, anche se ovviamente gli piaceva l'idea di poter creare un ponte fra i comunisti e gli intellettuali cattolici e crociani.

In quella *querelle* i contendenti si trovarono su posizioni che oggi sarebbero parse impensabili: Togliatti era troppo comunista per poter essere accettato dagli intellettuali che volevano fare una cultura di sinistra senza avere la tessera del partito, mentre Vittorini lo era troppo poco, in quanto sembrava limitarsi a difendere una libertà artistica fine a se stessa, sicché alla fine - come gli era stato rimproverato - si riduceva a fare un mero "lavoro antologico", enciclopedico (Bocca, cit., p. 385).

"Il Politecnico" appariva eclettico, confuso, astratto, privo di ideologia ai dirigenti del Pci, e Vittorini non era "capace di sorvolare, di accettare sorridendo" le tegole che gli piovevano sulla testa, e si metteva invece "a difendere a denti stretti una sua immagine del partito aperto, liberale..." (Bocca, cit. p. 386).

Vittorini commise la sciocchezza di dire che "la politica è cronaca e la cultura è storia" e che "la ricerca della verità appartiene esclusivamente alle attività culturali in senso stretto". Togliatti poté agevolmente criticare queste "false generalizzazioni", dicendo che "chi ha fatto la storia sono stati i politici marxisti intransigenti". E uno dei suoi più stretti collaboratori, Felice Platone, membro della commissione ideologica del partito, poté rincarare la dose dicendo che una cultura che non diventa politica non riesce affatto a "volere"

"i rivolgimenti sociali e le trasformazioni del mondo": al massimo li può "desiderare".

Platone aveva perfettamente ragione quando spiegava a Vittorini che la grande cultura latina non lottò mai con successo contro la politica imperiale (anzi, spesso, non lottò affatto) e che semmai fu quella cristiana a farlo, almeno finché non diventò come quella latina. Senza una politica democratica non esiste una vera cultura umanistica.

Peccato però che lo stesso Platone mettesse sullo stesso piano, esaltando lo stalinismo, il fascismo e il trotskismo; peccato soprattutto che non avesse capito che la cultura non può coincidere *stricto sensu* con la politica: anche perché, quando ciò avviene, la cultura smette d'essere tale e diventa propaganda.

Sarebbe stato sufficiente un minimo di elasticità per capire che se la politica cerca il potere in maniera *diretta*, la cultura non può che usare strumenti *indiretti*, che nell'immediato possono anche apparire deboli, inoffensivi e che solo nel lungo periodo riescono a imporsi, creando una nuova mentalità, che poi servirà per compiere un'azione politica rivoluzionaria. L'Ottantanove francese non fu forse preceduto dagli Enciclopedisti?³

Togliatti e gli altri leader di partito fecero fuori la rivista probabilmente perché pensavano che dopo la disfatta del fascismo, l'unico autorizzato a gestire l'alternativa dovesse essere il partito che aveva sofferto e lottato di più, e non volevano dei concorrenti tra i piedi (a sinistra) e tanto meno dei dissenzienti rispetto alle riviste ufficiali, tra cui anzitutto "Rinascita" (un'altra, per un target più popolare, era "Il Calendario del Popolo", mensile di cultura nato nel 1945).

Nel 1951 Vittorini lascerà il Pc.

³ Un altro esperimento culturale significativo fu quello denominato "Gruppo '63", che, pur richiamandosi a idee marxiste e strutturaliste, non si diede mai delle regole definite, producendo opere di notevole spessore, che volevano essere una contestazione dei moduli tipici del romanzo neorealista e della poesia degli anni Cinquanta, sulla base di una ricerca inedita di forme linguistiche e contenutistiche: non a caso fece proprio l'esperimento plurilinguistico ed espressionistico del "Pasticciaccio" gaddiano (1957). Si sciolse nel 1969.

*

Vittorini non fu criticato solo da Togliatti, ma anche da Alicata, Onofri, Platone, Luperini ecc. Astrattamente sembrava essere un dibattito sui rapporti tra politica e cultura; concretamente invece ci si interrogava sull'effettiva possibilità di fare un discorso marxista a prescindere dall'apparato di partito.

Oggi ci potremmo chiedere se un partito politico di sinistra possa mai stabilire una cosa del genere. La risposta sembra essere scontata: no, non può e non lo poteva neppure allora, pur essendo gli ideali molto più forti e più sentiti di oggi. Non è da escludere che l'autoritario Pci gradisse assai poco che "Il Politecnico" diventasse una grande rivista senza essere chiaramente un organo di partito.

Sicuramente Togliatti aveva ragione quando sosteneva che la migliore cultura è quella organica a un'esigenza politica, ovvero che è meglio per un intellettuale di sinistra essere schierato politicamente che un cane sciolto. Tuttavia aveva torto a pretenderlo, minacciando scomuniche. Aveva ragione a dirlo, ma doveva lasciare la libertà di crederlo e di dimostrarlo coi fatti. Cioè solo i fatti avrebbero potuto dimostrare che è sempre meglio una cultura organica a un'istanza politica di rinnovamento (per quanto mediocre possa essere la forma in cui si esprime), rispetto a quella cultura elevatissima che marcia però per conto proprio.

Oggi Vittorini avrebbe culturalmente vinto, ma proprio perché la politica della sinistra ha perso la sua partita, non avendo più nulla di realmente alternativo al sistema. Forse se la diatriba fosse scoppiata qualche anno dopo, sarebbe finita diversamente, in quanto lo stesso Togliatti, con la riscoperta di Gramsci, s'era ammorbido di parecchio. In quegli anni, purtroppo, il fanatismo ideologico era ancora imperante, benché già il Gramsci dell'"Ordine Nuovo" avesse azzardato giudizi positivi su un fenomeno artistico che in Italia non poteva certo essere qualificato di sinistra: il futurismo.

D'altra parte a Vittorini importava soltanto distinguere tra politica e cultura, senza vedere nei due elementi un nesso organico, eminentemente anti-crociano. Sarebbe stato sufficiente affermare che la convergenza d'interessi tra politica e cultura, interpretata come un'adesione esplicita a un partito, andava lasciata alla libera decisione del singolo intellettuale. Ciò in quanto l'iscrizione a un partito

comporta sempre una responsabilità personale, una scelta di campo che mette in gioco se stessi sul piano pratico, poiché chiama in causa la disciplina, il senso forte del dovere, una buona dose di sacrificio di sé, una certa capacità di autocritica, la necessità di fare propaganda e altre cose ancora, cui certamente non può sentirsi tenuto l'intellettuale di sinistra che marcia da solo.

Se l'autonomia sul piano culturale può essere ben vista, anzi, è necessario riconoscerla, è altresì evidente che sul piano politico si pretende qualcosa di più, soprattutto quando gli ideali sono forti, proprio perché la politica esige uno schierarsi, e quando vede che un intellettuale non ha il coraggio di mettersi in gioco politicamente, eventualmente anche partecipando alla vita di un partito o di un movimento di persone che hanno regolamenti da rispettare e obiettivi da realizzare, è facile ch'essa assuma un atteggiamento guardingo e sospettoso.

Vittorini aveva sì aderito al *realismo*, ma - sulla scia di Gaudy -, pensando non esistesse "un'estetica del partito comunista", aveva inferito che il partito non dovesse esprimersi su alcuna estetica, tant'è che aveva scritto che "premere su Guttuso perché dipinga più in un senso e meno in un altro, non fa parte di nessun compito rivoluzionario", in quanto l'arte deve nascere spontaneamente.

È vero, non esiste "un'estetica di partito", ma esiste una *politica culturale* con cui il partito può pronunciarsi su qualunque estetica, ed esistono degli intellettuali di partito a cui viene lasciata facoltà di dire la loro opinione sulle diverse estetiche del mondo, in un dibattito democratico, senza obbligare nessuno a parteggiare per questa o quella estetica, ma lasciando il cittadino comune libero di trarre le sue conseguenze, intuendo da solo quale estetica risponda meglio ai valori umani fondamentali.

In tal senso - diceva giustamente Togliatti - "il compito immediato e diretto di rinnovare la cultura italiana spetta agli uomini stessi della cultura", ma è un pieno diritto degli intellettuali di partito chiedere agli artisti d'immortalare una determinata cosa e non un'altra. E il fatto che lo chiedano non va avvertito come un dovere: nessuno può essere obbligato a impegnarsi nella lotta per un mondo migliore.

Non ha alcun senso pensare che solo perché un partito fa *politica*, non deve avere una propria *cultura*. Se fosse così, finirebbe

col fare un'astratta politica culturale, lasciando che la cultura si esprima come meglio crede. L'idea che i partiti debbano fare solo politica li ha portati, oggi, a diventare mere consorterie di potere, sordi a qualunque richiamo.

La letteratura antifascista internazionale

La letteratura antifascista, sia prebellica che postbellica, è stata parte della lotta politica vera e propria contro il nazifascismo. E questo a livello mondiale, poiché il fascismo non fu un fenomeno esclusivo dell'Italia e della Germania.

Moltissimi rinomati scrittori si opposero al fascismo non solo attraverso una diretta attività sociale e civile (partecipando a meetings internazionali, scrivendo o sottoscrivendo appelli, petizioni, articoli), ma anche usando strumenti letterari non immediatamente influenti, come appunto i racconti, i romanzi, i diari, ecc.

I romanzieri, quando sono di talento, hanno il privilegio di poter toccare i sentimenti umani, di potersi rivolgere al mondo spirituale dei singoli individui, anche parlando di classi e di masse popolari. Vladimir S. Pozner, scrittore francese d'origini ebraiche russe, usando la tecnica del dialogo con i primi martiri di Auschwitz, scrisse *Descente aux enfers* (1980): un libro che per i mostruosi fatti che racconta, peraltro in tono molto semplice, lascia alquanto sconcertati. Esso praticamente sta a cavallo fra la letteratura documentaria e la fiction.

L'esperienza ha dimostrato che il lettore moderno, interessato a capire il fenomeno del fascismo, ha bisogno di leggere sia libri che contengono solo fatti, sia libri che, pur essendo fondamentalmente veritieri, sono basati sulla fantasia dell'artista.

È noto che i sociologi e i pubblicitari borghesi tendono ad attribuire le cause della formazione del fascismo a un'esplosione di forze irrazionali, siano esse individuali o collettive. Una versione, questa, che contrasta alquanto con quella che vede nel fascismo un modo reazionario di difendere gli interessi degli strati sociali più elevati contro i movimenti rivoluzionari che li minacciano. Durante il primo anno del suo esilio, Thomas Mann nel suo diario scrisse: "Il nazionalsocialismo una concezione del mondo? Che stupidaggine! Esso è solo uno strumento per tutelare la struttura sociale ed economica minacciata dal socialismo".

In effetti, il magnate capitalista strettamente legato alle massime gerarchie fasciste e loro finanziatore, in modo occulto o palese,

era una figura abbastanza consueta nella prosa antifascista prima e durante la guerra: si pensi al milionario bavarese Reindl, uno dei protettori più influenti del futuro führer, nel *Success* (1930) di Lion Feuchtwanger; o al commendatore Leone Dzara, potente businessman e amico personale del duce in *The Soul Enchanted* (1925) di Romain Rolland; o al plutocrate praghese Bondy nel racconto di Karel Čapek, *War with the Newts* (1936); o al *Kommerzienrat* Castrius, personaggio caratteristico delle novelle di Anna Seghers (cfr *Die Entscheidung* del 1959).

In tutte queste opere la fantasia non era molto lontana dalla realtà. Gli stretti rapporti della Germania nazista e dell'Italia fascista con il capitale monopolistico sono stati così ampiamente riconosciuti nel dopoguerra dalla critica storica, che gli autori dei più recenti romanzi antifascisti, come R. Hughes in Inghilterra, Elsa Morante in Italia o W. Styron negli Usa, li davano quasi per scontati.

Durante il congresso parigino del 1935 in difesa della cultura, lo scrittore americano W. Frank disse che se c'erano sicuramente dei motivi politici ed economici all'origine del fascismo, vi erano anche dei fattori di carattere psicologico e culturale, tipici di un determinato popolo, con i quali si poteva spiegare la sua formazione e il suo sviluppo. Già T. Mann, con il suo *Doktor Faustus*, aveva cercato di ricreare l'atmosfera spirituale in cui erano cresciute intere generazioni di intellettuali tedeschi, trovatesi improvvisamente senza difese di fronte all'aggressione dell'ideologia irrazionalista e anticomunista dei seguaci di Nietzsche.

Ma come si può descrivere il tipo umano del fascista? Negli anni della guerra, e specialmente subito dopo, scrittori di diversi paesi si accinsero in questa impresa. Nel 1949 un volume di brevi racconti di J. L. Borges apparve a Buenos Aires. Il titolo di uno di questi racconti era in tedesco: *Deutsches Requiem*. La storia, scritta con una laconicità molto espressiva, è un breve racconto autobiografico di un personaggio molto importante del Reich, condannato a morte da una corte di giustizia internazionale. Si tratta di un nazista ideologo, ammiratore di Nietzsche e di Schopenhauer, direttore di un lager. Egli non si era pentito di nulla.

Tuttavia, carnefici intellettuali come l'antieroe della novella di Borges furono un'eccezione, persino nell'élite dirigenziale degli Stati fascisti. A quei livelli erano più comuni individui come lo

Standartenführer delle SS Judejahn (nel romanzo del 1954 *Death in Rome* di Wolfgang Koeppen) o come R. Lang, comandante di un campo di concentramento (nel romanzo del 1952 *La mort est mon métier* di Robert Merle).

Avendo accettato i dogmi semplicistici della teoria razzista, il culto della violenza e l'amoralismo, che giustificano l'aggressione militare e il genocidio, questi personaggi hanno obbedito volentieri, senza porsi molte domande, agli ordini più criminali, specie se questi ordini si accordavano con le loro personali motivazioni: brama del potere, vanità, cupidigia, avventurismo, cinismo senza principi.

I libri di tutti questi autori, ma potremmo citare anche i nomi di Böll, Moravia e P. Weiss (di quest'ultimo soprattutto il dramma *The Investigation*), trovano un'eco nelle esperienze storiche di Auschwitz, Coventry, Lidice, Oradour-sur-Glane, ma anche nelle tragedie di Hiroshima e Nagasaki.

Infatti la principale caratteristica del fascismo, ovunque esso si formi, è il rifiuto della autoconsapevolezza morale, cioè della responsabilità personale per i delitti che si compiono. Nel racconto di Merle, Rudolf Lang è indotto dalle stesse parole di Himmler a credere che un uomo delle SS deve essere pronto a uccidere anche sua madre, se gli viene ordinato di farlo.

Anche la storia di A. Andersch, *The Father of a Murderer*, ci ricorda Himmler, uno dei peggiori criminali del Terzo Reich. La trama è abbastanza semplice. È la storia di un preside del ginnasio di Wittelsbach, che si divertiva sadicamente a tiranneggiare gli studenti, interferendo nelle lezioni dei professori e decidendo, di punto in bianco, di espellerli dall'istituto.

Il titolo della storia può essere percepito in chiave simbolica, nel senso cioè che solo con questo tipo di pedagogisti sarebbero potuti nascere i futuri Himmler. Ma il titolo ha pure un significato letterale: il nome del preside è appunto Himmler, il padre del feroce Reichführer delle SS. Col tempo il preside assumerà il titolo di *Oberstudiendirektor* nella gerarchia dei pedagogisti tedeschi, pur non essendo un hitleriano: egli infatti era membro del partito popolare bavarese. La storia in sostanza ci aiuta a scoprire il background psicologico che ha preceduto la nascita del fascismo.

La figura chiave dell'ultimo romanzo di Andersch, *Winter-spelt*, è il caporale Reidel, un comune boia nazista descritto in ma-

niera assai realistica. Nel 1944 egli sapeva, come del resto i suoi superiori, che la guerra era persa, eppure voleva continuare lo stesso a fare il suo lavoro. La coscienza morale gli era completamente sparita: l'unica cosa che gli interessava era di poter realizzare dei profitti dai suoi delitti di massa. Questo personaggio non può certo essere considerato un'eccezione nel novero dei criminali nazisti degli ultimi anni della guerra.

Al 7° congresso del Comintern, G. Dimitrov, in un suo intervento, aveva evidenziato l'esistenza di un curioso paradosso: il fascismo, il peggior nemico delle masse popolari, godeva dell'appoggio di milioni di persone (ceti medi urbani, una buona fetta di contadini, alcuni settori della classe operaia e persino fra i disoccupati). Egli sosteneva ch'era sbagliato esagerare l'importanza dell'impatto psicologico dell'"idea nazionale", poiché i nazisti, per reclutare i loro seguaci, usavano mezzi anche più prosaici, come il terrore, l'intimidazione, la demagogia sciovinista e anticapitalista, la corruzione a tutti i livelli.

Tuttavia non si può condividere la tesi dei sociologi borghesi secondo cui più del 90% dei tedeschi o degli italiani appoggiavano con convinzione la dittatura fascista. È vero, molti obbedivano, non resistevano, non protestavano, ma la sottomissione non era di un solo tipo: essa andava dalla dedizione servile all'atteggiamento opportunistico dell'indifferente, fino al disgusto interiore del democratico.

Sia prima che dopo il 1945, la letteratura antifascista descrisse i vari atteggiamenti della gran massa di tedeschi e italiani che appoggiavano esplicitamente il führer e il duce: la fede cieca e fanatica, ipocrita ed egoista, la sottomissione passiva e alienata, umile e disperata, infine la protesta interiore, la resistenza della coscienza (indispensabile, in questo senso, è la lettura dei romanzi di Anna Seghers).

La doppiezza divenne un fenomeno di massa. Era anche un modo di sopravvivere nel clima generale di crudeltà, delazione, pogrom. *Dance of Death* di B. Kellerman e *Il conformista* di A. Moravia descrivono appunto degli intellettuali anti-eroi che pur avendo coscienza dei mali del fascismo, si lasciano trascinare senza opporre una valida resistenza. Gli autori li considerano colpevoli senza attenuanti.

Un conflitto psicologico di più ampio respiro viene descritto ne *La storia* di Elsa Morante. La sua protagonista principale, l'insegnante Ida Mancuso, donna riservata e non molto intelligente, lavora in stretto contatto con i suoi superiori, senza rendersi minimamente conto - proprio come molti altri insegnanti, giornalisti, impiegati statali di allora - di contribuire, inculcando la retorica nazionalista nelle teste dei suoi ragazzi, a perpetuare la politica criminale del fascismo. È una donna che, come si suol dire, "non vuole grane", né per sé né per i suoi allievi.

K. Bachmann, esponente di rilievo del movimento comunista tedesco, osservò molto giustamente nel suo libro *Truth about Hitler* che, nonostante i documentari nazisti mostrassero il contrario, furono centinaia di migliaia i tedeschi finiti nelle prigioni, nei lager o in esilio.

Naturalmente gli antifascisti attivi, sia in Italia che in Germania, furono una minoranza, anche se abbastanza combattiva. Lo dimostra anche un libro apparso in Francia, di Gilles Perrault, *Red Moles against SS*, che parla appunto della resistenza francese contro i tedeschi. Vi si trovano nomi di tutto rilievo, come quello del poeta R. Leonhard, del drammaturgo H. Hauser, del giornalista G. Leo.

Ma più importante è l'opera monumentale di Peter Weiss, *The Aesthetics of the Resistance* (1975-81), in cui gli eventi reali sono intercalati da discussioni storico-filosofiche, da meditazioni profonde e originali, che situano il lettore in una prospettiva piuttosto ampia, quella della resistenza antifascista europea: le azioni infatti si svolgono in Germania, Spagna, Francia e Svezia.

Come afferma l'autore, la cultura artistica mondiale nelle sue più alte manifestazioni - dai drammi di Brecht al *Guernica* di Picasso - è assolutamente indispensabile alla lunga lotta del genere umano per la propria emancipazione. Che ne siano coscienti o no, gli scrittori e gli artisti in genere sono ispirati dal movimento di liberazione delle masse popolari e loro stessi, d'altro canto, ispirano queste masse a opporsi contro l'ingiustizia e l'oppressione.

I migliori libri antifascisti degli ultimi tempi si distinguono dai classici degli anni Trenta e Quaranta del Novecento per una maggiore ansietà e preoccupazione. Si teme infatti che non siano state tolte tutte le radici del fascismo e che esso si stia sviluppando in modo camuffato, sotto la bandiera del "neoliberismo", intenzionato

questa volta non solo a minacciare l'esistenza di una o più culture progressiste, ma anche la vita stessa dell'intero genere umano. Il tema dell'antifascismo s'interseca sempre di più con quello dell'anti-militarismo.

