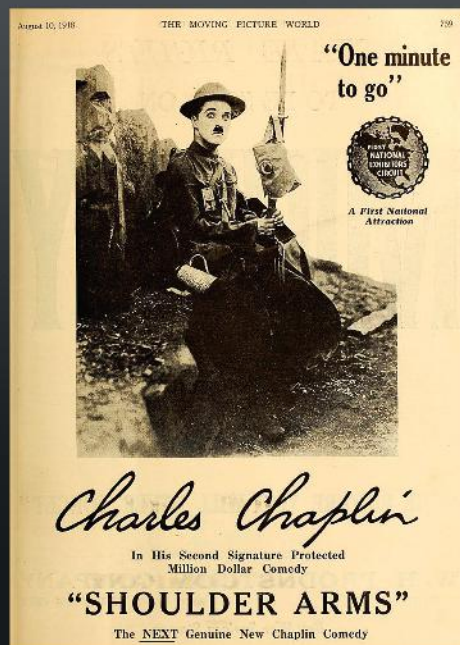


PRIMO NOVECENTO

Un oggetto
racconta
un'epoca



La pagina della rivista americana «The Moving Picture World» (“Il mondo dell’immagine in movimento”) qui sopra raffigurata tiene insieme due eventi di natura profondamente diversa, ma ugualmente decisivi nel segnare l’epoca che stiamo per presentarvi: l’invenzione del cinema e la prima guerra mondiale.

Il film reclamizzato è *Shoulder arms* (titolo italiano *Charlot soldato*), interpretato e diretto da Charlie Chaplin, uno dei più grandi autori e registi della storia del cinema, e uscito nelle sale nel 1918: era passata soltanto una ventina d’anni dai pionieristici esperimenti dei fratelli Lumière, inventori del “cinematografo”, l’antenato della cinepresa e del proiettore cinematografico.

In questo breve arco di tempo il cinema si era affermato come la forma narrativa più popolare, la più efficace tecnica di documentazione e di propaganda, e come un’eccezionale occasione di guadagno, con un effetto dirompente sull’organizzazione del tempo libero e dell’immaginario collettivo. Difficile sopravvalutare l’importanza di questa straordinaria invenzione: in fondo

anche il proliferare di reti televisive e il rigoglioso sviluppo delle immagini digitali che caratterizzano la nostra epoca ne sono un’estrema propaggine.

L’anno di uscita di *Shoulder arms* è anche l’anno in cui si conclude la prima guerra mondiale. Charlie Chaplin racconta in tono paradossale e grottesco la vita del soldato-massa in un mondo di fango, di trincee allagate, di perenne lotta per la sopravvivenza. L’antierooico protagonista riesce addirittura a catturare il Kaiser, ma si tratta soltanto di un sogno, e alla fine del film lo spettatore è riportato alla quotidianità della vita in trincea. Negli anni 1914-1918 l’Europa si misura con un modo del tutto nuovo di vivere l’esperienza della guerra: l’impiego massiccio della tecnologia a scopi bellici (aerei, gas, carri armati); il carattere totale del conflitto, che coinvolge l’intera economia e vasti strati della popolazione civile; e specialmente la partecipazione di massa alle operazioni militari, segno e anticipazione del tratto più significativo della politica e della vita sociale degli anni a venire.

A sinistra La pubblicità del film *Charlot Soldato* sulle pagine della rivista americana «The Moving Picture World» del 10 agosto 1918.

In basso La locandina originale del film *Charlot Soldato* diretto da Charlie Chaplin nel 1918.



Sopra Uno dei primi modelli di proiettore messo a punto dai fratelli Lumière nel 1895. (Collezione privata)

In basso Uno dei primi modelli del carrarmato britannico Mark I durante la battaglia della Somme, in Francia, nel 1916. (Ernest Brooks/Londra, Imperial War Museum)