Significativo, in questo senso, è l'ultimo romanzo di Heinrich Böll, *Women before a River Landscape* (1985), che quando apparve suscitò accese polemiche in Germania. I protagonisti del racconto sono gli ambienti governativi di Bonn, cioè alcuni esponenti dell'Unione Democratico-cristiana (incluse le loro mogli). Con un'in-solita franchezza, Böll pone uno stretto legame di continuità fra la Cdu e il regime hitleriano. Naturalmente questo non appare sempre in modo lapalissiano: nomi, ambienti, situazioni sono stati modificati. Böll se la prende non solo con le autorità civili, ma, in quanto cattolico praticante, anche con quelle religioni che contro il riarmo missilistico non hanno alzato un dito. Questo pericoloso nemico della società borghese non nasconde le sue simpatie per le idee socialiste.

La crisi della letteratura francese degli anni '80

I

Lo stato attuale della letteratura francese (e dell'arte in genere) è possibile caratterizzarlo senza fare appello ai fenomeni del modernismo, entrati irreversibilmente in crisi già dalla metà degli anni Settanta. Ora siamo in piena epoca "post-modernista". La negazione anti-borghese ha perduto il suo elemento creativo ed è stata riassorbita dalla società. *L'ère du vide*, importante libro di Gilles Lipovetsky apparso nel 1983, ci indica che il vuoto ideologico, l'assenza di idee sono diventati un segno dei tempi, un indicatore della decadenza morale ed estetica della nostra epoca.

L'avanguardia non fa che ripetersi, e senza più fantasia: persino gli autori del *nouveau roman*, ivi incluso il premio Nobel 1985, Claude Simon. L'appellativo di *nouveau roman*, naturalmente lusinghiero per i sentimenti nazionali, ha stupito gli stessi francesi, i quali però sanno bene che non si tratta di qualcosa di assolutamente inedito. Questo anche se la stampa parigina ha qualificato *Les géorgiques* (1981) di Simon come l'opera più significativa non solo dello scrittore ma anche di tutta la letteratura francese dall'inizio degli anni Ottanta. Una valutazione senza dubbio esagerata. L'opera è sì monumentale, ma il tema della guerra non la riscatta, né la rende più interessante di un altro scritto dell'autore, *La Route des Flandres*. Tanto più che in rapporto ai principi del "nuovo romanzo", Simon ha detto cose che in realtà si erano già sentite: "Io continuo a mettere in dubbio gli erronei principi di causalità, di concatenamento cronologico, che dominano il romanzo tradizionale e che suggeriscono l'idea di un'onnipotenza del letterato..." (cfr. "Le Nouvel Observateur", 25-31 ottobre 1985).

Nelle *Géorgiques* la rivoluzione francese, la guerra civile di Spagna degli anni Trenta, la seconda guerra mondiale si confondono nel nastro scorrevole della coscienza. Tutto gira in una sorta di diabolica giostra che fa dimenticare la storia, le sue leggi, i suoi avvenimenti più significativi. Il tempo storico è occultato dal tempo delle sensazioni soggettive, dalla presenza permanente e sovrastante del-

l'umidità, del freddo, del fango dei morti, delle luride innumerevoli guerre... È un disordine che disarmo e che alla fine stanca.

Peraltro, questo modo di scrivere, ripetendo il *déjà vu* non fa che svalorizzarlo. La ripetizione è ancora più ossessiva nelle opere di Alain Robbe-Grillet, ove la parola viene manipolata con maggiore abilità. Il suo *Djinn* (1981) è stato scritto come manuale di studio per una università americana. Infatti si legge come un esercizio di tecnica del *nouveau roman*. Ma, contrariamente al miglior romanzo dell'autore, *Dans le labyrinthe* (1959), ciò che attende il lettore di *Djinn* è solo un gioco attraente di moltiplicazione dei personaggi, di riflessi allo specchio, di ripetizioni che nascondono l'esistenza reale: insomma una specie di cartone animato. La sfida lanciata da Robbe-Grillet a Balzac sul terreno della realtà non è convincente, poiché in questo pseudo-nuovo romanzo la vita, con i suoi problemi veri, sentiti, vissuti, non scalfisce neppure il sistema di parole e immagini rigorosamente delimitato, anchilosato, che si è voluto costruire. Gli elementi di parodia del consumismo stereotipato dei primi romanzi di Robbe-Grillet acquistano ora una nuova tonalità d'autoparodia e diventano uno specchio in cui la società consumista si ripete all'infinito. Esiste quasi una sorta di autocompiacimento del limite, del non-senso che si analizza e che si ritiene insuperabile.

I romanzieri francesi (e non solo loro) hanno un culto sempre più spiccato per la "parola". Anche questo è un segno di decadenza. Michel Butor giustifica questo flusso ultrasofisticato di parole con l'esplosione informatica della nostra epoca. Più ancora di Robbe-Grillet, egli spezza le forme dei generi letterari convenzionali, li considera obsoleti rispetto alle potenzialità racchiuse nei mass-media non letterari come la radio, la stampa, la televisione. Su questo, i percorsi di Butor, Robbe-Grillet, Ricardou e Sollers, benché formalmente diversi, giungono a intersecarsi. Philippe Sollers ha detto del suo testo *Paradis* (1981) che si tratta d'un mezzo "audiovisivo". Questi tentativi d'agganciarsi ai media sono un'eloquente testimonianza del bisogno di stabilire dei legami con la realtà vera, con l'epoca attuale, e nel contempo la testimonianza dell'assoluta artificialità di questi legami. Di qui l'americanizzazione della letteratura francese, che avviene anche contro la volontà dei nuovi romanzieri, i quali cercano di evitarla conferendo alle loro opere un senso autobiografico. Ma si può forse risolvere la crisi sostituendo le ambizioni

"totali" all'ideale con qualcosa di più modesto, senza avvertire l'esigenza di un mutamento radicale delle cose?

Enfance (1983) di Nathalie Sarraute ha avuto una grande risonanza. È un libro di ricordi, più "normale" del previsto, considerato che anche questa scrittrice è un'esponente del "nuovo romanzo". I ricordi e le memorie hanno praticamente accalappiato molti nuovi romanzieri, ma anche questo genere odora di muffa, benché (o forse proprio per tale ragione) la Sarraute si preoccupi di ridimensionare ogni pretesa ideologica. Resta il fatto tuttavia che per una parte considerevole dell'intelligenza occidentale, e soprattutto francese, la possibilità stessa d'un rinnovamento è legata all'avanguardia letteraria. Le pretese dunque ci sono e devono esserci. Con il livello di consapevolezza acquisita negli "anni caldi" non è possibile tornare indietro come se nulla fosse.

In particolare, il prestigio dell'attività letteraria e della cultura in genere è in Francia, per il momento, ancora così grande che i segni precursori della sua decadenza appaiono in questo Paese come un sintomo della fine del secolo, anzi del mondo. Circa la cultura "in genere", un inciso meriterebbe la pittura, anch'essa entrata profondamente in crisi dalla metà del XX secolo. Più ancora che la letteratura, la pittura ha cercato un secondo soffio vitale nella cultura di massa, nei mezzi audiovisivi, palesando una totale mancanza di fantasia, di creatività.

Sartre è apparso negli anni Ottanta a molti intellettuali come l'ultimo *maître à penser*, come un simbolo dell'epoca in cui sparivano le grandi idee e le grandi personalità. La Francia ha pubblicato scrupolosamente in questi ultimi anni tutte le sue opere, inclusi i *Carnets de la drôle de guerre*, le lettere ecc. *La cérémonie des adieux* (1981) di Simone de Beauvoir - una raccolta di conversazioni con lo scrittore malato e cieco - è stato per molto tempo un best-seller. La resurrezione di Sartre è una cerimonia d'addio nei riguardi di un'epoca di "rivoluzionari", nella vita e nell'arte, un'epoca di avanguardismo, di letteratura impegnata, di responsabilità dell'artista.

Chi fa gli addii è una Francia post-modernista, dunque già contaminata, satura di spirito consumistico e indifferente. È una società che sempre più si evolve verso lo stile di vita americano.

II

In Francia la portata della Resistenza si commisura, in un certo senso, a quella della sconfitta del 1940, preceduta dall'assurda guerra in cui il governo combatteva la sinistra e non il nazismo: un periodo quello di demoralizzazione e disorientamento. La disfatta della Francia nell'estate 1940 poteva sembrare la fine di una "grande potenza", ma la Resistenza e la Liberazione significarono la rinascita del suo prestigio nazionale. Anzi, la Resistenza rafforzò il prestigio della Francia "di sinistra", della Francia anti-fascista e della letteratura francese ispirata dalla Resistenza. Una letteratura che recava in sé l'idea della responsabilità sociale, lo slancio eroico e combattivo. Una visione epica e democratica del tema della Resistenza ha dominato per lungo tempo nel dopoguerra, persino quando gli esistenzialisti parlavano di "scelta".

La Resistenza come riscontro etico-morale, come incarnazione di ideali indiscutibili, come test del valore dell'individuo, resta un tema importante della letteratura francese. Si pensi al successo di opere come *Radeau de la Méduse* di Vercors (1969) e *Cerfs-volants* di Romain Gary (1980). La trilogia di Régine Desforges, *La bicyclette bleue* (1918-85), ha conosciuto un'incredibile fortuna (milioni di copie vendute). Stando a un sondaggio de "L'Express" (1983) la Liberazione era ancora in testa fra gli avvenimenti politici d'interesse.

Il tema della guerra attira il lettore francese, ed è questo che spiega il successo del libro della Desforges, la quale però ha affermato che studiando quell'epoca s'è potuta convincere che molti dei cosiddetti "eroi" avevano il "fango" fino alle ginocchia. Un invito insomma a non creare facili illusioni, sciocchi miti. Non fu certo per caso che nel 1950 Roger Nimier, col suo romanzo *Le hussard bleu*, preferì distinguere gli anni Quaranta, cioè l'epoca della letteratura impegnata, ispirata dall'epopea antifascista, dall'epoca seguente, ove la letteratura disimpegnata saliva alla ribalta. Il testo tuttavia è scritto con tono molto provocatorio e con cinismo intenzionale, in quanto voleva smentire lo stile della letteratura resistenziale.

Il fatto è che compromettere la Resistenza significa per la maggioranza dei francesi compromettere la sinistra. Di questo la destra è perfettamente consapevole: anzi negli anni Ottanta tale obiettivo è diventato un elemento fondamentale della vasta campagna anti-

comunista lanciata dagli ambienti conservatori. In ogni caso, l'ultima guerra resta per i francesi un punto di partenza per tutta l'epoca contemporanea, per la storia stessa. I francesi vi cercano ancora le loro radici, le loro origini, anche se sanno benissimo di non poter risolvere, in tal modo, le contraddizioni del presente. Nel romanzo *Villa triste* (1975) di Patrick Modiano, il figlio d'un eroe della Resistenza preferisce suicidarsi quando si rende conto che dalla Resistenza non è scaturita una vita diversa, originale.

Anche i romanzi di Alphonse Boudard, *Les combattants du petit bonheur* (1977) e *Le Café du pauvre* (1983) rifiutano il mito della Resistenza e la sua ideologia: i protagonisti dei suoi racconti preferiscono dedicarsi a una realtà più prosaica e più concreta: il sesso. Mentre quelli di Claude Courchay, *Retour à Malaveil* (1982) e *Le chemin de le repentance* (1984) si spingono ad affermare che molte leggi morali non furono violate solo dai nazisti ma anche dagli stessi antifascisti. Più complesso invece è il romanzo di Robert Sabatier, *Les années secrètes de la vie d'un homme* (1984). Qui l'eroe della Resistenza, nel momento stesso in cui uccide un tedesco e lo osserva da vicino, scopre d'avere davanti a sé non un "nemico" ma soltanto un "uomo". Di colpo il protagonista perde ogni ideale e finisce col trascinarsi in un'esistenza priva di significato.

Merita d'essere ricordato anche Bernard-Henri Lévy, che di tutto il gruppo dei "nuovi filosofi", formatosi intorno alla metà degli anni Settanta, è forse il più rappresentativo. Gruppo che, a dir il vero, non riguardò i filosofi professionisti propriamente detti, bensì dei giornalisti-saggisti che annunciarono a viva voce la morte degli ideali, la crisi della civiltà, il "vuoto". È appunto del "vuoto" che tratta il romanzo di Lévy, *Le Diable en tête* (1984). Il suo eroe paga per tutti senza sentirsi veramente in colpa. Il non-essere della vita lo porta a scomparire senza lasciare tracce.

Lo stato di "vuoto", come il sintomo d'una nuova malattia, si espande rapidamente in tutta la letteratura francese, provocando il panico, paralizzando la volontà. Tutto comincia con il dubbio sulla realtà storica, morale e politica della Resistenza. È sufficiente un colpo d'occhio sui romanzi premiati dall'Accademia Goncourt nella prima metà degli anni Ottanta per convincersene. Il premio del 1980 è andato a Yves Navarre, *Le jardin d'acclimatation*, un romanzo particolarmente decadente e intimista; quello del 1982 a Dominique

Fernandez, *Dans la main de l'ange*, il cui protagonista è il nostro Pasolini. Qui la scena finale assume una tonalità tragica: il vuoto e il non-senso la riempiono completamente. Secondo l'autore la morte è più rispettabile degli obiettivi realizzati dall'eroe. Questo modo di vedere le cose non è molto diverso da quello di Camus, il quale, anche se non ha conosciuto negli anni Ottanta una seconda rinascita come Sartre, è citato sempre più spesso nell'atmosfera neo-romantica e decadente della odierna letteratura. Il trionfo dell'assurdo, la possibilità di elevarsi al di sopra dell'assurdo attraverso il suo riflesso nell'arte: queste idee di Camus divengono sempre più note. Solo la conoscenza dell'assurdo è concessa all'eroe dei romanzi *Egarés* (Prix Goncourt 1983) e *Dans la main de l'ange* di Frédérick Tristan: un eroe che non crede in niente, salvo che nell'uomo solo, condannato, ma che rifiuta di sottomettersi.

Nel 1984 il premio è andato a *L'Amant* di Marguerite Duras, che ha avuto un enorme successo. Qui il vuoto viene riempito dalla passione d'una ragazza di 16 anni per un ricco cinese. Anche nel 1985 il romanzo *Les noces barbares* di Yann Queffélec rispecchia la percezione d'una realtà vuota, il sentimento d'una perdita irrimediabile. Buona parte della critica l'ha considerato il miglior romanzo degli ultimi cinque anni.

Tuttavia, benché il capitalismo moderno sia più subito che conosciuto dalla letteratura contemporanea, più negato che rappresentato, esso, come sfondo, appare sempre assai nettamente in molti romanzi. Il potere assoluto dei monopoli, i meccanismi economico-politici che assoggettano la personalità servono come pretesto ai romanzieri per costruire delle immagini semi-fantastiche di orribili imprese industriali. La tradizione della fiction sociale di Robert Merle e Pierre Boulle è ormai diventata un classico. Ne *L'énergie du désespoir* (1981) Boulle permette a una mostruosa centrale elettrica di trasformare in elettricità l'energia psichica di giovani squilibrati. Non molto diverso è il messaggio dell'altro suo romanzo, *Miroitements* (1982).

Oltre a ciò, il post-modernismo con le venature neo-romantiche influenza anche la diffusione di sentimenti utopici. Nella Francia odierna l'utopismo è assai di moda. Max Gallo non nasconde nel suo libro, *La troisième alliance pour un nouvel individualisme* (1984), l'utopismo del programma politico di salvezza dell'umanità da lui

proposto. L'avvenire socialista è, nella sua filosofia, un "nuovo individualismo", un regno di idee onnipotenti che si sono emancipate dalla dipendenza verso il partito o le classi, le ideologie o gli Stati. Ne *La demeure des puissants* (1983), Gallo ha intenzione di realizzare il suo programma attraverso l'esempio morale d'un mafioso pentito, ma il risultato lascia molto a desiderare.

Il romanzo di Françoise Sagan, *De guerre lasse* (1985), è più veridico. Qui l'amore muore perché non può sopravvivere nel regno della morte. Secondo l'autrice, l'amore è la forza più potente, il sentimento più profondo e più capace di trasformare gli uomini. Ma può l'amore vincere l'occupazione nazista, il fascismo? L'eroe, un borghese di modeste condizioni, cerca di rifugiarsi nel suo amore per la bella Alice, che però muore. L'amato raggiunge la Resistenza non perché antifascista ma perché non ha altro posto in cui vivere. Non ci sono valori oggettivi da affermare, ma al massimo situazioni soggettive. La realtà esterna è deformata dalle preoccupazioni, dalle ansietà psicologiche dell'individuo. I romanzi di Jean Cayrol, in questo senso, sono molto eloquenti: *L'homme dans le rétroviseur* (1981), *Un mot d'auteur* (1983), *Qui suis-je?* (1984). In questi romanzi resta ancora una speranza cui aggrapparsi, quella dell'amore, ma si tratta pur sempre d'un amore idealizzato, egocentrico, privo di sbocchi. Non risolve l'angoscia, l'insicurezza.

Antoine de Saint-Exupéry scrisse che dopo la vittoria sul fascismo la società avrebbe dovuto affrontare la questione essenziale del senso della vita e che la cultura borghese non avrebbe potuto trovare una risposta adeguata a una questione così difficile. In effetti è stato così: la mancanza di una risposta valida, convincente, è diventata un segno della crisi del capitalismo contemporaneo della fine del secolo. Ma Saint-Exupéry non poteva prevedere che tale crisi avrebbe intaccato anche le radici della cultura democratica e progressista, scuotendo l'albero apparentemente solido di tutta la cultura francese.

Il fatto è che la letteratura della Francia odierna ha voluto emanciparsi non solo dalle illusioni del passato, dagli schemi ideologici, dalle false sicurezze, ma anche dalle vere esigenze della gente, dai suoi bisogni spirituali più profondi. Si è perduto il contatto con le masse. Nel giornalismo la tematica operaia è del tutto marginale, le rare opere letterarie sugli operai sono segnate dalle rievocazioni nostalgiche d'un glorioso passato (vedi ad es. A. Stil, *Les berlines fleu-*

ries, 1981; R. Bordier, *La grande vie*, 1981). I libri sulla vita dei contadini hanno valore solo in rapporto al grande interesse che ancora si coltiva per il folklore, il "colore locale", l'originalità delle diverse regioni culturali della Francia (vedi ad es. le opere di P. J. Hélias).

Ma una cultura nazionale non può nutrirsi di vuoto. Ed è dubbio che l'ideologia di destra emergente possa riempirlo. È difficile immaginarsi una Francia soddisfatta degli ideali della "libera impresa" e del consumismo. Occorre recuperare il legame del movimento letterario col movimento politico della sinistra più progressista. Il discredito del pensiero democratico, socialista e comunista rischia di lasciare la letteratura francese davanti a un baratro...

La letteratura d'Oc e d'Oïl

Inquadramento storico

Tutto l'alto Medioevo, nella parte occidentale dell'Europa, è stato un periodo di analfabetismo: l'unica cultura scritta era quella ecclesiastica, in un latino diverso da quello classico, sia nella sintassi che nel vocabolario. Le uniche, significative, figure d'intellettuali, in occidente, furono quelle di Cassiodoro, Boezio, Paolo Diacono e Liutprando di Pavia; tutti gli altri scrittori vanno considerati teologi in senso stretto e non arrivarono mai ai livelli dei teologi bizantini.

Il latino veniva usato come strumento di discriminazione sociale, sicché la cultura restava sostanzialmente orale, anch'essa espressa in una lingua certamente non uguale al latino parlato dai Romani. Al massimo la cultura popolare veniva sviluppata per immagini (l'iconografia, i mosaici e gli affreschi nelle chiese), che andavano comunque spiegate.

La cultura greco-latina generalmente veniva conservata nelle biblioteche dei monasteri ed era letta da pochi intellettuali, prevalentemente chierici (peraltro quella in lingua greca risultava in stato di abbandono, poiché la chiesa romana aveva preso a concepirsi, già sotto i Longobardi, come una struttura politica e non voleva avere rapporti di sudditanza col *basileus* bizantino, per cui avvertiva la chiesa greco-ortodossa come una rivale).

Quando in Francia, subito dopo il Mille, nasce la letteratura volgare (scritta cioè non in latino), la motivazione fondamentale era quella di fare un favore alla nobiltà di corte, onde dimostrare ch'essa non era un ceto dedito esclusivamente alle conquiste territoriali, per pura sete di potere. Era anche un ceto dotato di sentimenti, di generosità, di valori umani e cristiani, e quando conquistava qualcosa, lo faceva solo per difendere la fede religiosa, la chiesa, che, a sua volta, tutelava le classi più umili o più deboli. Anzi, le conquiste non erano più l'attività principale, in quanto l'aristocrazia poteva semplicemente dedicarsi all'amore cortese, quello per una donna, da amare o da liberare da chi la teneva prigioniera o la insidiava.