CONTESTO

Primo Novecento



Quadro storico

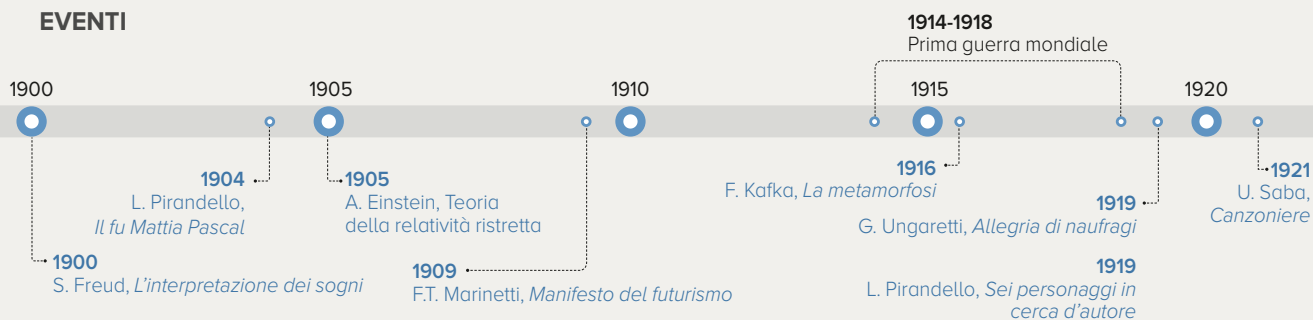
Guerre, crisi, dittature

La prima metà del secolo ventesimo si apre con l'inasprimento dei conflitti imperialistici e la corsa agli armamenti, che portano l'Europa alla prima guerra mondiale; si può chiudere simbolicamente con l'esplosione delle bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki nell'agosto del 1945: un'età segnata da due catastrofiche guerre mondiali a soli vent'anni l'una dall'altra.

Tra le due guerre, altri sconvolgimenti danno il senso di quello che fu sentito come *Il tramonto dell'Occidente* (titolo di un libro del filosofo tedesco Oswald Spengler del 1919): la rivoluzione sovietica del 1917 da cui nasce l'URSS a dittatura comunista, che lacera la società europea tra chi avverte in essa una minaccia per la civiltà e chi ne fa il faro di una speranza di palingenesi; la grande crisi economica internazionale esplosa nel 1929, che fa avvertire la precarietà dello sviluppo e alimenta oscuri presagi di catastrofe; la sconfitta della democrazia, prima in Italia con la dittatura fascista (1922), poi in Germania col nazismo (1933) e in Spagna nel 1939, dopo una sanguinosa guerra civile.

In mezzo a questi eventi l'Europa perde gradualmente la sua centralità mondiale: la prima guerra mondiale era ancora un conflitto tra le potenze europee; alla fine della seconda, l'Europa si troverà divisa fra le province di due imperi facenti capo agli Stati Uniti d'America e all'Unione Sovietica.

EVENTI



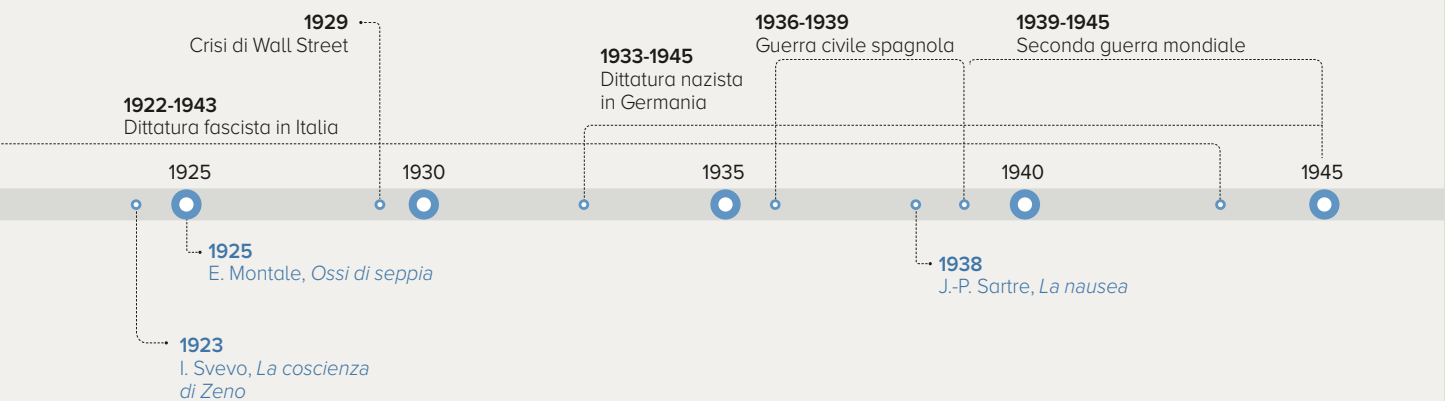
OPERE



La società di massa

Se l'ottimismo progressista ottocentesco è travolto, lo sviluppo tecnico continua però a ritmo accelerato, rivoluzionando la vita quotidiana di milioni di persone: basta ricordare l'avvento del telefono e dell'automobile. Più significativa ancora la comparsa dei mezzi di comunicazione di massa elettrici: il cinema, che diventa in breve il più importante svago popolare, e la radio, che crea per la prima volta la possibilità di una comunicazione simultanea alle masse di un intero paese.