La letteratura cortese nasce appunto con lo scopo di dimo-

strare che i costumi di una classe rozza, nata per guerreggiare e per campare di rendita sfruttando il lavoro dei servi della gleba, s'erano ingentiliti. Questo il mito che gli scrittori (generalmente chierici) vollero diffondere nella Francia basso-medievale. L'aristocrazia, la cui attività era già largamente screditata agli occhi della nascente borghesia e che ovviamente non trovava alcun consenso presso i lavoratori della terra, pensava di riconquistare credibilità attraverso una finzione letteraria, che trovava assai pochi riscontri nella realtà.

Il fine ultimo, infatti, restava sempre quello: *conquistare territori altrui*; cosa resa possibile, a quel tempo, sia con le crociate contro i musulmani della Terra Santa (ma anche contro i pagani del Nord, come attestano le crociate nei Paesi Baltici), sia con le persecuzioni antiereticali, interne alla stessa Europa.

La letteratura cortese esprime, in forma edulcorata, le esigenze di conquista soprattutto di quella parte di nobiltà rimasta esclusa dalla spartizione delle terre avvenuta a partire dalle invasioni barbariche e che si era consolidata con due fondamentali trattati: il *Capitolare di Quierzy*, dell'877 (che sanciva l'ereditarietà dei grandi feudi) e la *Constitutio de feudis*, del 1037 (che sanciva l'ereditarietà dei feudi minori).

Quindi, quando si parla di "letteratura cortese", ci si deve soprattutto riferire alla piccola nobiltà, cioè in sostanza ai cadetti, ai cavalieri in servizio presso qualche potente, agli avventurieri in cerca di fortuna, spesso mercenari, ai nobili decaduti o a quelli che hanno accettato la carriera ecclesiastica senza avere alcuna vera fede, e che ora scrivono testi che per quel tempo erano sicuramente licenziosi, ma anche a quelli che hanno assunto, al servizio di qualche signore o sovrano, un ruolo amministrativo inferiore alle loro aspettative.

Questo ceto ha bisogno di riscattarsi anche agli occhi della stessa nobiltà d'alto rango, chiusa nella propria torre d'avorio, e lo fa, unendo alle motivazioni d'ordine economico-politico, quelle, del tutto formali, di natura etico-religiosa e persino sentimentale, attraverso un nuovo strumento comunicativo: la *letteratura nella lingua romanza francese*, che quella volta era detta d'Oc (nel sud della Francia) e d'Oïl (nel nord). Tale letteratura, in questo regno, ha come target prevalente la nobiltà di corte, maschile e femminile, residente nei grandi castelli dei contadi rurali, ma tende a diffondersi anche presso

le città.

Dopo il Mille esisteva solo un modo per arricchirsi, restando nobili, in una società che si stava progressivamente imborghesendo e i cui valori religiosi erano entrati profondamente in crisi: *combattere qualunque forma di eresia anti-cattolica*. Di qui le crociate contro i movimenti pauperistici interni alla società feudale (quella contro gli Albighesi porrà addirittura fine alla letteratura provenzale e alla lingua d'Oc!), e contro i cristiani ortodossi dell'impero bizantino, contro gli islamici, i pagani e naturalmente gli ebrei, cioè contro tutti quanti non volevano sottostare alla volontà del papato. Le crociate servono alla piccola nobiltà (ma verranno sfruttate anche dalla grande, che cercherà di dirigerle) per espropriare beni altrui sotto il pretesto della fede religiosa, con l'obiettivo finale di poter condurre una vita parassitaria, basata sulla rendita, terriera e non, in competizione con quella più produttiva della borghesia commerciale e artigianale, che investiva anche in attività manifatturiere e bancarie.

Le crociate della nobiltà cattolica iniziano nell'XI sec. e, in un certo senso, non avranno mai fine, salvo il fatto che a condurle sarà la stessa borghesia (specie a partire dalla scoperta dell'America), animata anch'essa da ideali religiosi (protestantizzati), ma per metterli più che altro al servizio di uno sfruttamento produttivo di risorse economiche altrui. La stessa conquista del Nuovo Mondo, compiuta da una Spagna tutta feudale, sarà il canto del cigno di un'epoca che aveva fatto il suo tempo e che doveva lasciare il testimone a protagonisti più scaltri e spregiudicati, il cui colonialismo non doveva affatto limitarsi a garantire una vita lussuosa e dispendiosa, ma doveva piuttosto porre le fondamenta di un inedito sviluppo capitalistico dell'Europa.

L'ipocrisia manifestata sul piano politico-militare, allorquando si tende a giustificare l'eccidio di massa di civiltà o semplicemente di comunità difformi dall'istituzione cattolico-romana e latina, si manifesta anche sul piano culturale, quando in letteratura si fa di una donna astratta e idealizzata, inevitabilmente posta al di fuori di un regolare rapporto coniugale, un ideale irraggiungibile, nei cui confronti si è persino disposti a sacrificare la propria vita. Il cavaliere combatte per due cause nobili (o meglio, fatte credere tali dalla fiction letteraria): l'idea religiosa di un impero universale in cui tutti debbano riconoscere la funzione del papato; l'idea di un angelo del

focolare domestico, cioè di colei che, non avendo a che fare con la brutalità delle azioni armate, conserva intatta la propria purezza. Il cavaliere è, in tal senso, un uomo sfortunato, privo di una regolare famiglia e non amato da chi vorrebbe amare.

L'erotismo trattato in maniera poetica è assolutamente un'invenzione maschile e nell'Europa feudale si deve farlo risalire alla poesia lirica dei trovatori provenzali del XII secolo. La letteratura volgare viene considerata "profana" (licenziosa) proprio per questa sua carica sensuale, benché l'aspetto platonizzante sia molto evidente. Questa è una contraddizione di non poco conto, che va ad aggiungersi a quella vista sopra, secondo cui da un lato si propaga l'immagine di un nobile dall'animo buono e generoso, mentre dall'altro lo si vede artefice di sanguinose campagne militari contro nemici cercati a forza. Ora invece si afferma che il cavaliere vuole difendere delle convinzioni religiose tradizionali nell'Europa cattolica, ma nel contempo lo si presenta in una veste quasi libertina, accecato dalla passione amorosa. Il nobile appare come un personaggio interiormente lacerato, la cui fede cristiana è solo un guscio vuoto di contenuto.

La stessa idea di amore sembra destinata all'insuccesso. L'amore è più che altro una forma di desiderio inconscio, è la fantasia erotica di un intellettuale frustrato, anche perché la donna che egli sogna non ha riscontri reali. Ciò forse si spiega pensando che gran parte di tale letteratura venne prodotta da chierici di scarsa fede religiosa, detti "vaganti", privi di una vera sede e di sostentamento stabile, a volte fuggiaschi dai conventi originari e bisognosi di protezione da parte delle corti. Vi sono anche "studenti goliardi", falliti negli studi universitari, che esaltano uno stile di vita basato sul piacere, sulla irriverenza verso le istituzioni e che propongono una letteratura d'evasione, rivolta anche a un pubblico femminile e che andava a sostituire i miti classici dei poemi omerici. D'altra parte il fatto che in questa letteratura si esalti l'amore extra-coniugale non deve farci pensare che nella realtà non si fossero effettivamente allentati i vincoli coniugali, i quali, peraltro, presso i ceti magnatizi, erano quasi sempre frutto di intese patrimoniali.

Il chierico che nel basso Medioevo usa il volgare scritto non ha certo la stessa fede del chierico che nell'alto Medioevo usava il latino. Questa nuova lingua (che nel parlato era detta "romanza") pro-

pone, in forme letterarie evolute, taluni argomenti che la chiesa istituzionale non avrebbe avuto difficoltà a definire "volgari", nel senso in cui noi oggi intendiamo questa parola. Indubbiamente tale letteratura rappresentava una forma di laicizzazione della concezione religiosa della classe nobiliare, pur nella difesa a oltranza della fede cattolica. Gli scrittori dovevano essere, necessariamente, dei chierici non accademici, non allineati in tutto e per tutto con l'etica e la prassi ecclesiastica, anche se si guardavano bene, per non incorrere nell'accusa di eresia, dall'usare i propri poemi per contestare i dogmi della chiesa o per criticare l'operato degli alti prelati. La loro operazione culturale piaceva alla nobiltà, che si vedeva per così dire rinverdire attraverso il mito e l'esaltazione di virtù che probabilmente - essendo una classe parassitaria - non aveva mai avuto.

In Italia questa operazione avviene con un certo ritardo, perché le città erano già ampiamente dominate dalla borghesia, la quale aveva valori molto diversi da quelli della nobiltà. Queste città erano nate col consenso della chiesa, che aveva cercato di servirsene contro gli interessi degli imperatori e dei grandi feudatari. La borghesia, per questa ragione, non aveva bisogno di produrre una letteratura anticlericale, a meno che essa stessa non assumesse valori anti-borghesi, come appunto nel caso dei movimenti pauperistici, in cui confluiscono piccoli nobili indebitati o diseredati, operai salariati, chierici contestatori e, appunto, borghesi pentiti.

In Italia (ma anche nelle Fiandre), dove la stessa nobiltà, andando a vivere nelle città, si stava progressivamente imborghesendo, la letteratura che la borghesia apprezzava di più era soprattutto quella sui lunghi viaggi commerciali (specie quando questi comportavano significative scoperte geografiche); interessava anche tutta la letteratura avente un fine pratico: la navigazione, gli usi e i costumi delle popolazioni straniere, le lingue diverse dal latino e dal greco, l'astronomia, la medicina, il diritto, ecc.

In Francia (ma anche in Germania, in Inghilterra, in Spagna e in Russia) era invece la nobiltà, residente nei contadi rurali, che cercava di laicizzare le proprie concezioni di vita e che guardava con sufficienza e distacco le operazioni commerciali, imprenditoriali e finanziarie della borghesia.

Gli inizi della letteratura francese

Le due branche principali della lingua romana parlata in Francia, mescolatasi con quella franca dei barbari, erano il romano vallone o lingua d'Oïl, delle province a nord della Loira, e il romano provenzale o lingua d'Oc, delle province meridionali. Accanto a questi due idiomi vi erano altri dialetti minori (picard, normand, bourguignon, français). Fu solo dopo il trionfo della dinastia capetingia che cominciò a dominare il francese, l'idioma dell'Ile-de-France, prevalendo anche sui dialetti meridionali (languedocien, gascon, limousin, provençal).

Alla lingua d'Oïl si deve, tra la fine dell'XI e il XIII secolo, l'affermazione della *letteratura epico-cavalleresca* francese che, diffusasi nelle corti nobiliari, si divideva in tre grandi cicli di *chansons* e di *romans*, di circa un'ottantina di componimenti, quasi tutti anonimi:

1. il *ciclo francese*, con le imprese di Carlo Magno e dei suoi paladini;
2. il *ciclo bretone*, che ha per protagonisti il re Artù e i cavalieri della Tavola rotonda (in Bretagna);
3. il *ciclo classico*, ove vengono raccolte le leggende greco-romane e orientali.

Dei poemi del *ciclo francese*, scritti in versi raggruppati in strofe che venivano recitati o declamati o addirittura cantati, il migliore è la *Canzone di Orlando* (*Chanson de Roland*), che narra la morte del paladino carolingio a Roncisvalle. Qui i valori fondamentali sono l'entusiasmo religioso, l'amor patrio, la fedeltà cavalleresca, l'eroismo e il sacrificio di sé, il senso dell'onore, la lealtà e la generosità, anche nei confronti dei vinti. Il testo autentico fu trovato solo nel 1837 e se ne è attribuita la paternità, senza molte certezze, a Turoldo, un cantore normanno dell'XI secolo. Nel ciclo francese sono state collocate anche le Canzoni di Garin de Montglane e quelle di Doon de Mayence.

Il *ciclo bretone* è invece a carattere eroico e insieme amoroso, in cui l'analisi dell'animo degli innamorati svolge un ruolo fondamentale; sicuramente la leggenda più famosa è quella di Tristano e Isotta, ma vanno ricordati altri poemi riguardanti re Artù (Lancillotto, Ivano, Perceval o il racconto del Graal, il mago Merlino, Galvano...). Al paladino che muore combattendo contro gli infedeli suben-

tra il bel cavaliere che compie grandi imprese per conquistare il cuore della donna amata. La leggendaria figura di re Artù, un capo del Galles, visse nel VI secolo e lottò contro gli invasori Sassoni: i cavalieri li riuniva attorno a una tavola rotonda perché fra loro vigesse l'eguaglianza. Da quella corte partivano in cerca di avventure, per tornarvi poi a raccontarle. Il più importante autore di questi romanzi resta Chrétien de Troyes.

Furono opere così significative che, ad un certo punto, la lingua d'Oïl venne adoperata in ogni genere letterario. Ovviamente il pubblico che più amava questi racconti era quello colto femminile, che poteva anche leggerli privatamente.

Nella letteratura cortese l'amore è considerato come una passione travolgente, sensuale, profana, estranea alla logica del matrimonio, ma senza essere volgare, triviale. D'altra parte gli autori (spesso chierici) sono convinti che l'amore vero non possa che essere al di fuori o al di sopra del rapporto coniugale, non avendo a che fare con interessi materiali. Il vero "nobile" è quello d'animo, che in questo caso coincide col perfetto amante, il quale però si strugge per il fatto di non poter realizzare appieno il proprio desiderio (in quanto la donna ama un altro o deve sposare una persona facoltosa, oppure vi sono impedimenti di natura militare). Di qui l'atteggiamento ambivalente nei confronti dell'oggetto del proprio desiderio, insieme amato e odiato.

Canzoni di gesta di questo genere si possono incontrare anche in Spagna (p.es. *Cantare del Cid campeador*, in cui si parla di Rodrigo Diaz, intento a combattere i saraceni nel proprio paese), in Germania (p.es. *Canzone dei Nibelunghi*, in cui si parla di Sigfrido, un personaggio del tutto mitologico), in Russia (*Canto della schiera di Igor*, il più importante monumento della letteratura russa del XII sec.).

Ognuna di queste Canzoni ha una salda coerenza tra le varie parti, per cui si pensa non siano frutto di più autori o che non siano state scritte in momenti diversi. In esse non si parla mai della vita in generale ma di grandi guerrieri o di principi, di corti fastose, di costumi di gente colta. Gli intellettuali erano della stessa corte di cui dovevano esaltare i valori, ricorrendo alla finzione.

Tali Canzoni vennero diffuse da giullari in tutta Europa, non solo presso le corti e lungo le vie che portavano a santuari famosi,

ma anche nelle piazze, in cui ci si poteva esibire cantando e poetando, ballando e componendo musica, scrivendo e recitando, facendo acrobazie e giochi di prestigio.

Non minor fortuna ebbe, nei secoli XI-XIII, in lingua d'Oc, la *poesia trovadorica*, detta anche "gaia scienza", dedicata esclusivamente all'amore, nelle forme espressive più varie: canzone, ballata, tenzone, pastorella... Poeti raffinati furono Guillaume de Poitiers, Jaufré Rudel, Bernard de Ventadorn, Bertrand de Born. Fu la crociata contro gli Albigesi (catari) che disperse gli ultimi rappresentanti dell'arte trovadorica.

Man mano che la borghesia si emancipa dalla sudditanza ai valori aristocratici, sorge, nei secoli XIII-XIV, una letteratura che si oppone alla poesia cavalleresca: dai *fabliaux* (favolette satiriche improntate a un realismo spesso sfacciato) ai poemi allegorico-didattici, come p.es. il *Romanzo della Volpe*, i cui personaggi sono animali: la volpe (eroina dell'inganno e dell'ipocrisia), il lupo (simbolo della violenza e della frode) ecc.

Decisamente importante è anche il *Romanzo della Rosa*, diviso in due parti, di cui la prima è stata scritta da Guillaume de Lorris, mentre la seconda, di quarant'anni dopo, è di Jean de Meung. È un'opera allegorica dedicata all'arte amatoria, con la differenza che il de Meung si rivolge alla grande borghesia commerciale e manifatturiera, nemica dell'amore cortese aristocratico e favorevole a una filosofia di vita realistica e materialistica, a un diritto basato sull'uguaglianza, all'amore come potenza generatrice di vita, alle forze della natura.

In Italia si recepì soprattutto la letteratura provenzale e, in parte, quella del ciclo bretone, più adatta alle nostre corti signorili, che, essendo sempre divise tra loro, non erano in grado di poter aspirare ad avere degli eroi militari che, con le loro gesta, avessero saputo imporsi sui propri nemici. Nessuna grande realtà signorile in Italia fu mai in grado di prevalere sulle altre, almeno sino all'unificazione nazionale, in cui ebbe la meglio la dinastia sabauda, di origine francese. L'abilità dei nostri principi locali veniva esercitata soprattutto sul piano diplomatico.

La letteratura russa fino alla perestrojka

I

La letteratura, per sua stessa natura, non può restare indifferente ai processi sociali. Meno che mai può farlo quando si trova di fronte a processi che rivoluzionano l'intera società. Ecco perché parlando dell'odierna letteratura russa, si devono per forza prendere in esame i suoi rapporti con la *perestrojka*. "Se noi siamo in presenza d'un artista realmente grande - scrisse Lenin nell'articolo *Lev Tolstoj, specchio della rivoluzione russa* -, egli ha dovuto riflettere nelle sue opere almeno qualche aspetto essenziale della rivoluzione".

Spesso, in effetti, gli specialisti russi delle scienze umane considerano la letteratura come una vera e propria "fonte", come un'autentica testimonianza dei processi sociali. A dir il vero questa tradizione, per così dire, nazionale, per molti anni è rimasta soffocata, in quanto le istituzioni pretendevano una letteratura conformista: basti pensare a quale ostracismo sono andate incontro le opere di Anna Achmatova, Michail M. Zoščenko, Andrej P. Platonov, Vasilij S. Grossman, Boris Pasternak e Nikolaj Zabolockij, per citare i nomi più noti in occidente (eccetto l'ultimo). Ancora oggi si ha l'impressione che le scienze sociali abbiano bisogno di un rinnovamento più profondo di quello della letteratura. Scrittori e romanzieri come Jurij Trifonov, Valentin G. Rasputin, Vasil' V. Bykov, Vasilij I. Belov, Čyngyz Ajtmatov e altri ancora sono famosi in tutto il mondo, semplicemente perché le loro opere spingono a riflettere sui problemi più scottanti della vita, molto più degli innumerevoli saggi scientifici che produce la pubblicistica russa. Grazie a loro la letteratura oggi gioca un ruolo fondamentale nella democratizzazione progressiva della società russa. In nessun altro paese del mondo si assiste a un riferimento così sistematico degli scienziati alla letteratura.

Ciò forse dipende dal fatto che le scienze sociali non sempre sono capaci di cogliere gli aspetti "quotidiani", meno appariscenti delle contraddizioni della società. La "microanalisi" letteraria del tipo burocratico-autoritario è cento volte più efficace di qualunque "macroanalisi" scientifica. Questo perché la letteratura russa non si è

mai limitata a un compito puramente *estetico*: neppure quella classica di Tolstoj e Dostoevskij, ma si è sempre preoccupata di un fine *etico*: quello di educare l'uomo a uno spirito democratico. Educarlo in modo pratico, beninteso, spingendolo cioè all'azione, e non in modo contemplativo: facendogli ammirare "l'idea del bene". Il tipo umano-democratico tarda ancora oggi a emergere, nella ex-Urss come altrove, appunto perché tende a dominare l'atteggiamento contemplativo, quello di chi aspetta che il "bene" s'imponga dall'alto, come ai russi è stato insegnato dallo stalinismo in poi.

Tuttavia, può la letteratura offrire quella filosofia e quella scienza che al pubblico manca, perché possa comprendere l'epoca in cui vive? Davvero uno scrittore può pretendere d'essere o può aspirare a diventare un *maître à vivre* o addirittura un profeta? Il fatto è che la letteratura classica di questo immenso paese s'è formata in un periodo dominato da rapporti naturali, comunitari e patriarcali, cioè da rapporti non ancora disintegrati sotto l'influenza della produzione mercantile e delle forme razionali dell'economia. Per cui l'esperienza spirituale dei russi ha sempre preferito una percezione della realtà più pratica ed emotiva che teorica e razionalmente intelligibile, come invece richiedono forme più astratte di produzione e di rapporti sociali.

Immagini, esempi concreti, sentimenti fortemente vissuti: l'interesse per queste cose determina ancora oggi un'accentuata propensione per le forme più artistiche che filosofiche o scientifiche di espressione. Ciò indubbiamente pone un problema di non facile soluzione: in che misura una tale coscienza spirituale può permettere all'odierno cittadino russo di affrontare le complesse questioni dello sviluppo economico e sociale del suo paese? Questioni che, come tutti sanno, esigono l'uso di forme assai razionali del *management*. In che modo la letteratura può essere di aiuto alla soluzione di questi problemi?

Sono decenni che la letteratura russa deve affrontare la marcia inesorabile, storicamente inevitabile, della società verso la civiltà industriale e post-industriale. Gli estremi in cui essa ha sempre rischiato di cadere sono, se vogliamo, i seguenti: o il rifiuto del tentativo del paese di rompere definitivamente col suo passato patriarcale; oppure il cedimento alla gigantomania tecnocratica, all'euforia dell'industrializzazione, dimenticando la difesa morale dell'uomo,

che è la vocazione principale della letteratura.

Ora, in che modo è possibile evitare gli eccessi della prosa rurale e del romanzo industriale? È fuor di dubbio che i problemi sorti dallo sviluppo della civiltà industriale non possono essere risolti volgendosi verso l'esperienza pre-scientifica degli uomini. I difetti della vita urbana non possono essere superati mediante un ritorno alla vita di campagna. La letteratura che s'incarica di giudicare i complessi e talvolta dolorosi fenomeni del nostro tempo deve per forza tener conto del pensiero scientifico e filosofico. È importante ch'essa non nasconda al lettore che vi sono altri mezzi e metodi per risolvere i problemi. Non si tratta soltanto di rispettare una verità documentaristica, riproducendo gli avvenimenti storici del passato, resuscitando nomi e fatti dimenticati. Si tratta anche di comprendere in maniera più profonda la logica del processo storico, i suoi meccanismi interni e le sue forze motrici. È molto probabile, in questo senso, che il futuro scrittore di romanzi, poesie o novelle, dovrà unire al suo talento artistico una buona dose di competenza scientifica, tecnica... se vorrà conservare il ruolo di *maître à penser*.

In ogni caso, se i romanzieri russi sono diventati così importanti, il motivo dipende dal fatto ch'essi si sono presi il diritto di discutere pubblicamente, davanti alla gente, tutte le questioni più scottanti della vita sociale. Non certo perché hanno ricevuto dall'alto un permesso speciale. Tant'è vero che molti di loro hanno pagato di persona. La selezione praticata impietosamente da Nikolaj I. Ežov e Lavrentij P. Berija aveva per scopo quello di distruggere tutto ciò che si mostrava indipendente e capace di resistere al socialismo amministrato. Se la letteratura post-leninista non ha saputo stimolare la formazione d'un tipo umano democratico, questo è vero anche per qualsiasi altra disciplina teorica e culturale. Paradossalmente, la letteratura che meno ha usato la fraseologia socialista, risulta oggi molto più utile al socialismo di quella che per decenni ha seguito i canoni ufficiali (si pensi, p.es., al *Cevengür* di A. Platonov o a *Cuore di cane* di Michail A. Bulgakov).

Il *Che fare?* di Nikolaj G. Černyševskij è - come tutti sanno - un'opera piena di ideologia socialista, ma forse perché il protagonista Rakhmetov, preparandosi alla rivoluzione, dorme su un pagliericcio chiodato? No di certo. Lo è perché esprime il sogno contagioso di vivere un'esistenza in cui i lavoratori siano padroni di loro stessi.

In settant'anni di vita, la letteratura russa forse non ha prodotto nulla il cui contenuto sia così carico di *pathos* socialista. E che dire di Anton S. Makarenko, il pedagogista autore di racconti famosi in tutto il mondo? L'incredibile esperienza pratica di quest'uomo, che ha anticipato i tempi di almeno un secolo, non è sempre stata compresa efficacemente. I suoi principi della totale autogestione solo oggi cominciano a essere valorizzati in modo adeguato. Solo adesso infatti la letteratura russa ha riscoperto la fondamentale necessità di coniugare socialismo a democrazia.

Probabilmente il fascino che la letteratura russa progressista ha esercitato sulle masse popolari, è dovuto anche al fatto che i letterati, a differenza degli scienziati, hanno conservato una visione integrale o sincretica del mondo. La letteratura ha colmato, senza volerlo, un vuoto lasciato aperto dalle scienze sociali. Né queste, né la filosofia, né la storia hanno mai avuto un'influenza così vasta e profonda sulle masse come la letteratura. Persino l'influsso dei messaggi televisivi, teatrali e cinematografici dipende dai contenuti letterari.

In questi ultimi anni proprio la letteratura ha parlato a viva voce del fatto più terribile e angosciante: il declino della vita spirituale, interiore. Questo messaggio lo si ritrova nell'*Incendio* di Valentin G. Rasputin, nella *Fine del mondo* di Viktor Astafyev, nel *Partibolo* di Ajtmatov. Ci si chiede anche perché il romanzo di Evgenij I. Zamjatin, *Noi altri*, per molto tempo non sia stato pubblicato, e perché ancora non lo sia quello di Viktor Zlobin, *Smontaggio*. In queste opere la lotta è contro l'indifferenza, il vero "male oscuro" della nostra epoca.

Sarebbe tuttavia assurdo, oltre che ingiusto, aspettarsi dalla letteratura ciò che l'uomo deve darsi da sé. Non solo essa non può assumersi i debiti contratti da economisti, storici, tecnocrati ecc., ma non può neppure sostituirsi alle decisioni che solo l'uomo può prendere. Se si fa dipendere dalle *belles lettres* il destino della attuale ristrutturazione economica, ciò significa che si pensa a cose nuove in modo vecchio. La letteratura considera la vita dal punto di vista del bene e del male in quanto categorie assolute. Il miglioramento dei tassi di produzione non rientra nelle sue competenze. Essa deve interessarsi ai conflitti di tipo etico o ontologico della condizione umana, non ai problemi tecnologici.

I numerosi romanzi, novelle, drammi, poemi e poesie degli

anni Trenta, Quaranta e Cinquanta, le opere "industriali" di quelle epoche, hanno contribuito a creare un'atmosfera particolare di permanente entusiasmo, di massimalismo che ignorava i compromessi. Ma si trattava di un ruolo meramente ideologico, paragonabile forse a quello della religione in occidente durante la nascita della civiltà industriale: non è stata forse l'etica protestante a inculcare la disciplina interiore, grazie alla quale l'uomo avrebbe potuto concentrarsi sul lavoro produttivo?

La letteratura *sovietica* cosiddetta "industriale" degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta rispondeva interamente ai bisogni del sistema amministrativo. Lo stile autoritario di gestione, in effetti, non poteva essere efficace che nella misura in cui faceva leva sull'entusiasmo e l'eroismo del popolo. Senza questa visione eroica del mondo, nessun meccanismo del terrore può sortire i suoi effetti. Anche negli anni Sessanta e Settanta è rimasto il modello "industriale" della letteratura, ma senza la pretesa d'inculcare alcun entusiasmo, neppure l'eroismo nel lavoro. I risultati sono stati però catastrofici. Le opere migliori furono quelle che cercarono di uscire da uno schema vuoto di contenuti: le stesse che subirono condanne, anatemi, censure.

Oggi, per fortuna, l'opposizione ai metodi burocratici e autoritari ha smesso d'essere un privilegio della letteratura e delle arti. Essa infatti è divenuta patrimonio di tutti e ingloba persino la sfera politica. Naturalmente la letteratura non ha l'immediato compito di schierarsi da una parte o dall'altra. Questo modo "utilitaristico" di considerarla fa ancora parte della "vecchia mentalità". Peraltro è difficile pensare che un lavoratore che desidera guadagnare di più (anche con il lavoro più onesto), possa diventare un eroe positivo della letteratura. Se lo scrittore, nel quadro letterario che dipinge, comincia a prendere come guida la sua concezione economica del mondo, al massimo scriverà della buona prosa giornalistica, non certo un'opera d'arte.

Nell'economia è la grandezza del denaro che ottiene la priorità. Nelle lettere (e nelle arti) è la sua assurdità, la sua contronaturalità. Sarà difficile conciliare le esigenze concretissime dell'economia con quelle della letteratura, per la quale occorre una percezione delle cose molto più sfumata e universale. Il conflitto tra l'interesse immediato e il senso primario e ultimo dell'esistenza storica dell'uomo è

però un conflitto che non va drammatizzato più del dovuto, in quanto non costituisce un'anomalia, bensì una norma del vivere civile.

II

Si ha come l'impressione che la letteratura russa abbia subito una sorta di evoluzione inversamente proporzionale al livello di democratizzazione raggiunto nel proprio immenso paese. Nel senso cioè che il meglio di sé pare l'abbia dato quando il potere politico le permetteva di esprimersi di meno. E qui non ci riferiamo tanto a quei grandissimi geni artistici dell'umanità, come Puškin, Tolstoj, Dostoevskij..., che pur avendo vissuto sotto un'oppressiva autocrazia zarista, riuscirono comunque a produrre, con difficoltà più o meno grandi, le loro opere, raggiungendo un livello di espressione artistica tuttora ineguagliato; quanto piuttosto a tutti quegli scrittori e artisti in generale che, pur essendo vissuti in un'epoca storica ancora più oppressiva, la stalinista, sfornarono nella clandestinità o in condizioni di libertà artistica assolutamente proibitive, opere di tutto rispetto, spesso di rilevanza mondiale, la cui grandezza non pare essere stata eguagliata in quest'ultimo quarto di secolo, cioè a partire dal momento in cui la *perestrojka* gorbacioviana operò una svolta decisiva verso la democratizzazione del paese.

La stessa Europa occidentale era molto più attenta alla letteratura proveniente dai paesi del cosiddetto "socialismo reale" quando poteva utilizzarla in chiave anticomunista. Oggi al massimo se ne interessa a livello accademico. Dalla caduta del muro di Berlino sembra che dall'Europa dell'est non venga più prodotto alcunché di significativo. La montagna di un dissenso durato oltre mezzo secolo cos'ha prodotto, un topolino?

Certamente nei paesi dell'est è stato possibile pubblicare, dopo il 1985, testi vietatissimi, che potevano essere letti solo di nascosto, spesso attraverso delle semplici fotocopie, ma l'effetto che questo epocale disgelo ha provocato non pare sia stato particolarmente innovativo. Si sono fatti i conti col proprio passato, ci si è liberati di pesi insopportabili, ma non si è stati capaci di generare, in letteratura, nuovi splendidi neonati.

Ma facciamo un passo indietro, riassumendo quel che è avvenuto in Russia, in questo settore artistico, subito dopo la *perestroj-*

ka e la *glasnost*. Romanzi e novelle, per anni tenuti nel cassetto, sono stati i primi, una volta pubblicati, a squarciare il velo sulla collettivizzazione forzata della campagna, sui gulag, sul terrore staliniano e sul genocidio operato contro le popolazioni interne, sulla terribile carestia dei primi anni Trenta, sulla deportazione di interi popoli da un luogo all'altro della Confederazione. La critica letteraria, la pubblicistica, così ossequiose fino a quel momento, non hanno potuto fare altro che prendere atto di questa potente "rivelazione" e di proseguirne il cammino, sviluppandola ulteriormente. Tutta la storia del paese praticamente doveva essere reinterpretata.

Al centro di questa operazione di ampio respiro democratico non vi sono state tanto le case editrici, lente a muoversi, quanto piuttosto le riviste, che in Russia, anche nei momenti peggiori, han sempre goduto di grande influenza e prestigio, non solo perché i russi sono accaniti lettori, ma anche perché le "grosse" riviste letterarie, in questo paese, hanno sempre avuto l'abitudine di pubblicare, a puntate, opere assai voluminose. Gli stessi Puškin, Nekrasov, Dostoevskij... erano stati direttori di riviste.

Questi potenti strumenti di lavoro artistico erano e ancora oggi sono una specie di associazioni informali di intellettuali, i quali discutono su quanto reciprocamente producono. Ai tempi di Nikita S. Chruščëv il mensile "Novyj Mir", diretto da Aleksandr T. Tvardovskij, era diventato il fulcro non ufficiale del pensiero politico del paese. Fino alla destituzione di quel premier (1964), il mensile era stato il maggiore organo di rinnovamento democratico della società, pur mostrando pecche dogmatiche di non poco conto, come quando p.es. rifiutò di pubblicare *Il dottor Živago* di Boris Pasternak e *Il Maestro e Margherita* di Michail A. Bulgakov, che uscì con ampi tagli solo nel 1966 sul mensile "Moskva". Successivamente, con la stagnazione voluta dall'*entourage* di Leonid I. Brežnev, la redazione venne sostituita.

Dopo il 1985, nelle maggiori riviste letterarie del paese, la cui tiratura come minimo raddoppiò (si pensi solo a "Družba Narodov", "Znamja", "Oktiabr", "Neva" e ovviamente alla stessa "Novyj Mir"), sono apparse opere chiaramente anti-totalitarie, come p.es. *I figli dell'Arbat* di Alex Rybakov, *Vesti bianche* di Vladimir D. Dudincev, la novella di Anatoly I. Pristavkin, *Pernottava una nuvoletta d'oro*, il romanzo di B. Jampolskij, *Una via moscovita*, la novella di

Lidia Ciukovskaja, *Sofja Petrovna*, scritta negli anni 1939-40, il romanzo di Jurij O. Dombrovskij, *La Facoltà delle cose inutili*, il poema del suddetto Tvardovskij, *Col diritto della memoria*, i *Racconti di Kolyma* di Varlam T. Šalamov, le *Cose non inventate* di Lev Razgon, il famoso *Requiem* di Anna Akhmatova e l'ancora più famoso romanzo *Vita e destino* di Vasilij S. Grossman, oggetto di stretta censura nella stessa epoca kruscioviana. Il manoscritto infatti fu confiscato all'autore nel 1961 e, con esso, persino la carta carbone conservata nella casa della dattilografa. Questo perché il testo forniva un quadro articolato del funzionamento dello stalinismo in tutte le sfere della vita sociale e smentiva nettamente l'idea che la Russia si fosse liberata dal nazismo grazie alla direzione di Stalin. Il premier Michail Suslov disse a Grossman che il romanzo avrebbe potuto essere pubblicato dopo 200 anni!

Queste opere letterarie e molte altre provenienti dagli scrittori emigrati all'estero, hanno liberato il popolo russo dai sensi di colpa che il regime gli aveva instillato, dalla psicosi del sospetto, da quel senso di fatale rassegnazione che lo portava ad accettare tutte le ingiustizie e le privazioni possibili, nella convinzione di essere comunque a capo di un esperimento politico senza precedenti storici. La letteratura eversiva in sostanza ha portato a compimento quella destalinizzazione iniziata da Chruščëv e sbrigativamente interrotta dalla stagnazione.

Tuttavia questo sconquasso epocale ha lasciato i russi in una profonda crisi d'identità. Rinunciare al "socialismo reale" per finire nelle braccia del "capitalismo reale" non può certo aiutare a ritrovare se stessi. Ha scritto, a tale proposito, lo storico Juri Afanassiev: "Ci guardiamo allo specchio e non riusciamo a riconoscerci. L'immagine va in frantumi". E come potrebbe essere altrimenti, dopo che il socialismo burocratico ha completamente distrutto la plurisecolare cultura contadina russa?

La Russia sta diventando come un qualunque paese occidentale: avendo eliminato la cultura contadina, ritiene di non avere alcun motivo, una volta messo in soffitta il socialismo di stato, per non diventare borghese. Se non fosse quel gigante che è, a quest'ora sarebbe già entrata a pieno titolo nell'Unione Europea. Nuovi pericoli, al massimo, possono venire, internamente, dai tentativi separatisti e autonomisti di quei popoli che nel passato han sofferto sia sotto lo

zarismo che sotto la stalinismo e che oggi s'illudono di poter star meglio affidando la gestione della loro sicurezza a un paese come gli Stati Uniti, che non ha mai visto di buon occhio non solo l'avvicinamento della nuova Russia all'Europa ma neppure un'Europa unita e indipendente e che ancora oggi sogna di fare della Russia un proprio satellite non molto diverso da quello dell'Europa occidentale.

III

Con amarezza ma anche con profonda verità, Vladimir F. Odoevskij ebbe modo di dire che la letteratura è l'ultimo grado di sviluppo di un popolo, è il testamento spirituale che un popolo prossimo alla morte lascia al proprio erede, per non scomparire del tutto dalla faccia della Terra. Naturalmente lui pensava alla sua Russia, nei cui confronti però nutriva un certo ottimismo, in quanto riteneva non fossero ancora apparsi, nel suo immenso paese, degli intellettuali dediti esclusivamente all'arte.

Gli intellettuali vogliono vivere la vita, diceva, di cui l'arte è componente fondamentale. L'arte deve servire per far riflettere sui problemi della vita, altrimenti è fine a se stessa e quindi inutile. Sin dai suoi esordi, la letteratura russa ha mostrato questa caratteristica.

Vladimir Turbin, a questo proposito, diceva che questa peculiare letteratura si è sempre incentrata su due domande: "Di chi è la colpa?" e "Che cosa fare?". Dunque, come si può notare, una letteratura basata su questioni molto concrete ed esistenziali, ancorché trattate nella maniera più sublime possibile.

Oggi però la letteratura - diceva ancora Turbin - deve rispondere a una terza domanda, che per gli scrittori classici della sua nazione era stata fondamentale: "In che cosa credo?". Una domanda che sotto lo stalinismo e la stagnazione sembrava avesse una risposta scontata e che invece riuscì a trovarne una davvero convincente solo in maniera clandestina, ufficiosa, mettendo lo scrittore nella condizione di dover addirittura rischiare la propria vita.

Ufficialmente infatti la letteratura "sovietica" si era estraniata dalla vita, al punto ch'erano i critici a stabilire il criterio di "artisticità" di un'opera, senza neppure aspettare i riscontri da parte del pubblico. I lettori anzi dovevano essere condotti per mano ad acquistare i libri utili alla loro formazione ideologica e politica, come se fosse

possibile includere in questa formazione anche quella morale, esistenziale, spirituale, insomma umana.

Il trattato di Tolstoj, *In che cosa credo*, aveva concluso la letteratura russa dell'Ottocento, chiamando in causa dio, in maniera eretica, e l'uomo, in maniera etico-filosofica. Il vertice politico del tolstoismo lo si vide nella prima rivoluzione russa (1905-07), che fallì per non essere stata sufficientemente risolta e organizzata. Fu il canto del cigno di una cultura che aveva fatto il suo tempo, che doveva emanciparsi dal proprio secolare fatalismo, da tutte quelle concezioni religiose che la tenevano incatenata al passato. Con la rivoluzione del 1917 si entrava in una nuova epoca, quella dell'uomo che si costruisce da solo, senza alcun dio.

I contadini avevano aderito liberamente al programma dei bolscevichi, che prevedeva l'assegnazione gratuita delle terre espropriate ai latifondisti, e finché Lenin rimase in vita, l'alleanza operaio-contadina, pur fra alti e bassi, portò buoni frutti, tanto che si riuscì in breve tempo a eliminare la controrivoluzione interna e l'attacco armato delle potenze straniere. I tradimenti subentrarono con la nascita dello stalinismo che, a tappe forzate, a prezzo di milioni di morti, impose un devastante sviluppo industriale e un'insensata collettivizzazione rurale, dove in entrambi i casi lo Stato leviatano veniva a sostituirsi al vecchio dio patriarcale.

Di fronte a una catastrofe del genere, era impossibile che un intellettuale onesto potesse tacere. Ma come si poteva mettere in discussione la più grande utopia della storia, quella che nel contempo presumeva d'essere un'alternativa sia al feudalesimo che al capitalismo? Solo clandestinamente si poteva, solo producendo una letteratura da *samizdat*, che in russo significa "edito in proprio", un fenomeno che, pur essendo iniziato alla fine degli anni Cinquanta e durato sino alla *glasnost* introdotta da Michail Gorbačëv, in realtà mise le prime radici sotto lo stalinismo, allorché vennero messe al bando tutte le opere dei bolscevichi che non collimavano con le interpretazioni dogmatiche del regime, impedendo altresì la lettura delle opere straniere che potevano esercitare influenze pericolose.

Il fenomeno del *samizdat* non esplose quando più era forte la dittatura stalinista, in quanto il regime aveva saputo abilmente strumentalizzare la vittoria sul nazifascismo per dimostrare la superiorità del sistema socialista, ma subito dopo la destalinizzazione inaugura-

ta da Chruščëv, quando ci si accorse che quest'ultima era stata solo un fuoco di paglia.