Il carattere di massa della civiltà del Novecento riguarda una quantità di fenomeni diversi ma convergenti: l'aumento numerico delle popolazioni e il loro addensarsi nelle grandi metropoli; la perdita d'importanza delle culture locali a vantaggio di una tendenziale uniformità internazionale (si comincia a parlare di "americanismo", perché sono gli Stati Uniti che esportano nel mondo i propri modelli di vita); la tendenza, in larghi strati della popolazione, all'uniformità di abitudini, valori, comportamenti, in cui l'individuo sembra perdere la propria autonomia. Tra i fattori di massificazione, accanto ai mass-media va posto l'intervento sempre più capillare degli Stati nella vita delle società, dall'economia alla cultura all'organizzazione del tempo libero, con la conseguente crescita degli apparati burocratici. In questo sono in prima linea i regimi totalitari, che non si limitano a reprimere il dissenso ed esigere obbedienza, ma organizzano la vita delle masse, impongono la loro partecipazione a grandi riti collettivi come sfilate, svaghi pubblici, adunate in cui si ascolta la parola del capo.



Il pensiero della crisi

UN'ETÀ DI FRATTURE

La "ribellione delle masse"

La critica della società di massa è uno dei grandi temi della cultura del Novecento, ed è condotta per lo più con toni apocalittici: «La massa travolge tutto ciò che è differente, singolare, individuale, qualificato e selezionato [...]. Noi viviamo sotto il brutale impero delle masse», scrive il filosofo spagnolo José Ortega y Gasset in *La ribellione delle masse* (1930).

La crisi degli intellettuali

Il disagio di molti intellettuali si spiega col fatto che il loro ruolo tradizionale di ideologi della società e dei gruppi dominanti è entrato in crisi: forse per questo non si è mai tanto discusso di intellettuali come in questo secolo.

Da un lato lo sviluppo dell'organizzazione sociale e della tecnica richiede un numero sempre maggiore di lavoratori intellettuali: insegnanti e pubblicitari, tecnici e ricercatori, funzionari e burocrati costituiscono uno strato crescente della borghesia piccola e media, una parte della massa. Dall'altro la diversificazione delle professioni e delle conoscenze richieste fa perdere omogeneità al ceto intellettuale: non c'è più un "mondo della cultura", ma un insieme di specializzazioni. Diventa più rara la figura del grande intellettuale complessivo, capace di dire la sua parola su tutti i problemi della società.

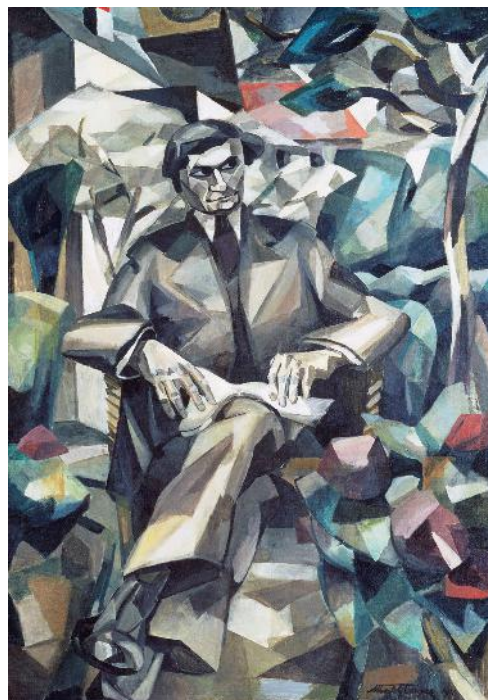
Le "due culture"

L'età del positivismo aveva coltivato per l'ultima volta il sogno di un grande progetto unitario a cui collaborassero tutti i settori della cultura: il letterato, il filosofo e lo scienziato avevano potuto sentirsi artefici di un'unica grande impresa di progresso, e così li aveva visti il pubblico. Ora subentra una serie di fratture: in verticale, tra l'intellettuale e le masse, in orizzontale, tra i diversi settori della cultura. Si profila soprattutto la difficoltà di comunicare, a volte l'antagonismo, tra la cultura scientifica e quella umanistica: è quello che sarà poi chiamato il problema delle "due culture".

FILOSOFIA E SCIENZA

Demolizione del positivismo

Quasi tutte le correnti filosofiche operanti nei primi anni del Novecento sono impegnate a demolire il positivismo. Comune a tutte è la critica della conoscenza scientifica: non solo essa non è in grado di affrontare i massimi problemi del destino dell'uomo (come anche molti positivisti ammettevano), ma è in sé una forma di conoscenza inferiore, a carattere puramente pratico; le riflessioni che erano già maturate sui limiti della scienza, sul fatto che essa non conosce l'essenza dei fenomeni ma solo le loro relazioni, sul carattere convenzionale dei principi e delle leggi che elabora, vengono usate per svalutarla radicalmente.



Albert Gleizes, *Ritratto di Jacques Nayral*, 1911. (Londra, Tate Modern)

Filosofie della vita

Concetti come “vita”, “volontà”, “azione”, “intuizione” vengono contrapposti all’intelletto analitico che è alla base della ricerca scientifica.

Così uno dei filosofi più influenti dell’epoca, il francese HENRI BERGSON (1859-1941), in *L’evoluzione creatrice* (1907) vede l’evoluzione biologica e l’uomo come il prodotto di un principio spirituale, uno “slancio vitale” che ha investito la materia. Questo principio ha un carattere creativo che va al di là della sequenza di cause ed effetti descritta dalla scienza; solo l’intuizione, «stabilendo una relazione di simpatia tra noi e gli altri esseri viventi e dilatando la nostra coscienza, potrà introdurci nel dominio stesso della vita, che è compenetrazione reciproca, creazione indefinita e continua» (p. 8).

►D1

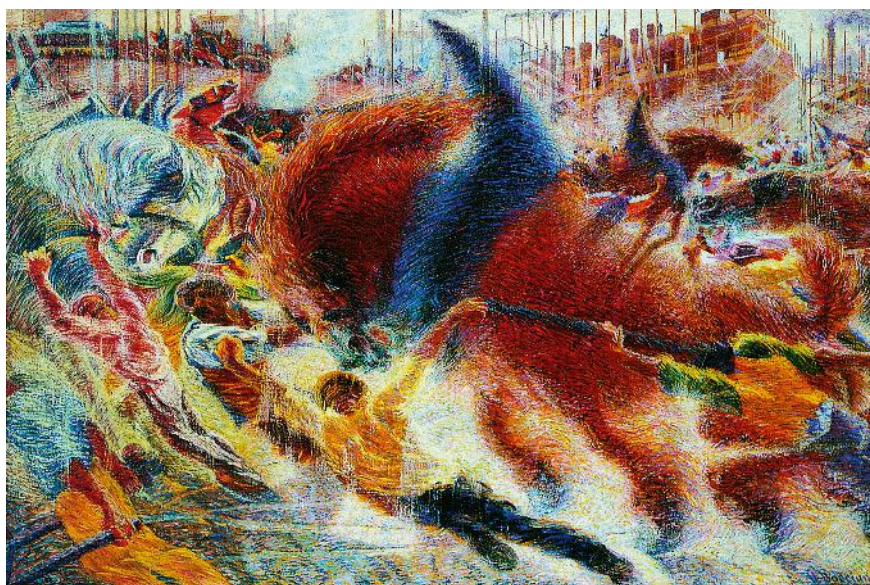
Un altro filosofo molto letto in Italia, l’americano WILLIAM JAMES (1842-1910) iniziatore del pragmatismo, mette in discussione la concezione della conoscenza come rispecchiamento di dati oggettivi; per lui la conoscenza è essenzialmente uno strumento per l’azione: «La verità è una cosa che *si fa*, come la salute, la ricchezza, la forza»; «“Ciò che per noi sarà meglio credere”: questo assomiglia abbastanza ad una definizione della verità!».