I primi *samizdat* furono riviste poetiche prodotte da un gruppo di giovani moscoviti: "Sintaksis", edita da Aleksandr Ginzburg, e "Phoenix", di Yuri Galanskov. Ma dopo l'uscita del terzo numero di "Sintaksis", Ginzburg fu condannato a tre anni di carcere, mentre Galanskov venne internato in un ospedale psichiatrico. A partire dal 1965, dopo l'arresto di Andrej D. Sinjavskij e Julij M. Daniël', condannati per aver pubblicato le loro opere all'estero, i *samizdat* presero un'impronta più specificamente politica. Ginzburg descrisse il processo in un dossier trasmesso dalle emittenti radiofoniche europee di lingua russa. Nel 1968 egli fu nuovamente arrestato, insieme con altri collaboratori fra cui Jurij T. Galanskov. Intanto in occidente erano venute alla luce drammatiche testimonianze sul sistema carcerario sovietico, gli istituti psichiatrici e le persecuzioni ai danni di gruppi etnici e religiosi, oltre a importanti articoli del fisico Andrej D. Sacharov e dello scrittore Aleksandr I. Solženicyn.

Ormai la pentola a pressione era scoppiata. Ai tempi dello zarismo non si poteva vietare ai grandi intellettuali di scrivere, anche perché questi non chiedevano esplicitamente l'abbattimento della monarchia ma solo la fine del servaggio. E poi non manifestavano esplicite propensioni per l'umanesimo laico: non erano uno scandalo per la coscienza religiosa, anche se Tolstoj fu scomunicato dalla chiesa ortodossa. La grande letteratura poteva anche servire come valvola di sfogo per quei ceti intellettuali che mal sopportavano le assurdità di un sistema anacronistico, di cui gli stessi organi di potere ormai si rendevano conto.

Ma lo stalinismo e il sistema socialista in generale non potevano essere messi in discussione, in alcuna maniera. E non lo saranno sino ai tempi di Chruščëv. Nel 1956, durante il XX Congresso del partito comunista egli accusò Stalin di aver creato intorno a sé un "culto della personalità" contrario agli interessi dello Stato, e ne denunciò i crimini compiuti con le "grandi purghe". Chruščëv impose un rinnovamento anche nell'economia cercando di potenziare l'agricoltura, piegata alla logica dell'industrializzazione forzata. Decentrò in parte le decisioni economiche dalla programmazione del governo ai centri produttivi, e permise una minima libertà di espressione agli intellettuali. La destalinizzazione non cambiò in profondità la società

sovietica, ma portò alla sostituzione della classe dirigente staliniana più autoritaria.

Una timida svolta fatta presto rientrare nel 1964 dalla controffensiva della *nomenklatura* più retriva dei vari Brežnev, Suslov, Konstantin U. Černenko, Andropov..., fino a quando non apparve sulla scena lo statista più illuminato che, dopo Lenin, la Russia abbia mai avuto: Gorbačëv, le cui idee di socialismo democratico non ebbero però il tempo di farsi strada, in quanto un tentativo insurrezionale degli irriducibili stalinisti fu abilmente strumentalizzato da Boris N. El'cin, che con un colpo di mano estromise Gorbačëv dalla direzione del potere (1991), e successivamente, sfruttando la debolezza di una società civile troppo abituata a obbedire e poco avvezza a esercitare autonomamente la democrazia, realizzò la transizione della Russia verso il capitalismo. La libertà di stampa venne proclamata pochi mesi prima che Gorbačëv si dimettesse da tutte le cariche: il 17 aprile del 1991.

Vladimir Turbin sostiene che, dopo la morte di Lenin, una direzione autoritaria del paese non avrebbe potuto essere presa da Lev Trockij o da Nikolaj I. Bucharin o da Grigorij E. Zinov'ev. Solo Stalin possedeva l'intuito geniale che gli permetteva di creare "l'estetica della paternità statale", quella che agli occhi del popolo-bue lo autorizzava a sostituirsi legittimamente a dio, eliminando tutti gli altri "padri" della rivoluzione. Di qui la conseguente trasformazione della vita dello Stato in "epos", in cui esitazioni o polemiche non potevano esistere.

Era impossibile far sopravvivere una letteratura creativa in queste condizioni. Nel mondo tumultuoso dei romanzi i padri vengono criticati, giudicati, condannati o scagionati, raramente uccisi, e comunque non vi sono mai divino-umanità da adorare, nessuno può essere considerato immune da critica. Basti ricordare *Padri e figli* di Ivan S. Turgenev o *I fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij o *Pietroburgo* di Andrej Belyi.

Viceversa sotto lo stalinismo il destino di un qualunque letterato era facilmente quello del lager o del manicomio e se, nonostante questo, sono stati prodotti incredibili capolavori letterari, spesso di molto superiori a quelli prodotti nella pluralista Europa occidentale, ciò lo si deve unicamente alla capacità di resistenza del popolo russo, che in sessant'anni di genocidio ha perduto qualcosa

come venti milioni di persone, più altre venti dovute al nazifascismo. Nessun paese al mondo ha subito dei danni di queste proporzioni. Ed è stupefacente vedere come, nonostante questa apocalisse (o forse proprio per questo), la Russia abbia continuato a produrre, molto di più sotto lo stalinismo e la stagnazione che non dopo la svolta del 1985, dei capolavori letterari di livello mondiale. Forse perché - come dice Vadim Kalinin - la letteratura russa offre il meglio di sé soltanto sullo sfondo di rivolte e calamità nazionali.

Filosofia e letteratura in Russia

Una caratteristica davvero peculiare della letteratura russa è sempre stato il fatto che attraverso di essa gli intellettuali hanno potuto svolgere un ruolo filosofico e, per certi versi, anche politico. Forse sarebbe così ancora oggi se gli intellettuali sapessero trovare un'alternativa al socialismo da caserma e insieme al capitalismo selvaggio.

In Russia non è mai esistita una filosofia idealistica paragonabile a quella tedesca. Come non è mai esistita una battaglia religiosa paragonabile alla riforma protestante. In questo immenso paese filosofia e teologia non sono mai state considerate - come invece in Germania - le forme più elevate del pensiero umano. La filosofia russa è sempre stata una filosofia di vita, una concezione etica, ontologica della vita, la quale, quando s'intrecciava con questioni di tipo politico, poteva trasformarsi in una ideologia vera e propria (anarchismo, populismo, socialismo ecc.).

Nella migliore letteratura russa non esiste un'ideologia in senso stretto, bensì una filosofia di vita sui problemi generali dell'umanità, mediata da un lirismo e da una poeticità di altissimo livello. I migliori romanzieri russi non sono mai stati dei cattedratici, dei docenti universitari, non hanno mai fatto prediche moraleggianti, né voli pindarici verso le astrazioni metafisiche, proprio perché, quando vogliono trasmettere un messaggio impegnativo, non amano usare i toni diretti, da pedanti: preferiscono usare invece lo strumento dell'arte, della bellezza, dell'immagine che commuove. La loro pittura, in tal senso, è l'equivalente visivo della loro scrittura. I russi sono convinti che i concetti si possono comprendere meglio se ci si mette di mezzo il cuore, e in questo la loro letteratura assomiglia a quella orientale, cinese soprattutto.

L'emozione, la commozione, avvalendosi delle immagini, è più capace d'integrare gli opposti. Viceversa il pensiero concettuale e analitico dell'occidente tende a differenziare gli elementi, approfondendoli in maniera separata. Quando mai nella storia della letteratura russa un intellettuale è diventato un grande scrittore perché frequentava assiduamente una scuola accademica di studi letterari? Quale

grande scrittore russo ha mai avvertito come dannosa per la sua professione la non conoscenza dell'esistenza di brillanti scuole letterarie, come p.es. quella di Aleksandr N. Veselovskij, di Nikolaj S. Tichonravov, di Aleksandr N. Pypin o di Aleksandr A. Potebnja?

L'ideologia smaccata del marxismo-leninismo venne accettata solo perché con essa il partito comunista prometteva di realizzare una rivoluzione epocale a favore degli oppressi. Ma l'ideologia, in sé e per sé, non è mai stato uno strumento tipico della migliore tradizione letteraria russa, proprio perché con essa si tende a impoverire la creatività dell'arte. La cultura è sempre più vasta e più profonda dell'ideologia, e non tutte le sue componenti sono di "classe".

In un certo senso i russi sono stati indotti a privilegiare l'ideologia quando si resero conto che con la letteratura non si riusciva ad abbattere quell'anacronismo storico chiamato autocrazia zarista. Solo che con lo stalinismo prima e la stagnazione dopo si fece dell'ideologia uno strumento coercitivo, un'assurda forzatura con cui dividere schematicamente la società in eretici e allineati. Sessant'anni di comunismo da caserma hanno costretto gli intellettuali a esprimere la loro creatività in forme del tutto clandestine oppure seguendo scrupolosamente il criterio dell'autocensura. E questo fino al punto in cui la società civile ha compreso che la libertà di espressione non era un vezzo degli intellettuali ma un'esigenza naturale dell'uomo, che nessun potere può soffocare *ad libitum*.

Certo, si può pensare che per capire questo semplice abc, sessant'anni siano stati davvero tanti, ma non dobbiamo dimenticare che la resistenza al nazifascismo è stata ampiamente strumentalizzata dallo stalinismo e successivamente dalla stagnazione post-krusciovia proprio per far credere in un ruolo mondiale della Russia assolutamente insostituibile. I miti sono stati una componente fondamentale nella costruzione del "socialismo reale". Tantissima parte della letteratura russa poté per così dire trovare uno sbocco alla propria creatività limitandosi a descrivere le immagini di quelle inumane sofferenze causate dal proditorio attacco delle armate hitleriane.

Questa situazione ambigua cominciò a schiarirsi solo nel maggio 1954, un anno dopo la morte di Stalin, quando fu pubblicata su una rivista la prima parte del romanzo *Il disgelo* di Il'ja G. Èrenburg, il cui titolo diventò l'emblema del graduale processo di liberalizzazione che caratterizzerà il periodo successivo. Nel 1955 vennero

riabilitati gran parte degli scrittori coinvolti nelle purghe staliniane: tra i prosatori Sergej P. Zalygin, Vasilij P. Aksënov, Ėmmanuil Kazakevich, J. P. Kazakov, B. S. Okudzava, Ć. Ajtmatov, A. Rybakov, e lo stesso J. V. Trifonov, che in una serie di racconti e romanzi aveva messo a fuoco i problemi delle generazioni post-staliniste. Tra i poeti Evgenij A. Evtušenko, Andrej A. Voznesenskij, Bella A. Achmadulina... Finché nel 1962 la pubblicazione di *Una giornata di Ivan Denisovič* di Aleksandr I. Solženicyn ruppe clamorosamente il silenzio sulla realtà dei lager staliniani, inducendo il regime a fare retromarcia, sostituendo cioè Chruščëv con Brežnev.

La società civile, nel suo complesso, era così dipendente dal mito dello Stato invincibile, che la critica letteraria ufficiale aveva assunto un ruolo assiologico enorme. Il pubblico si metteva a leggere le opere artistiche solo dopo averne letto la critica. Atteggiamento, questo, che d'altra parte trovava le sue origini nella concezione stessa della letteratura maturata nel XIX secolo, in cui le più grandi teorie estetiche e filosofiche erano state formulate proprio nell'ambito della critica letteraria (Belinskij, Ćernyševskij, Herzen, Dobroljubov, A. P. Grigor'ev...). La letteratura - diceva Ćernyševskij - veniva intesa dai critici come "la più possente delle forze che agiscono sullo sviluppo della vita sociale russa".

L'enorme importanza della critica letteraria, con cui si poteva influire anche sulla vita sociale, durò praticamente sino a quando la comparsa di quel fenomeno chiamato *samizdat* non fece comprendere che la migliore letteratura non era quella benedetta dai crismi della critica, ma quella del tutto illegale. Il pubblico aveva finalmente capito che il giudizio del critico era del tutto parziale e che, per questa ragione, andava recuperato un rapporto diretto con l'artista.

Letteratura e filosofia

In maniera opposta rispetto alla Germania, dove l'estetica filosofica di Lessing, Winkelmann, Wolf, Kant era stata travasata nelle opere di Goethe, Schiller, Hölderlin e i Romantici, il rapporto tra letteratura e filosofia è sempre stato così stretto in Russia che, generalmente, la prima viene considerata una "fonte" della seconda. Questo già Puškin l'aveva chiaramente notato. Proprio perché il "sentire" di un popolo così "filosofico" come quello russo non sopporta di do-

ver partire dalle grandi astrazioni prima di dover cercare delle mediazioni concrete per risolvere i problemi della vita, si preferisce fare l'operazione inversa, chiedendo cioè agli intellettuali di "predigerire", per così dire, le grandi questioni dell'umanità in maniera prosastica o poetica (le quali spesso nella letteratura russa hanno origine nella migliore filosofia tedesca, tant'è che senza questa sarebbero stati impensabili i circoli di Venevitinov e Stankevič, di Belinskij ed Herzen, di Kireevskij e Chomjakov, di Tjutčev e Dostoevskij), per lasciare poi al lettore il compito di estrapolare quei contenuti pratici e teorici che possono aiutarlo ad affrontare meglio i problemi esistenziali della vita quotidiana e i destini del proprio paese, che nel cittadino russo facilmente vengono a coincidere.

Sotto questo aspetto non si sarebbe potuta considerare possibile né la svolta di Chruščëv né quella di Gorbačëv senza l'apporto fondamentale della letteratura anti-totalitaria.

Quando la letteratura è vera e sentita, è sempre rivolta attivamente verso i bisogni della vita. In Russia persino gli scrittori che si dedicano alla storia lo fanno per capire meglio i problemi contemporanei e, all'opposto, quando l'oggetto dei loro interessi è la vita contemporanea, non possono fare a meno di pensare per mezzo di categorie storiche. Fino a qualche tempo fa era difficile incontrare una letteratura d'evasione in Russia: anche le più semplici *Bilyne* contengono infinita saggezza. Forse è per questa ragione che un buon romanzo russo è destinato ad essere letto almeno un paio di volte.

Se anche il pensiero filosofico o politico non è espresso esplicitamente, nel romanzo o nella novella o nella poesia, lo si ritrova, nascosto, nel contesto generale dell'opera, nella struttura figurativa, nel carattere dell'elaborazione psicologico-sociale, nella problematica che interessa lo scrittore, in una parola nella profondità della comprensione dei complessi processi della vita. P.es. *Il placido Don* di M. A. Šolochov, pur non potendo essere annoverato nel genere della "prosa filosofica", non è meno esistenziale della trilogia di F. A. Abramov, *Prjasliny* e del suo romanzo *Dom*, o dei romanzi di J. Bondarev, *Bereg* e *Vybor*, o delle novelle di Č. Ajtmatov. Anche la poesia di E. Meželajtis, A. Mežurov, V. Korotič contiene molta lirica filosofica.

Purtroppo l'eccessiva ideologizzazione dell'arte ha portato la critica letteraria a compiere scelte arbitrarie nella valorizzazione del-

la letteratura russa del passato: p.es. fino a vent'anni fa si riteneva decisivo il passaggio dalla critica democratico-rivoluzionaria a quella marxista, cioè la linea Radiščev - Dekabristi - Belinskij - Černyševskij - Gor'kij, e si trascurava del tutto quella opposta che andava da Avvakum a Bunin, passando per gli Slavofili, Dostoevskij e Tjutčev.

Forse però è bene precisare che quando si parla del rapporto tra letteratura e filosofia russe, non s'intende tanto qualcosa di peculiare a questo paese, quanto il fatto che qui si è riusciti a trovare una formula assai efficace, con cui si sono potuti miscelare livelli molto alti di riflessione filosofica (ovviamente non paragonabili a quelli greci o tedeschi) con livelli altissimi di espressione artistica letteraria. Lo stesso non si può dire della letteratura tedesca, dove opere di Goethe, come *Le affinità elettive* e *Wilhelm Meister*, o di Hölderlin, *Hyperion*, o di Novalis, *Discepoli di Sais* sono soffocate dalla cappa della filosofia. Anche Hugo von Hofmannsthal diceva che nei capolavori classici della letteratura tedesca vi erano soltanto i rudimenti della vera arte della parola.

Un'eccessiva razionalità fa perdere all'arte il gusto estetico. Ne sanno qualcosa persino grandi scrittori russi, come M. Bulgakov (*Il Maestro e Margherita*) o M. Gor'kij (*Vita di Klim Samgin*) o E. Evtušenko (*Il posto delle bacche*) o lo stesso Ajtmatov (*Il patibolo*), dove la filosofia si distacca dalla plasticità figurativa e la sintesi letteraria diventa artificiosa.

Sotto questo aspetto è difficile incontrare, nel mondo letterario, un equivalente di Tolstoj o di Dostoevskij, per i quali i giochi di astrazione intellettuale sarebbero stati impensabili, avendo essi a cuore le passioni dell'anima, la potenza estatica delle parole, la sofferenza purificante. L'apporto di questi due geni artistici dell'umanità è stato decisivo nella produzione letteraria di Thomas Mann, di Herman Hesse, di Alfred Döblin, di Hans H. Jann, degli austriaci Robert Musil, Herman Broch, Haimito von Doderer, ma anche dei francesi Camus e Sartre, senza dimenticare l'Eliot del periodo di *Quattro quartetti*, e W. Goldin, autore de *Il Signore delle mosche*.

Prospettive recenti

Resta il fatto che la situazione oggi è molto cambiata. Nel senso che non è più sufficiente affermare che la problematica filoso-

fica va espressa in letteratura con mezzi strettamente propri, decisamente artistici, che non possono essere considerati "neutrali" rispetto al contenuto stesso dell'opera. La filosofia russa necessita non solo degli strumenti artistici di conoscenza del mondo, ma anche della generalizzazione dei risultati dello sviluppo scientifico. La filosofia viene costretta dalla scienza a specializzarsi e, proprio per tale ragione, ad agire in maniera cooperativistica, in quanto risultano impensabili geni dell'umanità in grado di racchiudere in sé, in un *unicum*, le figure del filosofo, dell'artista e dello scienziato.

È vero che va affermato il principio unitario della cultura, superando l'estrema specializzazione di quella occidentale, ma sul piano pratico ciò non è più possibile realizzarlo grazie al talento eccezionale di individui singoli. Il tempo degli artisti-universali, capaci quasi di prendersi cura da soli di tutta la cultura, è finito da un pezzo. In tal senso, forse il miglior modo per denunciare i propri limiti e quindi per aprire una porta alla collaborazione altrui potrebbe esser quello di lasciare alle proprie opere un finale aperto, interlocutorio, suscettibile di interpretazioni differenti.

In ogni caso la tendenza a distinguere la filosofia dalla letteratura, a causa delle pressanti esigenze di tipo scientifico, può essere pericolosa più per la filosofia che per la letteratura, poiché mentre questa continua a interessarsi alla vita degli uomini (benché in questi ultimi tempi non siano state prodotte opere di alto valore, come se l'acquisita libertà d'espressione invece di favorire avesse ostacolato l'arte), la filosofia invece rischia di astrarsi dalla realtà, proprio come avvenne durante lo stalinismo e la stagnazione, cioè quando essa altro non era che l'ideologia marx-leninista, la quale, nei confronti dei problemi classici dell'ontologia in generale, al massimo riusciva a balbettare. I manuali di etica marxista, editi in Russia, dedicavano p.es. al problema della morte una mera paginetta. *La morte di Ivan Il'ic* di Tolstoj, a confronto, offriva molto di più.

Riassumere il problema della morte individuale nell'idea di immortalità della comunità nazionale o mondiale, oggi non è più considerato sufficiente, anche volendo restare entro i limiti di una rigorosa laicità. Lo dimostra anche il romanzo di Ajtmatov, *Burannyj polustanok*, che comincia con la morte di uno dei personaggi e finisce coi suoi funerali. Solo che se la letteratura sa ancora porre problemi di questo genere, la critica è rimasta vincolata a schemi del

passato. Filosofia e arte hanno un unico oggetto, affrontato con metodi diversi, ma se la diversità diventa occasione di separazione, ci rimetteranno entrambe e soprattutto la filosofia, anche perché non potrà sottrarsi alle lusinghe della scienza. Questa, infatti, il cui processo di differenziazione dalla filosofia e dall'arte è iniziato nella seconda metà del XIX secolo, ha la pretesa di sostenere che le uniche vere concezioni di vita sono soltanto quelle oggettivamente dimostrabili.