L’“azione diretta”

Posizioni come queste, portate all’estremo oltre le intenzioni degli autori, si prestano a giustificare la negazione di ogni razionalità e l’esaltazione della violenza, dell’“azione diretta”, come si diceva all’epoca. Questa è esplicitamente teorizzata dal pensatore francese GEORGES SOREL (1847-1922), che in *Riflessioni sulla violenza* (1908) contrappone alle teorie socialiste il “mito” dello sciopero generale che dovrà segnare il crollo del capitalismo: solo un ideale carico di suggestione emotiva è capace di muovere le masse all’azione rivoluzionaria. Non è un caso che la corrente del sindacalismo rivoluzionario, che si ispira a Sorel, nasca all’estrema sinistra del movimento operaio ma sfoci in Italia, per molti suoi esponenti, nel fascismo.

Benedetto Croce e gli “pseudoconcetti”

Sebbene lontano dall’irrazionalismo, il maggiore filosofo italiano dell’epoca, BENEDETTO CROCE (1866-1952), è autore della svalutazione più approfondita e influente della scienza: questa per lui opera con “pseudoconcetti”, classificazioni di carattere puramente pratico che non hanno nulla a che vedere con la vera conoscenza che risiede nella filosofia, la “scienza dello spirito”.



Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1910-1911. (New York, Museum of Modern Art)

Quelli che abbiamo citato sono tra gli ultimi filosofi “popolari”, nel senso che le loro idee hanno potuto circolare in larghi strati di pubblico colto. Addentrandoci nel Novecento, la filosofia tende a esprimersi con un linguaggio così sottile e astruso da risultare accessibile solo a cerchie ristrette di specialisti. Una radicale rifondazione della conoscenza, oltre i limiti del sapere scientifico, è l’obiettivo della “fenomenologia” del tedesco EDMUND HUSSERL (1859-1938): tale rifondazione deve ancorarsi al “mondo della vita”, all’esperienza immediata che precede qualsiasi categorizzazione concettuale, mettendo “tra parentesi” tutti gli schemi che irrigidiscono il nostro pensiero. Il suo discepolo MARTIN HEIDEGGER (1889-1976) è l’iniziatore dell’esistenzialismo, uno dei principali indirizzi filosofici del Novecento, ispirato al pensiero di Søren Kierkegaard (Vol. 4, p. 497). Questo filone di pensiero ebbe la sua massima diffusione subito dopo la seconda guerra mondiale, quando rappresentò l’espressione più significativa della crisi dell’individuo nella società contemporanea. A questa diffusione contribuì soprattutto JEAN-PAUL SARTRE (1905-1980) con opere di alta divulgazione, fra cui *L’esistenzialismo è un umanismo*, pubblicato nel 1946 (p. 10).

►D2

Henri Bergson

LA DURATA INTERIORE

Questo brano, tratto dal primo capitolo dell’*Evoluzione creatrice*, è centrato su due temi fondamentali del pensiero di Bergson: la scienza positivista, ancorata ai meccanismi di causa-effetto, non è in grado di cogliere la «vita reale» della coscienza, che è un «fluire senza fine» di stati d’animo mutevoli, irriver-

sibili e imprevedibili; il «tempo reale della nostra coscienza» non è il tempo meccanico e misurabile delle scienze esatte, ma «durata» e «memoria», continua compenetrazione di passato e presente; in esso ogni istante è irripetibile e qualitativamente diverso dagli altri.

Henri Bergson,
L’evoluzione creatrice,
trad. dal francese di
E. Polidori, Cortina
Editore, Milano,
2002

L’esistenza di cui siamo più certi e che conosciamo meglio è incontestabilmente la nostra. Di tutti gli altri oggetti abbiamo infatti una nozione che può essere ritenuta esteriore e superficiale, mentre di noi stessi abbiamo una percezione interiore, profonda. E che cosa constatiamo? [...] Sensazioni, sentimenti, volizioni, rappresentazioni¹, sono tutti cambiamenti che si avvicendano nella mia esistenza e che di volta in volta la colorano. Io muto dunque continuamente. Ma non è tutto, perché il cambiamento è ben più radicale di quanto a prima vista non appaia.

Io parlo infatti di ciascuno dei miei stati come se costituisse un blocco. [...] Un leggero sforzo di attenzione potrebbe tuttavia rivelarmi che ogni affezione², rappresentazione, volizione continua a modificarsi in ogni istante. [...] Il mio stato d’animo, procedendo sulla via del tempo, si riempie in continuazione della durata che in esso si raccoglie; cresce, per così dire, su se stesso come una palla di neve³. [...] Ed è possibile affermare che, così definiti, gli stati non sono elementi distinti, ma si prolungano gli uni negli altri in un incessante fluire. [...] La memoria, come abbiamo già cercato di dimostrare⁴, non è la facoltà di disporre i ricordi in un cassetto o di rubricarli in un registro. Non esiste registro, né cassetto, né, propriamente, si può qui parlare di una facoltà; perché una fa-

1. **volizioni, rappresentazioni:** atti di volontà, percezioni del mondo esterno.

2. **affezione:** stato psicologico.

3. **si riempie... neve:** avanzando nel tempo, la nostra coscienza contiene l’eredità delle esperienze passate.

4. **come... dimostrare:** si riferisce al suo precedente libro *Materia e memoria* (1896).

Su un piano radicalmente diverso si colloca una corrente che pone al centro dei propri interessi il sapere scientifico, considerato l'unica forma reale di conoscenza: è l'"empirismo logico", detto anche "neopositivismo", sorto a Vienna e a Berlino negli anni Venti del Novecento, prima manifestazione della cosiddetta "filosofia analitica", una delle branche principali del pensiero filosofico contemporaneo. Esso considera l'esperienza come unico fondamento della conoscenza ("empirismo"), ed esclude qualsiasi speculazione metafisica (sulla natura delle cose, le cause ultime, il destino dell'uomo). Le affermazioni metafisiche sono prive di senso in quanto non verificabili coi metodi scientifici: «Su ciò di cui non si può parlare si deve tacere», secondo la celebre massima di LUDWIG WITTGENSTEIN (1889-1951), un pensatore vicino a questa corrente nella prima fase della sua attività. Oggetto della filosofia diventa il linguaggio, in quanto si tratta di precisare a quali condizioni le nostre affermazioni sul mondo siano "dotate di senso"; il suo compito è chiarire i fondamenti metodologici della ricerca scientifica, formalizzare i suoi passaggi logici, ricercare l'unità di metodo tra le diverse branche della scienza.

DOCUMENTO 1

coltà agisce in maniera intermittente, quando vuole o quando può⁵, mentre lo stratificarsi del passato sul passato procede senza interruzioni. In realtà il passato si conserva da sé, automaticamente. Ci segue, tutto intero, in ogni istante. [...] E infatti, cos'altro siamo, cos'è il nostro *carattere*, se non la condensazione della storia che abbiamo vissuto da quando siamo nati? [...] È vero che pensiamo soltanto con una piccola parte del nostro passato; ma è con tutto il nostro passato, compresa l'inclinazione originaria del nostro animo, che desideriamo, vogliamo, agiamo⁶. [...]

La sopravvivenza del passato fa sì che una coscienza non abbia la possibilità di attraversare due volte il medesimo stato. [...] La nostra personalità, che si costruisce in ogni istante con l'accumularsi dell'esperienza, si trasforma continuamente. E trasformandosi impedisce che uno stato, fosse anche identico in superficie, possa mai ripetersi in profondità. Per questo la nostra durata è irreversibile⁷. [...] Ciascuno dei suoi momenti è qualcosa di nuovo che va ad aggiungersi a quanto c'era prima. Anzi: non è solo qualcosa di nuovo, ma anche di imprevedibile.



Salvador Dalí,
*Apparizione
di un volto e
di una fruttiera
sulla spiaggia*,
1938. (Hartford,
Museum of Art)

5. una facoltà... può: quelle che si considerano comunemente "facoltà" psichiche (per esempio l'attenzione), funzionano volontariamente (*quando vuole*), o quando sussistono certe condizioni (*quando può*).

6. È vero... agiamo: ciò che noi pensiamo in modo cosciente e razionale tiene conto solo di *una piccola parte* della nostra memoria; ma ciò che concerne la volontà e l'azione scaturisce da tutto il nostro passato, sia esso cosciente o no.

7. uno stato... irreversibile: niente si ripete nella vita della coscienza: anche lo stato d'animo che sembra uguale a uno sperimentato nel passato è diverso, se non altro perché ha in più la memoria di quello precedente. La *durata* non torna mai indietro (è *irreversibile*).