Col che si finisce di nuovo col farsi assorbire dai modelli occidentali inerenti al pensiero e alla concezione della vita. Cosa che avviene anche da parte di quei giovani romanzieri russi che, cercando di conciliare l'espressione artistica del loro paese con l'accettazione del passaggio dal socialismo amministrato dall'alto al capitalismo più selvaggio, scrivono senza ottimismo, senza vedere alcun futuro davvero democratico per il loro paese. E. Limonov (Savenko) p.es., oggi ritenuto un "grande", ha condito il suo romanzo *Eddy-baby ti amo* con molta violenza, alcol ed erotismo, rendendo il suo "giovane Holden" in salsa russa ancora più cattivo del suo omologo americano. Anche Ilja Stogoff, nel suo *Boys don't cry*, non fa che parlare di sesso e violenza, descrivendo una gioventù senza passato e senza futuro. Forse la cosa migliore, fino ad oggi, è stata prodotta da Elena Svarc, che negli anni Settanta frequentava ambienti letterari clandestini e che con la sua raccolta di poesie *San Pietroburgo e l'oscurità soave* ha saputo parlare in maniera molto intensa del suo paese, della natura, dell'inquietudine morale che l'affligge. Se aveva ragione Dostoevskij quando diceva che "la bellezza salverà il mondo", forse dalle donne russe dovremo aspettarci soluzioni del tutto inedite ai problemi di questo immenso paese.

Storia del teatro

Il teatro greco

La parola "teatro" voleva dire in greco "guardare con attenzione"; infatti il testo scritto non poteva essere letto ma solo ascoltato e visto rappresentato in una scena teatrale.

I testi scritti teatrali costituivano la letteratura drammatica, che in greco voleva dire "di azione", in riferimento all'agire in scena degli attori. Le principali forme del "dramma" erano la *tragedia* e la *commedia*.

Nella tragedia gli eventi riguardavano personaggi illustri e/o mitologici e si concludevano con una catastrofe (omicidio, suicidio...). Gli argomenti trattati erano molteplici e in genere si ponevano come fine il rispetto delle istituzioni, del destino, della religione... Gli attori generalmente erano tre e usavano le maschere, interpretando più personaggi. Esisteva poi un coro, attraverso cui l'autore della tragedia parlava al pubblico.

Gli autori più significativi sono stati Eschilo, Sofocle, Euripide (Seneca in area latina).

Commedia in greco vuol dire "gioia condivisa con altri". Qui infatti i protagonisti non sono né i nobili né gli eroi mitologici, ma la gente comune. Le situazioni sono quelle della vita quotidiana. Il linguaggio è medio-basso e il finale è sempre lieto. La caratterizzazione dei personaggi avviene per tipi fissi (il giovane vagabondo sempre innamorato, il padre avaro, lo schiavo furbo ecc.).

Anche questo genere teatrale nasce in Grecia, dove gli autori principali sono Aristofane e Menandro (in area latina Plauto e Terenzio).

Il teatro medievale

Nel Medioevo il dramma si esprimeva nelle rappresentazioni religiose di episodi del Vecchio e Nuovo Testamento. Ma vi sono anche giullari e saltimbanchi, di piazza e di corte.

L'attore protagonista del teatro medievale è il giullare, che

agisce in pubblico (strade, piazze, corti signorili...), non essendo ancora presente un apposito edificio teatrale.

Il giullare sa fare di tutto: suonare, cantare, ballare, recitare, imitare, raccontare storie, fare giochi divertenti e acrobatici, contorsionismi e altro ancora. Fa queste cose da solo o in gruppo, senza differenze di sesso o di età.

A causa della sua parodia-ironia-sarcasmo, ma anche a causa del fatto che trasforma il proprio corpo, finge (come tutti gli attori), non ha fissa dimora, frequenta luoghi poco convenienti e non tiene in considerazione la fede religiosa, è costantemente attaccato dalla chiesa. Proprio per la sua irriverenza è visto come un folle, un perverso, un immorale.

All'opposto della tradizione teatrale del giullare vi è quella del *dramma liturgico*, dove viene trattato un soggetto sacro, per lo più in forma canora (cori maschili e femminili) e con strumenti musicali, generalmente composto in versi latini, collocato in edifici preposti al culto, possibilmente all'interno di una funzione liturgica o comunque entro un rito sacro, che dagli spettatori venga vissuto come autentico, non come una finzione scenica.

Tutti i drammi liturgici sono incentrati sul tema della resurrezione di Cristo e sulla visita delle donne al sepolcro.

Nel basso Medioevo s'impone nelle città la *sacra rappresentazione*, che si svolgeva all'aperto, durante le feste o processioni religiose o sacre commemorazioni. Gli spettatori, posti ai lati delle strade o su palchi, assistono a qualcosa che viene recitato da altri, che devono per forza fingere. È la prima volta che avviene la distinzione tra attore e pubblico.

La tragedia moderna

Il teatro rinascimentale

Nel Rinascimento le tragedie tornano al modello classico, rispettando i precetti che Aristotele aveva indicato nella sua *Poetica*: le unità di tempo luogo azione (la vicenda doveva limitarsi a un'unica situazione, accaduta in uno stesso luogo e nell'ambito delle 24 ore). I temi mitologici vennero sostituiti con quelli storici o psicologici degli eroi nobili colpiti da sventure.

In Italia mancò un autentico autore tragico. Il teatro fu più un'esercitazione di letterati che creazione di artisti. Il primo esempio di tragedia in lingua volgare viene offerto da Giangiorgio Trissino (1478-1550), con la sua *Sofonisba*, che è ineccepibile sotto il profilo del rigore stilistico ma fredda e priva di forza drammatica.

Sulle orme dei tragici greci si posero Ruscellai, Cinzio e Speroni, concedendo ampio spazio al macabro, alle passioni sfrenate, all'orrido. Più equilibrata è l'*Orazia* dell'Aretino.

Il teatro rinascimentale è anche *dramma pastorale*, i cui elementi costitutivi sono la fuga dalla realtà, percepita come troppo angosciata, il miraggio di un mondo ideale, il malinconico senso della fugacità della vita, cui si cerca di opporre una gioia di vivere un po' forzosa. Gli autori principali sono Tasso (l'*Aminta*), Beccari e Guarini.

Il teatro barocco

Nell'Europa del Seicento si sviluppano due filoni tragici: quello legato al mondo classico (in cui si rispettano le unità aristoteliche, le regole compositive, la costruzione razionale dell'intreccio e della psicologia dei personaggi); gli autori principali sono Pierre Corneille (1606-84) e Jean Racine (1639-99). E quello poco legato al mondo classico, o perché troppo religioso (come in Spagna), o perché rifiuta le regole aristoteliche e si collega a temi storici (come quello inglese di Christopher Marlowe e di William Shakespeare).

Il teatro illuminista

Nel Settecento la tragedia sopravvive in Italia con l'Alfieri, dove le figure principali sono quelle dei grandi personaggi, i più adatti - secondo lui - a suscitare l'amore per la libertà e l'odio contro la tirannide: Saul, Mirra, Polenice, Antigone, Virginia, Agamennone, Oreste, Sofonisba, Filippo, Rosmunda, Maria Stuarda ecc. Egli concepì il teatro come mezzo di educazione civile e politica e l'artista come "sacerdote dell'umanità".

Il teatro romantico

Nell'Ottocento i romantici tedeschi (*Sturm und Drang*) e il milanese Alessandro Manzoni si rifanno a Shakespeare, per cui rifiutano le unità aristoteliche, usano il coro riservato all'autore, prediligono il realismo ecc.

La commedia moderna

Il teatro rinascimentale (sino alla prima metà del secolo) non è religioso ma neppure popolare. Non avviene nelle piazze o nelle chiese ma nel palazzo del principe, nelle dimore della ricca borghesia. Viene privatizzato e usato come forma di discriminante sociale. Gli spettatori appartengono ai ceti dominanti, come gli stessi autori e attori. Gli argomenti trattati sono quelli della tradizione plautino-terenziana, ambientati in scene urbane, dipinte sullo sfondo in maniera prospettica (la prospettiva fissa relazioni d'ineguaglianza, in cui il punto di fuga è quello unificante del potere costituito, che dà l'interpretazione ufficiale della realtà). Lo spazio scenico è ricavato occasionalmente in una sala o in un cortile dell'edificio signorile. La scenografia, che rispecchia il potere del principe della corte, è più importante della stessa commedia, che non ha d'altra parte contenuti realistici.

Il teatro signorile del Cinquecento, di cui il massimo esponente è l'Ariosto, anche se la commedia più bella è la *Mandragola* del Machiavelli, non fa che riproporre continue variazioni agli intrecci scontati della tradizione classica (giovani innamorati, vecchi avari o lascivi, servi astuti, fanciulli rapiti, soldati sbruffoni, la ruffiana, il parassita, gli scambi di persona, i riconoscimenti improvvisi...).

Si può anzi dire che la quotidianità, agli occhi dei commediografi, appaia segnata da molta meschinità, furbizia, spregiudicatezza. Pare che l'uomo non conosca norma morale se non quella del proprio interesse. È però probabile che la commedia esasperasse la corruzione del tempo per ottenere effetti comici. Si possono qui citare anche i seguenti autori: Benedetto Dovizi, l'Aretino, Francesco Grazzini, Giammaria Cecchi, Giambattista della Porta, Lorenzino de' Medici e anche Giordano Bruno col suo *Candelaio*.

L'unico elemento realistico, ma in chiave caricaturale, è relativo alle rappresentazioni dei contadini o villani, che sono sporchi,

ignoranti, falsi, ladri, incapaci di tenersi le mogli, bastonati ecc. Basta vedere le farse della Congrega dei Rozzi (nata nel 1531) e quelle di Angelo Beolco detto Ruzzante (1496-1542), gli anticipatori di quella che poi diventerà la Commedia dell'Arte. Il villano è visto con gli occhi del cittadino perfettamente urbanizzato, che ovviamente lo disprezza, lo dileggia o lo compatisce. Gli autori-attori, in tal caso, appartengono alla piccola-borghesia e cercano di farsi strada usando argomenti più vicini alla quotidianità, con un linguaggio popolare-dialettale, abbastanza scurrile.

La commedia dell'arte

Definizione e periodo

La prima volta che s'incontra la definizione di "commedia dell'arte" è quando ormai essa era in piena crisi, e cioè nel 1750, quando Carlo Goldoni, riformando il modo di "fare teatro", parla di quegli attori professionisti che recitano "le commedie dell'arte" usando delle maschere e improvvisando le loro parti.

Goldoni usa la parola "arte" nel senso di "professione" o mestiere: commedia dell'arte come "commedia di professionisti della recitazione" (prima del XVI sec. la commedia rinascimentale veniva recitata da attori dilettanti). In effetti in italiano il termine "arte" aveva due significati: quello di opera dell'ingegno ma anche quello di mestiere, lavoro, professione (le Corporazioni di arti e mestieri).

La definizione di "commedia d'arte" veniva identificata anche con altri nomi: commedia d'improvvisazione, commedia a braccio o a soggetto. All'estero era conosciuta come "Commedia italiana". La Commedia dell'Arte offre il meglio di sé negli ultimi due decenni del Cinquecento e nei primi due del Seicento.

Origine e struttura

La commedia dell'arte era nata in Italia nella seconda metà del Cinquecento in reazione al teatro di corte, accademico, riservato ai nobili che si cimentavano nell'arte dell'attore, dilettandosi con testi poetici, i cui argomenti erano all'insegna del gusto letterario e del divertimento raffinato, elitario, senza fini di lucro. La commedia cin-

quecentesca (ideata da Ariosto) era basata sui modelli di Plauto e Terenzio.

Ma la commedia dell'arte si oppone anche ai drammi sacri che avevano per attori i chierici, i giovanetti di apposite compagnie religiose o volontari studenti, accademici, dilettanti di varia provenienza, anche se accetta l'idea di fare "teatro in piazza".

In un certo senso la commedia dell'arte si rifà all'improvvisazione dei mimi e giullari di corte, acrobati e saltimbanchi, i quali però avevano solo lo scopo di far divertire; invece ora si vuole insegnare a riflettere sulle contraddizioni sociali attraverso la comicità. Di questi giullari medievali prendono il dinamismo dei corpi, le capriole, le buffonerie, le pose patetiche...

La commedia dell'arte nasce da attori che provengono dal popolo e che hanno bisogno, tutto l'anno, di parlare alla gente comune (artigiani, borghesi, contadini), come risposta a un potere dominante, quello degli aristocratici, dei regnanti, della chiesa. Nasce da attori che sentono il bisogno di aprire i loro palchi nelle piazze, nei mercati, nelle strade, dove si può radunare una comunità di persone, riunita per motivi quotidiani, come fare la spesa, passeggiare, incontrarsi. A volte agiscono ai margini della città o del villaggio, perché a loro l'ingresso è vietato per imposizione delle autorità del luogo.

Per distinguersi dalla gente comune, questi attori fanno uso di costumi variopinti, arricchiti di elementi vistosi come grandi cappelli, ricchi di piume, di strumenti musicali per richiamare i passanti...

In genere le compagnie erano composte di dieci persone: otto uomini e due donne (in epoca medievale la donna non poteva recitare: le parti femminili venivano fatte da uomini travestiti). Il primo esempio di una compagnia di comici professionisti fu quella che nel 1545 stese un contratto davanti a un notaio di Padova, in cui gli attori dichiarano di volersi dividere in parti uguali il ricavato dei loro spettacoli, prestandosi mutuo soccorso in caso di incidenti o malattie.

Dalla commedia al canovaccio

I testi da recitare si limitavano a un canovaccio (da "panno grossolano a larghe maglie"), dove veniva data una narrazione di

massima, indicativa di ciò che sarebbe successo sul palco. Quindi niente testi scritti ma scenari, che permettevano agli attori professionisti di una determinata maschera di improvvisare a piacimento. I temi trattati sono sempre dei contrasti comici tra opposte maschere. Il testo, in un certo senso, si ricompone solo nello spettacolo, sommando le parti di tutti i personaggi.

Gli attori professionisti erano fieri di recitare a soggetto, senza battute da imparare a memoria, basandosi esclusivamente sulla loro capacità d'improvvisazione e senza dover sottostare a particolari scenografie, illuminazione, oggettistica di scena. Ma per praticare questo genere di teatro occorrevano attori che sapessero fare tutto: cantare, suonare, danzare, recitare, improvvisare... e che sapessero soprattutto calarsi nelle specificità locali delle città ove si esibivano.

L'ultima opera teatrale scritta e pubblicata sotto forma di canovaccio fu *L'amore delle tre melarance* di Carlo Gozzi del 1761, il maggior avversario della riforma di Goldoni.

Teatro in piazza

Le compagnie di teatranti si spostano da un paese all'altro, in cerca sempre di nuovo pubblico, e introducono il concetto di biglietto da acquistare per coloro che vogliono assistere seduti, stando in un'area circoscritta intorno al palcoscenico, destinata a chi vuol portare una sedia per maggior comodità. Oppure si raccoglie una libera offerta da tutti coloro che stanno al di là dell'area circoscritta con delle transenne.

Per potersi spostare agilmente, si organizzano dei carri in cui abitare, dormire e mangiare: carrozzoni viaggianti in cui poter trasportare costumi, maschere, bauli, strumenti musicali. Queste carovane passano da una regione all'altra; gli attori adottano di conseguenza elementi gergali, espressioni dialettali del posto ove si trovano, per meglio comunicare con il pubblico, si informano sui personaggi più in vista per metterli in ridicolo. Il carrozzone, gli scenari e la maggior parte dei costumi appartenevano di solito al capocomico.

La maschera

I comici dell'arte s'accorsero che il pubblico, a teatro, veniva

attratto non tanto dall'autore di una commedia, quanto dall'attore, per la sua capacità di fare variazioni sul tema, di intrecciare in maniera diversa cose già note.

L'uso delle maschere è una conseguenza del fatto che a forza di riprodurre commedie plautine-terenziane, con l'aggiunta di varianti boccaccesche, divenne inevitabile, ad un certo punto, per semplificare le cose, rendendole più facilmente riconoscibili, far coincidere i vari personaggi standardizzati con maschere fisse, sempre uguali a se stesse.

Le maschere vengono modellate secondo i prototipi della società di allora: p.es. il Capitano, rappresentante del potere militare, viene messo in ridicolo con azioni comiche e sproloqui, tic, lazzi, scurrilità; Pantalone rappresenta invece l'anziano padrone di casa, mercante, avaro, geloso, brontolone, che sfrutta e schiavizza i servi, gli umili (Arlecchino, Brighella, Tartaglia); il dottor Balanzone, che rappresenta la scienza seria e presuntuosa, viene spernacchiato per le sue baggianate; Arlecchino, la maschera più nota in assoluto, è il servo imbroglione, perennemente affamato: per lui Goldoni scrisse *Il servitore di due padroni*; Pulcinella è la nota maschera napoletana: servo spesso malinconico, mescola le caratteristiche del servo sciocco con una buona dose di saggezza popolare; Colombina è la servetta: fa spesso coppia con Arlecchino, e le sue doti sono la malizia, una certa furbizia e molto senso pratico.

Ma vi sono molti altri personaggi. Le maschere italiane, i cui caratteri erano divisi in tre gruppi: i vecchi, gli innamorati e i servi, sono circa 200. Ogni regione italiana ha le proprie. Ogni maschera in genere parlava nel dialetto d'origine. Ancora oggi alcune maschere si vedono durante il carnevale.

In sintesi

La Commedia dell'Arte sorge dall'intreccio di questi elementi:

- organizzazione mercantile dello spettacolo
- professionalizzazione del mestiere
- presenza femminile sul palcoscenico
- utilizzo delle maschere
- improvvisazione delle battute sulla base di un canovaccio

- esaltazione della gestualità
- linguaggio popolare-dialettale
- riferimento all'attualità, con contenuti più laici che religiosi

Le prime contestazioni

Lo sviluppo di queste compagnie provoca delle reazioni da parte del potere costituito (spagnoli, nobili, clero), poiché nelle rappresentazioni si parla di sesso, tradimenti, ruberie, prepotenze, fame, denaro, cioè temi di denuncia, pericolosi per chi deve mantenere il potere sul popolo. In questa forma d'arte, peraltro, la donna tende a emanciparsi dalla propria condizione subalterna. Per questo motivo le compagnie, nel Seicento, si recano sempre più spesso all'estero, soprattutto in Francia.

Nascita dei teatri a pagamento

Verso la metà del Seicento la commedia d'arte viene istituzionalizzata dal potere costituito, che l'assorbe presso i propri teatri, facendole perdere qualunque carica eversiva. Gli stessi comici professionisti mal sopportano che esistano altri comici che s'improvvisano nelle piazze.

Si recita quindi in teatri privati a pagamento, costruiti *ad hoc*, specialmente a Venezia, dove le famiglie nobili e borghesi più intraprendenti iniziano una politica di diffusione, all'interno della città, di nuovi spazi spettacolari dedicati alla recitazione.

A queste commedie assisterà, ad un certo punto, anche il pubblico popolare, sicché i teatri privati diventeranno pubblici, una sorta di industria culturale che farà arricchire i proprietari dei teatri e che assicurerà un certo reddito agli attori professionisti.

Nel Seicento barocco e controriformista il mondo contadino non viene più sbeffeggiato, ma usato in maniera paternalistica, senza alcun riferimento alle contraddizioni sociali dell'ambiente. Ovviamente in queste commedie è esclusa anche ogni satira antispannola, ogni critica al militarismo, alla chiesa, ai poteri dominanti. Gli spettatori dovevano soltanto divertirsi, senza pensare troppo ai loro problemi. Notevoli sono i miglioramenti tecnici che avevano la funzione di stupire la platea.

Parallelamente alla Commedia dell'Arte si sviluppa il melodramma, che è forse lo spettacolo più tipico del Seicento, dove la poesia (prevalentemente pastorale) viene accompagnata dalla musica.

Moderna commedia

Esempi contemporanei di recitazione improvvisata o a braccio: Petrolini, Charlie Chaplin, Totò, Eduardo De Filippo, Dario Fo e Franca Rame (quest'ultima era figlia di una famiglia di commedianti itineranti che possedevano ancora vecchi canovacci).

La democrazia reale dei dialetti

Chi vuole acqua pura vada alla sorgente.

I

Con fare diplomatico gli odierni linguisti ritengono che lingua e dialetti siano diversi semplicemente perché la prima è nazionale, mentre i secondi restano locali. Dicendo così, pongono però una precisa gerarchia di valore, in cui all'ultimo posto si troverà il dialetto meno diffuso. Se dicessero che la differenza sta proprio nel merito, e cioè che l'italiano è infinitamente superiore a ogni dialetto, farebbero prima. Ma non possono farlo, perché nella seconda metà del Novecento (l'inversione di tendenza, in verità, la si nota già ai primi del Novecento) tanti poeti dialettali si sono imposti a livello nazionale e le loro poesie son finite nelle antologie di poesie in lingua e alcune persino nei manuali scolastici.

Sarebbe meglio invece dire che la lingua nazionale è quel dialetto che una certa classe politica dirigente ha voluto culturalmente imporre su tutti gli altri dialetti, i quali sono scomparsi (o quasi) non perché hanno accettato spontaneamente di lasciarsi assimilare da quello che poi è divenuto lingua nazionale, ma perché non avevano la forza sufficiente per resistere alle varie forme d'invadenza e di prevaricazione (scuola, mass-media, servizio militare, emigrazione di massa verso i centri urbani o industriali, ecc.).⁴

È dunque evidente che, da parte di chi vuole imporre un dialetto su tutti gli altri, quanto più quest'ultimi sono territorialmente diffusi, tanto più vengono visti come un problema, non come una risorsa, un limite da superare al più presto, non una ricchezza da valorizzare. Al massimo - viene detto - si possono conservare singole espressioni gergali, da utilizzarsi in chiave folcloristica, oppure de-

⁴ Forse qui è il caso di far notare che una lingua imposta con la forza subisce minori trasformazioni là dove incontra dei dialetti molto diversi dalla sua parlata: questi dialetti, in genere, vengono spazzati via, come accadde all'etrusco col latino, il quale invece accettò molti influssi dalle lingue galliche della pianura padana e dalle lingue sannitiche del Mezzogiorno.

terminate forme di pronuncia. La varietà degli usi e dei costumi e quindi dei linguaggi è sempre stata considerata dagli Stati centralisti come un ostacolo da rimuovere. Lo stesso folclore viene spesso visto con un atteggiamento di superiorità particolarmente indisponente, come se si trattassero di tradizioni obsolete, da compatire per l'ignoranza di chi ancora vi crede. E non a caso nei confronti dei tanti dialetti s'è usata la parola "provincialismo", che viene equiparata a "ruralismo", "autoconsumo", "autonomia locale", "ignoranza atavica"... tutte parole che non possono essere tollerate da Stati centralizzati, da mercati unici, da culture uniformanti... La stessa parola "dialetto", che in greco voleva semplicemente dire "modo di parlare", viene sempre usata in modo spregiativo, in opposizione a "lingua".

La formazione della lingua italiana è andata di pari passo con la realizzazione dell'unità nazionale, benché ci sia voluto oltre mezzo millennio perché il dialetto di Dante, Petrarca e Boccaccio, grazie alla forza dello Stato, venisse reso obbligatorio su tutta la penisola. Prima del 1861 il fiorentino veniva semplicemente ammirato dagli intellettuali, i quali, dopo aver scritto le loro opere nelle loro lingue madri, eventualmente le riscrivevano secondo le regole e il lessico di quel tipo di parlata.

D'altra parte è molto difficile trovare una lingua con pretese "nazionali" che non sia supportata da uno Stato "nazionale", a meno che lo Stato non sia nato in maniera federale, riconoscendo ampia autonomia, anche linguistica, alle realtà locali (come p.es. in Svizzera, dove molti cantoni sono plurilingui). La regola vuole che il carattere forzoso d'uno Stato nazionale si manifesti anche nel carattere innaturale di un'unica lingua nazionale, che peraltro s'impone più come fenomeno politico-amministrativo che non culturale, anche se, per far digerire l'idea alla totalità degli abitanti, si tende sempre a usare un dialetto raffinato, colto, molto elaborato sia nella forma che nei contenuti (com'è appunto accaduto in Italia scegliendo il fiorentino).

Il fatto che le vicende siano andate in una determinata maniera, come se dovessero essere definitive, incontrovertibili, non significa ch'esse si siano svolte nella maniera migliore, quella più democratica. Chiunque infatti può constatare (visto che i dialetti esistono ancora) che è nella natura delle cose che ogni singolo dialetto venga parlato in un'area geografica piuttosto circoscritta, e che, an-

che quando esiste un dialetto comune in un'area piuttosto estesa, permangono sempre delle diversità espressive (soprattutto lessicali) tra una località e l'altra, di cui, peraltro, nessuno si preoccupa. Anzi, in genere la diversità lessicale (o anche solo di pronuncia nei confronti di parole identiche) viene avvertita con un certo orgoglio, come un simbolo di fiera appartenenza a un territorio specifico.

Dunque, se la democrazia formale è garantita da un'unica lingua nazionale, la democrazia reale è garantita dalla presenza di tanti dialetti tra loro paritetici. Quando l'impero romano è crollato, è venuto istintivo sostituire il latino con le parlate locali: era finalmente terminata un'egemonia insopportabile, anche se la chiesa romana volle conservarla tenacemente almeno nella forma scritta, continuando a discriminare il popolo che parlava soltanto volgare dai letterati che dovevano conoscere il latino scritto.

È altresì evidente che se si accetta il presupposto che tanti dialetti costituiscono una ricchezza culturale, non è possibile sostenere che la lingua scritta debba essere considerata superiore a quella orale. Se in una determinata porzione di territorio (che necessariamente non può essere molto vasta) tutti i suoi abitanti si capiscono quando parlano un certo dialetto, non può certo essere la scrittura a tenerli uniti (anche perché generalmente i dialetti sono soltanto lingue orali): essi sono già uniti e la scrittura, di per sé, non aggiunge nulla. Anzi, in genere la scrittura è vista con sospetto, come una forma di discriminazione tra chi ha studiato e chi no. Pertanto una qualunque valorizzazione dei dialetti deve comportare di necessità la fine del primato della scrittura sull'oralità.

Se si vogliono realizzare dei contratti, andrebbe considerata sufficiente la presenza di un testimone riconosciuto da entrambe le parti. Bisogna smetterla di considerare la scrittura la forma espressiva più significativa di un popolo. Essa è solo una forma comunicativa in mezzo a tante altre, proprio perché con la parola "linguaggio" va intesa qualunque forma espressiva.

Se una popolazione locale fosse consapevole di ciò e non vedesse quella confinante come un potenziale nemico, nel caso in cui i propri territori venissero occupati da un paese straniero, entrambe cercherebbero subito di coalizzarsi per cacciare l'invasore e per difendere tradizioni locali del tutto diverse. Ma è evidente che se una popolazione locale deve, per qualche ragione, temere un'altra popo-

lazione locale confinante, qualunque coalizione contro un nemico comune sarà sempre molto debole, difficile da realizzare o comunque da conservare. Se non si fa nulla per superare i motivi che portano a inimicizie locali, la sconfitta, di fronte a un nemico esterno, è sempre inevitabile.

Gli storici, in genere, sostengono che l'Italia, divisa in tanti Principati e Signorie, non poteva essere in grado di affrontare le grandi monarchie nazionali intenzionate a occuparla. Questo non è esatto. Non era tanto la divisione in territori locali a rendere debole la penisola, quanto piuttosto il fatto che ogni Signoria si considerava nemica dell'altra e ogni Principato voleva espandersi a spese di quello limitrofo. È evidente che, in queste condizioni, nessuna efficace coalizione era possibile contro un nemico comune. Ogni realtà locale, presa separatamente, era indotta a intavolare trattative segrete col nemico, nella speranza, quasi sempre illusoria, di poter beneficiare di un trattamento di favore.

Questo cosa vuol dire? Che il destino dei popoli è quello di non poter comunicare tra loro solo perché parlano lingue differenti? Nient'affatto. La soluzione migliore sarebbe quella di lasciare a chiunque la libertà d'apprendere tutte le lingue che vuole, sulla base di motivazioni che devono risultare insindacabili. Più si ha la percezione dell'infinità delle lingue e più si ha la convinzione dell'infinità del genere umano, della sua incredibile varietà espressiva e comunicativa.

Non va considerato come un imperativo categorico il fatto di doversi capire con popolazioni diverse dalla propria: ciò va lasciato alla libera iniziativa dei soggetti, che possono lasciarsi muovere anche dalla semplice curiosità. Generalmente una popolazione comunica con un'altra utilizzando degli interpreti. Si possono anche stabilire dei codici e simboli comuni, ma sempre sulla base di patti o convenzioni accettati liberamente da chi li vuole sottoscrivere.

II

In Italia uno dei maggiori responsabili della distruzione dei dialetti è stato Alessandro Manzoni, seguace di Pietro Bembo, esistito tre secoli prima di lui. Non dimentichiamo che nel 1861, su 25 milioni di italiani, ben 24 milioni parlavano solo dei dialetti e solo

600 mila anche l'italiano. Fu proprio il Manzoni a imporre l'italiano (cioè la parlata e la scrittura fiorentina) come lingua nazionale, il cui modello letterario per antonomasia doveva essere il romanzo *I promessi sposi*, che pur nella versione originaria (*Fermo e Lucia*) era stato scritto sotto l'influenza della parlata milanese e che negli anni 1840-42 egli riscrisse, andando a vivere a Firenze, secondo il dialetto toscano (un po' come aveva fatto l'Ariosto con l'*Orlando furioso*, guarda caso influenzato proprio dal Bembo).

L'allora ministro della Pubblica Istruzione, Emilio Broglio, aveva identificato programmaticamente l'educazione alla lingua italiana con l'insegnamento della lingua fiorentina, chiedendo appunto a una commissione, cui partecipò lo stesso Manzoni (il maggior letterato dell'epoca), di cercare tutti i mezzi e modi per realizzare tale obiettivo. E così nel 1868 Manzoni fu incaricato di far parte della Giunta che doveva compilare il *Novo Vocabolario della Lingua italiana secondo l'uso di Firenze*.

Fra i mezzi e metodi che si usarono, sottoscritti dallo stesso Manzoni, oltre che da Ruggero Bonghi e Giulio Carcano, vi furono:

- gli insegnanti della scuola primaria di tutte le province dovevano essere preferibilmente toscani o educati in Toscana e comunque assolutamente toscani i docenti delle cattedre di lingua nelle scuole superiori;
- sussidi gratuiti in lingua italiana offerti dallo Stato a quei Comuni che avessero avuto maestri nati o educati in Toscana;
- gli insegnanti toscani, nel corso dell'anno, dovevano tenere conferenze agli insegnanti delle scuole primarie delle altre province, al fine di spiegare loro quali parole, nella lettura dei classici, andavano considerate obsolete, e quali invece, nella lettura dei libri moderni, andavano considerate degli inutili neologismi;
- esperti di lingua italiana avrebbero dovuto rivedere qualunque iscrizione o insegna esposta pubblicamente, nonché tutte le informazioni che gli uffici regi o comunali dovevano quotidianamente dare ai giornalisti;
- si dovevano offrire dei premi agli studenti migliori delle Magistrali, affinché passassero un anno a Firenze per far pratica nelle scuole primarie, imparando a diventare inse-

gnanti;

- andava ridefinita tutta la nomenclatura nei settori scientifici più noti al pubblico (p.es. storia naturale, meccanica, metallurgia...);
- il Nuovo Vocabolario doveva essere inviato a tutte le scuole governative, in una quantità rapportata al numero degli alunni, e si doveva prevedere anche un'edizione economica per quelle famiglie che avrebbero voluto acquistarlo privatamente;
- per le scuole elementari e tecniche si dovevano prevedere anche dei piccoli vocabolari d'arti e mestieri, non privi d'illustrazioni;
- ovviamente nelle campagne la lingua doveva essere affrontata grazie soprattutto alla scuola.⁵

I linguisti Isaia Ascoli e Francesco D'Ovidio si opposero a questo imperialismo culturale (in cui, peraltro, non si faceva neppure distinzione tra i dialetti e i sotto-dialetti, cioè quelle lingue vernacolari parlate in zone geografiche molto ristrette), ma non vennero ascoltati. Giustamente deridevano il Manzoni quando diceva che l'italiano doveva modellarsi sull'uso vivo e attuale della lingua fiorentina, proprio perché, anche se aveva reso il fiorentino di Dante, Petrarca e Boccaccio molto più moderno, i personaggi del suo famoso romanzo non parlavano affatto come i fiorentini, ma come un libro aperto.

Si riuscì persino a far diventare Firenze capitale d'Italia, pro-

⁵ L'istruzione elementare fu resa obbligatoria nel 1877 (Legge Coppino), ma nel 1931 il 20% della popolazione italiana era ancora analfabeta. Praticamente dal 1861 al 1951 un terzo della popolazione aveva abbandonato il dialetto come unico mezzo di comunicazione e un sesto non lo usava più per niente. Nel 1962 divenne obbligatoria la scuola media di I° grado, ma nel 1975 circa un terzo della popolazione non sapeva ancora usare bene la lingua nazionale, la quale in sostanza veniva imparata come una sorta di "lingua straniera". Nella seconda metà del Novecento si diede comunque il colpo finale al dialetto, già vietatissimo nelle scuole, con la diffusione di massa dei mezzi comunicativi (cinema, radio, giornali e soprattutto televisione), ma anche con una forte emigrazione dal sud verso il nord industrializzato. Oggi, su 60 milioni di italiani si pensa che almeno un terzo sappia ancora parlare un dialetto o comunque sia in grado d'intenderlo.

prio per far capire che la questione della lingua solo da qui poteva essere risolta. Non solo tutti gli italiani avrebbero avuto un'unica lingua ufficiale, ma essi avrebbero fatto dell'italiano una lingua parlata in tutta la penisola, facendola uscire dal suo ristretto perimetro di lingua parlata e scritta da pochi intellettuali.

L'imposizione nazionale dell'italiano fu un'operazione voluta dalla borghesia industriale del nord Italia e dagli intellettuali di tendenza borghese, presenti nei centri urbani più significativi della penisola: per loro doveva essere una missione civilizzatrice nazionale. In realtà fu un duro scontro epocale tra un'unica lingua artificiosa, in quanto imposta dall'alto, e i tanti dialetti concreti, maturati dal basso, la maggior parte dei quali era già strutturata come una vera e propria lingua, per nulla inferiore al fiorentino. Cosa, peraltro, che aveva già capito Dante Alighieri, nel suo *De vulgari eloquentia*, ove aveva sostenuto la tesi (che guarda caso non fu condivisa dal Manzoni) secondo cui in Italia non esisteva alcuna lingua che potesse vantare una netta superiorità sulle altre, sicché solo da un confronto costante tra tutte le lingue locali sarebbe potuta emergere una lingua nazionale. In pratica, secondo lui la differenza tra il fiorentino e le altre lingue stava soltanto nella tradizione letteraria, cioè nella scrittura.

La prova generale dell'efficacia di questa tesi dantesca fu fatta nella Roma preunitaria, dove, a partire dai primi decenni del Cinquecento, si cercò di trasformare il dialetto romano in una lingua vicina a quella toscana, permettendo così ai frequentatori della città, che non potevano fare a meno di avere rapporti con la curia pontificia, di comprendersi agevolmente, durante la loro permanenza nella città, senza dover usare il latino né imparare il romanesco. Nessuno veniva costretto a dimenticare la propria lingua materna.

Viceversa nelle scuole elementari post-unitarie i pochi che riuscivano a frequentarle non apprendevano tanto facilmente la lingua italiana, per la semplice ragione che gli insegnanti, per farsi comprendere, parlavano in dialetto, specie nelle zone più periferiche o comunque erano molto indulgenti nei confronti degli alunni che lo facevano, per non rischiare, demotivandoli, che smettessero di frequentare la scuola.

Soltanto nella scuola superiore l'italiano cominciava veramente ad essere insegnato, in maniera tale però che la lingua appresa non serviva tanto per le necessità pratiche della comunicazione, che

si basavano ancora prevalentemente sul dialetto, quanto piuttosto per imparare un italiano letterario, costruito sul modello dei grandi scrittori toscani del Trecento, veri mostri sacri della letteratura di tutti i tempi, i quali però avevano iniziato a scrivere in volgare proprio per opporsi all'egemonia ecclesiastica del latino.

Curiosamente tuttavia la borghesia al potere, essendo ancora politicamente molto debole, proprio nel momento in cui combatteva (seppur accanitamente solo a partire dal fascismo) i dialetti appartenenti alla grande famiglia delle lingue italiane (quasi tutte derivate dal latino o comunque influenzate da questa lingua), tutelava invece le lingue poste al di fuori di tale famiglia, come una sorta di animale in via di estinzione, che sicuramente non avrebbe potuto impensierire la diffusione della lingua italiana. L'elenco di queste lingue merita d'essere riportato per la sua significatività:

- le franco-provenzali nelle Alpi piemontesi, in Val d'Aosta e in due Comuni della provincia di Foggia;
- le occitanico-provenzali in alcune zone della provincia di Torino, di Cuneo e di Cosenza;
- le tedesche in Alto Adige, in Val Canale (Friuli) e in altri centri delle Alpi orientali;
- le slovene nelle Alpi Giulie (province di Udine, Trieste e Gorizia);
- le serbo-croate nel Molise;
- le albanesi nella Dalmazia italiana, in Sicilia e in vari Comuni del Mezzogiorno;
- le grecaniche nella provincia di Reggio Calabria e di Reggio;
- le catalane nella città di Alghero in Sardegna;
- la ladina nel Friuli e in alcune valli dolomitiche.

Le lingue di queste minoranze linguistiche venivano definite, non senza un certo razzismo culturale, "dialetti stranieri" (*alloglotte*, dal greco *allos*=altro e *glotta*=lingua), pur essendo parlate da secoli nelle stesse regioni ove tutte le altre lingue lo Stato borghese le definiva "dialetti italiani". Come se tra il lombardo e il sardo vi fossero meno differenze linguistiche che tra il dialetto piemontese e il provenzale! Paradossalmente veniva considerata minoranza linguistica straniera anche la lingua ladina, chiaramente derivata dal latino.

III

I dialetti italiani son tutti o di origine latina o influenzati notevolmente dal latino, salvo quelli di origine greca o slava. Anche quelli di origine gallo-celtica (come il dialetto romagnolo) han dovuto mescolarsi col latino. Il fiorentino è sempre stato considerato, fino a quando non divenne la lingua nazionale, come un dialetto tra tanti.

È stata semplicemente un'operazione intellettualistica e di politica culturale egemonica quella che i Savoia (la cui lingua originaria, peraltro, era il francese e che al massimo parlavano il dialetto piemontese) hanno imposto alla neonata nazione, scegliendo d'ufficio il dialetto fiorentino come lingua "italiana" ed escludendo quindi dalla possibilità d'influire in qualche modo su questa lingua, tutte le altre "lingue", siano esse autoctone o allojene (mettiamo virgolettata questa parola poiché i dialetti, in genere, avendo una struttura grammaticale ben definita, son delle vere e proprie lingue e sarebbe stata una gran cosa se in tutte le scuole se ne fosse appresa anche la scrittura, compiendo un lavoro comparativo tra le varie grammatiche dialettali).

Quando crollò l'impero romano, i volgari che si formarono non costituivano solo le tante varianti del latino che da tempo si parlavano, ma erano anche dei volgari mescolati alle parlate pre-latine, che avevano fatto resistenza all'egemonia romana e che ad un certo punto, seppur in forme alquanto modificate, riuscirono a riemergere.

Entrate nell'impero in rovina, le tribù barbariche, prevalentemente germaniche, incontrarono sia un latino scritto che tanti volgari parlati. Siccome i barbari non avevano una lingua scritta, da un lato finirono coll'accettare il latino e dall'altro fusero, spontaneamente, le loro parlate con quelle che incontrarono, e fu così che nacquerò le cosiddette "lingue romanze", cioè le lingue romano-barbariche. Avrebbero tranquillamente potuto imporre le loro lingue, ma non lo fecero, anzi accettarono che la chiesa imponesse loro il latino scritto.

Quando noi oggi parliamo di "lingue romanze", intendiamo la lingua italiana, francese, spagnola, portoghese ecc., ma tutte queste lingue s'imposero, nei rispettivi territori, soltanto a partire dall'unificazione nazionale dei loro Stati, che avvenne grazie soprattutto alla borghesia. In realtà le lingue romano-barbariche non erano affat-

to identiche a quelle che oggi, in maniera codificata, chiamiamo "lingue romanze" o "neo-latine". Infatti, con l'arrivo dei barbari si formarono, in maniera del tutto naturale, una miriade di lingue parlate che in comune, al massimo, potevano avere solo la lingua scritta, cioè il latino, lingua della precisione scientifica e giuridica (mentre per quella filosofica e teologica era il greco). La forma scritta di questi nuovi volgari emerse solo quando la borghesia, già affermatasi economicamente, politicamente sosteneva la monarchia.

Il latino era una lingua scritta così fortemente elaborata che nessuna popolazione barbarica, almeno sino allo sviluppo della borghesia europea (intorno al Mille), si sognò mai di creare una diversa lingua scritta. L'unica lingua superiore al latino, per ammissione degli stessi Romani, era il greco, che infatti, nel corso dell'impero, fu adottato come seconda lingua.

Caduto l'impero, il latino rimase sempre patrimonio della chiesa e degli intellettuali, che lo usavano anche quando scrivevano contro la stessa chiesa. Viceversa lo sviluppo del volgare scritto fu un'operazione tipicamente borghese, cioè di quella classe che, divenuta economicamente molto forte, non aveva più bisogno di usare il latino per opporsi alla chiesa. La scelta di fare del fiorentino una lingua volgare nazionale fu tipicamente borghese e intellettuale, oltre che ovviamente politica. La borghesia voleva in sostanza sostituirsi alla chiesa nella sua funzione egemonica culturale.

Se non ci fosse stata la volontà borghese di creare un unico mercato nazionale, non ci sarebbe mai stata una lingua nazionale dominante su tutte le altre. Al massimo avrebbe potuto crearsi, spontaneamente, una lingua nazionale (una sorta di lingua veicolare sufficiente per intendersi) a fianco delle tante parlate locali.

L'italiano quindi per sua natura (ma questo vale anche per il francese, lo spagnolo, il tedesco...) è una lingua con pretese egemoniche, analoghe a quelle del latino, del greco, dello spagnolo (castigliano), del portoghese, del russo, dell'inglese (oggi dell'anglo-americano), del cinese mandarino ecc. Tutte queste lingue hanno caratteristiche comuni: sono ideologicamente colonialiste e imperialiste, ovvero scioviniste, razziste e nazionalistiche. Riconoscere questi limiti oggi è condizione preliminare per qualunque discorso di tipo linguistico, nel senso che non bastano dichiarazioni d'intenti a tutela delle minoranze linguistiche. Finché si continua a parlare di "mag-

gioranza" (al singolare) e di "minoranze" (al plurale), è evidente che la tolleranza sarà soltanto formale, di facciata e che alle minoranze non verrà mai riconosciuta una vera autonomia.

Per parlare di "democrazia reale dei dialetti", quanto meno i poteri politici dovrebbero fare ammenda per i tanti genocidi culturali compiuti, assicurando delle forme concrete di risarcimento. Negli Stati Uniti, prima che arrivassero i colonizzatori europei, si parlavano almeno 500 diverse lingue e tuttavia ancora oggi gli indiani vivono nelle riserve.

IV

Che i dialetti locali o regionali siano in Italia delle realtà culturali molto sentite, è dimostrato anche dal fatto che, a distanza di oltre un secolo e mezzo dall'unificazione, non sono affatto scomparsi. Anzi, in molti luoghi della penisola permangono come parlata locale anche tra le giovani generazioni, quando addirittura non si tenta di metterli per iscritto, come fanno tanti intellettuali che si dedicano alla poesia o al teatro.

Questi intellettuali, che evidentemente avevano iniziato ad apprendere il dialetto come lingua materna, per poterlo scrivere hanno dovuto compiere accurati studi autonomi, consultando grammatiche e dizionari. Alcuni di loro hanno riscosso fama nazionale, soprattutto nella poesia.

Oggi scrivere in dialetto può essere un'operazione nostalgica o intellettualistica, destinata a restare un fenomeno isolato, di nicchia. Tuttavia, molto dipende da come questa operazione viene recepita da chi il dialetto ancora lo parla o almeno lo capisce: è solo questa massa di persone popolari, non intellettuali, che può decidere il destino del dialetto in un determinato contesto locale.

Forse il genere letterario che con maggior fortuna riesce a far presa sulle persone non è tanto la poesia quanto piuttosto la commedia teatrale, che quando viene recitata in dialetto è sempre ironica e comica; lo è molto di più anche nel caso in cui le stesse battute vengono dette in italiano. Questo perché il dialetto ha dei suoni, dei ritmi, dei giochi linguistici, delle espressioni idiomatiche assolutamente uniche e irripetibili, che nessuna lingua al mondo potrebbe tradurre altrettanto efficacemente, a meno che non si trattasse non di

una traduzione ma di un'integrale riscrittura, come è avvenuto nel caso del poeta romagnolo Walter Galli, con gli epigrammi di Marziale, allorché i critici si chiedevano quali fossero gli originali!

Quando taluni linguisti si sforzano di classificare tutti i nostri dialetti nazionali in tre gruppi fondamentali (settentrionali, centrali e meridionali), nella speranza di far credere che si possa trovare qualcosa di comune all'interno di ogni singolo gruppo, perdono il loro tempo. Partono dal presupposto che questi dialetti son quasi tutti delle lingue neolatine e dunque lingue italiane, per cui - secondo loro - quando si è deciso di sceglierne uno solo, per farlo diventare lingua nazionale, tutti gli altri non avrebbero dovuto sentirlo come un'imposizione, essendovi appunto delle radici linguistiche comuni. Le tante somiglianze - si sostiene ancora oggi - sono infinitamente superiori alle diversità.

In realtà quando tali somiglianze interdialektali (all'interno dei singoli gruppi linguistici) emergono chiaramente, in genere sono di così scarsa rilevanza che non varrebbe neppure la pena parlarne. P.es. è così importante sapere che nei dialetti settentrionali si preferisce usare il passato prossimo invece, come in quelli meridionali, il passato remoto? o che si premetta l'articolo ai nomi propri di persona? A che serve sapere queste cose quando i milanesi non sono neppure in grado di capire i bergamaschi? Possibile che sia così difficile comprendere che l'apprendimento di "lingue altre dalla propria" va lasciato alla libera iniziativa dei cittadini, sulla base di uno scambio comunicativo paritetico? e che il plurilinguismo è l'espressione più eloquente dell'infinita ricchezza comunicativa della specie umana?

Il dialetto dà alle cose quella patina di storicità e di veridicità che non guasta mai, e chi considera questo un cedimento a spinte provinciali e localistiche, dovrebbe piuttosto chiedersi s'egli possiede un'identità con determinate radici territoriali o se invece vive come un nomade sradicato. Questo a prescindere dal fatto che l'uso del dialetto oggi non può più fare riferimento a quella civiltà contadina e artigianale che s'è voluta superare. Al massimo, cioè nel migliore dei casi, oggi è possibile recuperare lo "spirito" delle tradizioni d'un territorio, non necessariamente esprimibile nel suo linguaggio originario.

Non pochi studiosi sono convinti che, fatta l'unificazione, si scelse il fiorentino scritto non solo perché aveva fatto nascere i tre

mostri sacri del Medioevo, ma anche perché era - tra tutti i dialetti italiani - il più fedele erede del latino, sicché in sostanza non si fece altro che cercare un suo sostituto, avente pari funzione egemonica. Chissà perché agli intellettuali appare del tutto naturale che in un'Italia dai mille dialetti debba esistere una lingua dominante... La cosa strana è che prima dell'unificazione nessuno aveva pensato di attribuire la stessa dominanza nazionale al romanesco, che s'era formato nella città più latina del mondo e che praticamente tutti i meridionali, anche se non lo parlavano, erano in grado di capire. Si è voluto guardare al prodotto intellettuale, letterario, dei tre grandi scrittori: si pensò che questo sarebbe stato sufficiente per poter prendere una decisione dalle conseguenze epocali, quando probabilmente su questa decisione avrebbero dissentito gli stessi Dante, Petrarca e Boccaccio, non certo abituati a considerare la loro Signoria borghese superiore a qualunque altra della penisola.

I dialetti hanno cercato di resistere all'invasione dell'italiano come meglio hanno potuto, ma senza molto successo. Di fronte al diffondersi della scuola, dei mass-media, dell'urbanizzazione... i dialetti hanno potuto opporre solo la longevità della popolazione, l'antistatalismo congenito, l'attaccamento tenace alle tradizioni rurali o paesane... Nella seconda metà del Novecento i poeti dialettali hanno cercato anche di porsi in concorrenza coi poeti in lingua, conseguendo risultati spesso notevoli.

In compenso l'italiano che si parla oggi non è affatto basato sul fiorentino, ma su una pronuncia abbastanza piatta, senza inflessioni, su un lessico formale, burocratico, simile al parlare di un robot. Probabilmente si è finiti col parlare una lingua del tutto avulsa da qualunque contesto locale perché, sapendo di avere a che fare con una miriade di dialetti, si temeva di apparire di parte, di fare dei favoritismi. E così l'italiano è nato come lingua diplomatica, senza cadenze, frutto di un assurdo, perché astratto, compromesso. Solo lo scritto doveva basarsi sullo stile del fiorentino, come se tutti gli italiani dovessero sentirsi toscani.

Il parlato standard era diventato quello dello speaker del telegiornale, che doveva aver seguito corsi di dizione, al fine di eliminare dalla propria parlata originaria qualunque aspetto di derivazione dialettale: il suo compito era quello di spersonalizzarsi al massimo, soprattutto nella fonetica. Invece nelle realtà locali e regionali l'ita-

liano veniva parlato a seconda delle cadenze, dei toni, delle espressioni, dei modi di dire e persino dei vocaboli che risentivano nettamente di determinate origini dialettali, tant'è che ancora oggi riconosciamo subito, quando uno parla in italiano, da quale regione provenga.

Col passare del tempo l'italiano standard ha cercato, per quieto vivere, di far confluire verso di sé elementi dialettali regionali già italianizzati (per macroaree), di cui non sempre riusciamo a individuare la loro origine dialettale locale. Si pensi p.es. al recente uso nazionale di un avverbio, da tempo noto nelle parlate settentrionali, come "piuttosto", che invece di "escludere" (come nell'italiano classico) una cosa da un'altra, indica una successione di cose o azioni ugualmente preferite. Nelle parlate italiane regionali vi sono differenze fonetiche e a volte anche sintattiche e lessicali che non impediscono più la loro comprensione a livello nazionale. Il parlato ha cercato di far valere nei confronti dello scritto la propria originalità, ma più di questo non è consentito fare.

Meritano invece d'essere ricordati gli scrittori che hanno voluto conferire dignità letteraria ai loro dialetti, anche se nei manuali di letteratura italiana i loro nomi non appaiono quasi mai, essendo considerati più "stranieri" degli stessi scrittori non nazionali, a meno che non vengano inseriti come pura curiosità estetica. Nella prima metà dell'Ottocento Carlo Porta e Giuseppe G. Belli; nella prima metà del Novecento Salvatore di Giacomo, Virgilio Giotti, Delio Tessa, Trilussa, Nino Martoglio, Eugenia Martinet, Giacomo Noventa, Gino Piva, Pinin Pacòt; nella seconda metà del Novecento Biagio Marin, Carlo E. Gadda, Andrea Zanzotto, Franco Loj, Albino Pierro, il Pasolini di Casarsa, Franco Scataglini e i tanti poeti dialettali della Romagna (T. Guerra, W. Galli⁶, R. Baldini, T. Baldassari, G. Fucci ecc.). Là dove la letteratura è stata abbastanza forte, era inevitabile la concorrenza col toscano come lingua della cultura nazionale.

Tuttavia oggi, anche in seguito ai grandi fenomeni migratori, è diventato molto difficile nelle grandi città conservare il proprio dialetto: si fa addirittura fatica a conservare il proprio italiano, in quanto la presenza degli stranieri nelle scuole ha reso l'insegnamento di questa lingua molto più difficoltoso, soggetto a semplificazioni e

⁶ Su questo poeta cesenate rimando alla lettura di *Pazinzia e distèin in Walter Galli*, ed. Lulu.

a continui confronti linguistici con lingue che provengono da tutto il mondo e che, se conservate, mostrano d'avere pretese tutt'altro che modeste, essendo strutturate in maniera non meno complessa della nostra.

Con la morte per asfissia dei dialetti abbiamo perso un'enorme cultura popolare, che però, cacciata dalla porta, ci si sta rientrando dalla finestra proprio grazie all'apporto degli stranieri. E chissà che col tempo non si riesca a far valere una sorta di sinergia (anche plurilinguistica) tra vecchie e nuove sofferenze, tra emarginazioni autoctone e straniere, al fine di trovare una soluzione efficace alla povertà che si sta mondializzando.

V

Forse i primi critici letterari ad accorgersi che la fine dei dialetti aveva comportato un incredibile impoverimento della stessa lingua italiana sono stati Pasolini, Contini e De Mauro.

In effetti la lingua italiana, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, s'è parecchio standardizzata, divenendo sempre più uguale a se stessa, priva di espressività e di caratterizzazione.

Gli intellettuali avevano completamente sottovalutato il fatto che i dialetti (non semplicemente i vernacoli), avendo caratteristiche linguistiche analoghe alle parlate considerate vere e proprie "lingue", avrebbero potuto arricchire continuamente lo stesso italiano, il quale, lasciato a se stesso, ha finito col diventare una lingua piatta, amorfa, insulsa e soprattutto incapace di difendersi dall'invadenza della lingua anglo-americana, che vuole imporsi a livello mondiale.

Quando in Italia sentiamo parlare i politici, gli amministratori, i militari... non sembra d'avere a che fare con delle persone ma con degli "automi", il cui linguaggio appare come burocratizzato, cioè ingessato. Peraltro il linguaggio comune trasmesso dalla televisione è spesso d'una povertà lessicale spaventosa, proprio perché i dirigenti di questo mezzo comunicativo, avendo il problema di far arrivare la pubblicità che continuamente trasmettono al maggior numero di utenti, si sentono in dovere di esigere un linguaggio ridotto ai minimi termini. Ma anche la cinematografia soffre di questa povertà linguistica, proprio perché ha pretese di diffusione internazionale. Inevitabilmente si va riducendo anche il divario tra parlato e

scritto, nel senso che la scrittura va impoverendosi progressivamente.

Il parlato è una sorta di "italiano collettivo", ricavato più che altro non solo da quell'italiano minimalista che si sente alla televisione, ma anche da gerghi specifici, settoriali e dai tanti influssi stranieri.

Tale impoverimento generale della lingua italiana non dipende soltanto del fatto - come taluni sostengono - che gli italiani hanno perduto il contatto coi testi letterari, ma piuttosto dal fatto che sembra non esistere più alcuna esperienza collettiva autonoma in grado d'interpretare in maniera creativa, intelligente (in senso critico) la realtà, facendo di tale interpretazione l'occasione per un ripensamento semantico, creativo, anche della lingua.

Facciamo un esempio. I testi di Svevo, che pur è considerato un grande, sono sul piano stilistico di una noia mortale. Perché? Perché quando uno vive molto all'estero e apprende una nuova lingua (nel suo caso il tedesco) e poi inizia a scrivere in italiano, inevitabilmente la sua lingua sarà priva di coloriture, appiattita, come è appunto quella di chi non ha contatti con le realtà locali popolari di un determinato territorio. Il suo amico Joyce ha fatto l'operazione inversa: ha scritto in una lingua impossibile per apparire a tutti i costi originale. Due forme letterarie che sul piano stilistico sono state di basso e di alto livello, ma che entrambe non sono uscite dall'intellettualismo borghese di chi non ha radici popolari. Abbiamo forse bisogno di una letteratura di questo genere per migliorare la nostra lingua?

Gli "eroi" che nel passato han voluto scrivere in dialetto, ancora oggi, nei manuali di letteratura italiana, sono quasi del tutto sconosciuti. Quando Pasolini diceva che la poesia dialettale dell'Ottocento aveva una forza satirica e polemica contro la nobiltà e il clero che quella del Novecento se la sognava di notte, non aveva forse ragione?

Il fatto è purtroppo che sembra non essere servita a molto l'idea che taluni grandi letterati hanno avuto, per scrivere i loro testi, di attingere alle loro parlate dialettali originarie. Non hanno avuto grandi imitatori. Probabilmente loro stessi non sono stati capaci di andare oltre una sorta di "dialetto mimetico", non sapendo come recuperare la vera tipicità dialettale. O forse l'impresa era disperata proprio perché condotta fuori tempo massimo.

A questo punto converrebbe quasi ammettere che i dialetti sono soltanto lingue orali e che non soffrono d'essere messi per iscritto, e che quindi la vera espressione comunicativa popolare non è quella scritta ma solo quella parlata, in cui c'è chi parla e chi ascolta. E chi pensa di poter anteporre la letteratura scritta a questa forma di letteratura orale, è fuori dalla realtà.

Bibliografia su Lulu

www.lulu.com/spotlight/galarico

- Cinico Engels. Oltre l'Anti-Dühring
- Amo Giovanni. Il vangelo ritrovato
- Pescatori di uomini. Le mistificazioni nel vangelo di Marco
- Contro Luca. Moralismo e opportunismo nel terzo vangelo
- Arte da amare
- Letterati italiani
- Letterati stranieri
- Pagine di letteratura
- L'impossibile Nietzsche
- In principio era il due
- Da Cartesio a Rousseau
- Le teorie economiche di Giuseppe Mazzini
- Rousseau e l'arcanteria
- Esegesi di Marx
- Maledetto capitale
- Marx economista
- Il meglio di Marx
- Io, Gorbaciov e la Cina (pubblicato dalla Diderotiana)
- Il grande Lenin
- Società ecologica e democrazia diretta
- Stato di diritto e ideologia della violenza
- Democrazia socialista e terzomondiale
- La dittatura della democrazia. Come uscire dal sistema
- Etica ed economia. Per una teoria dell'umanesimo laico
- Preve disincantato
- Che cos'è la coscienza? Pagine di diario
- Che cos'è la verità? Pagine di diario
- Scienza e Natura. Per un'apologia della materia
- Siae contro Homolaicus
- Sesso e amore
- Linguaggio e comunicazione
- Homo primitivus. Le ultime tracce di socialismo
- Psicologia generale
- La colpa originaria. Analisi della caduta

- Critica laica
- Cristianesimo medievale
- Il Trattato di Wittgenstein
- Laicismo medievale
- Le ragioni della laicità
- Diritto laico
- Ideologia della Chiesa latina
- Esegesi laica
- Per una riforma della scuola
- Interviste e Dialoghi
- L'Apocalisse di Giovanni
- Spazio e Tempo
- I miti rovesciati
- Pazienza e distèin in Walter Galli
- Zetesis. Dalle conoscenze e abilità alle competenze nella didattica della storia
- La rivoluzione inglese
- Cenni di storiografia
- Dialogo a distanza sui massimi sistemi
- Scoperta e conquista dell'America
- Il potere dei senzadio. Rivoluzione francese e questione religiosa
- Dante laico e cattolico
- Grido ad Manghinot. Politica e Turismo a Riccione (1859-1967)
- Ombra delle cose future. Esegesi laica delle lettere paoline
- Umano e Politico. Biografia demistificata del Cristo
- Le diatribe del Cristo. Veri e falsi problemi nei vangeli
- Ateo e sovversivo. I lati oscuri della mistificazione cristologica
- Risorto o Scomparso? Dal giudizio di fatto a quello di valore
- Cristianesimo primitivo. Dalle origini alla svolta costantiniana
- Le parabole degli operai. Il cristianesimo come socialismo a metà
- I malati dei vangeli. Saggio romanizzato di psicopolitica
- Gli apostoli traditori. Sviluppi del Cristo impolitico
- Grammatica e Scrittura. Dalle astrazioni dei manuali scolastici alla scrittura creativa
- La svolta di Giotto. La nascita borghese dell'arte moderna
- Poesie: Nato vecchio; La fine; Prof e Stud; Natura; Poesie in strada; Esistenza in vita; Un amore sognato

Indice

Premessa.....	5
Introduzione a una teoria della letteratura.....	7
Nota di metodo sulla letteratura italiana.....	23
Cosa vuol dire "fare letteratura"?.....	25
Cui prodest? Ha ancora senso una storia della letteratura italiana?..	26
Didattica di letteratura italiana.....	29
Il poema epico-cavalleresco.....	45
L'Umanesimo.....	50
Caratteristiche della cultura umanistica.....	51
Le contraddizioni dell'Umanesimo.....	55
Il Rinascimento.....	57
I progressi culturali.....	57
Le contraddizioni principali.....	58
La Riforma protestante in Italia.....	59
La Controriforma cattolica.....	59
Il Seicento.....	61
I generi letterari più significativi.....	63
L'Arcadia.....	66
Il Caffè (1764-66).....	70
I secoli letterari XIX e XX in Italia.....	73
L'itinerario del "Politecnico" di Vittorini.....	80
La letteratura antifascista internazionale.....	90
La crisi della letteratura francese degli anni '80.....	96
La letteratura d'Oc e d'Oïl.....	104
Inquadramento storico.....	104
Gli inizi della letteratura francese.....	108
La letteratura russa fino alla perestrojka.....	112
Filosofia e letteratura in Russia.....	125
Letteratura e filosofia.....	127
Prospettive recenti.....	129
Storia del teatro.....	132
Il teatro greco.....	132
Il teatro medievale.....	132
La tragedia moderna.....	133
Il teatro rinascimentale.....	133
Il teatro barocco.....	134

Il teatro illuminista.....	134
Il teatro romantico.....	134
La commedia moderna.....	135
La commedia dell'arte.....	136
Definizione e periodo.....	136
Origine e struttura.....	136
Dalla commedia al canovaccio	137
Teatro in piazza	138
La maschera	138
In sintesi.....	139
Le prime contestazioni	140
Nascita dei teatri a pagamento	140
Moderna commedia	141
La democrazia reale dei dialetti.....	142
Riflessioni sparse sulla neolingua di Orwell.....	159
Bibliografia su Lulu.....	172