Jean-Paul Sartre

CHE COS'È L'ESISTENZIALISMO

Il passo che vi presentiamo è tratto da *L'esistenzialismo è un umanismo*. Nelle pagine precedenti l'autore ha chiarito un concetto base della sua filosofia: nell'uomo «l'esistenza precede l'essenza». Gli oggetti artificiali sono fabbricati sulla base di un progetto, hanno una realtà concettuale (*essenza*) che precede la loro produzione (*esistenza*); allo stesso modo la teologia tradizionale ha concepito il mondo e l'uomo quali opere di Dio. Secondo l'esistenzialismo ateo, invece, l'uomo non ha un'essenza predefinita nella mente di un divino artefice; si trova «gettato» nel mondo, dove «all'inizio non è niente. Sarà

in seguito, e sarà quale si sarà fatto». Ciascuno ha pertanto la responsabilità di «scegliersi», e scegliendo per sé, di scegliere idealmente per tutti, perché in ogni atto che compiamo è implicita una decisione su ciò che è meglio fare, su ciò che è bene e che è male, per tutti. Questa tremenda responsabilità, priva del supporto di una morale oggettiva preesistente, è all'origine, dice Sartre, dell'«angoscia» costituita dall'esistenza umana.

Nel passo che segue l'autore chiarisce un'altra delle parole-chiave dell'esistenzialismo, l'«abbandono» in cui si trova l'uomo in un mondo senza Dio.

Jean-Paul Sartre,
*L'esistenzialismo
è un umanismo*,
trad. dal francese
di G. Re, Mursia,
Milano, 2016

Allorché, verso il 1880, alcuni professori francesi tentarono di costituire una morale laica, ragionarono press'a poco così: Dio è un'ipotesi inutile e costosa: eliminiamola; ma è necessario tuttavia, perché ci siano una morale, una società, un mondo civile, che certi valori siano presi sul serio e considerati come esistenti a priori¹; bisogna che sia obbligatorio a priori essere onesti, non mentire, non battere la propria donna, fare figli, ecc. ecc. [...]

L'esistenzialismo al contrario pensa che è molto scomodo che Dio non esista, poiché con Dio svanisce ogni possibilità di ritrovare dei valori in un cielo intelligibile²; non può più esserci un bene a priori poiché non c'è nessuna coscienza infinita e perfetta per pensarlo; non sta scritto da nessuna parte che il bene esiste, che bisogna essere onesti, che non si deve mentire, e per questa precisa ragione: che siamo su di un piano dove ci sono solamente degli uomini. Dostoevskij ha scritto: «Se Dio non esiste tutto è permesso³». Ecco il punto di partenza dell'esistenzialismo. Effettivamente tutto è lecito se Dio non esiste, e di conseguenza l'uomo è «abbandonato» perché non trova, né in sé né fuori di sé, possibilità d'ancorarsi. E non trova anzitutto neppure delle scuse. Se davvero l'esistenza precede l'essenza non si potrà mai giungere ad una spiegazione riferendosi ad una natura umana data e determinata; ovverossia non vi è determinismo: l'uomo è libero, l'uomo è libertà.

Se, d'altro canto, Dio non esiste, non troviamo davanti a noi dei valori o degli ordini che diano il segno della legittimità della nostra condotta. Così non abbiamo né davanti a noi né dietro di noi, nel luminoso regno dei valori, giustificazioni o scuse. Siamo soli, senza scuse. Situazione che mi pare di poter caratterizzare dicendo che l'uomo è condannato a essere libero. Condannato perché non si è creato da solo, e ciò non di meno libero perché, una volta gettato nel mondo, è responsabile di tutto quanto fa.

1. **esistenti a priori**: validi per se stessi, non in base all'esperienza.

2. **in un cielo intelligibile**: in un mondo pura-

mente ideale e immutabile.

3. **Dostoevskij... permesso**: la frase si trova in *I fratelli Karamazov* del romanziere russo.

Approfondendo l'indagine logica (e la logica nel Novecento diventa una disciplina specialistica altamente formalizzata), anche questa corrente usa un linguaggio sofisticato e poco accessibile per l'uomo comune. È poi significativo che tra i neopositivisti e i filosofi che svalutano la scienza (fenomenologi, esistenzialisti, idealisti) non si svolga un vero dibattito: ciascuno prosegue per suo conto parlando di cose diverse. Anche qui registriamo una frattura nella cultura.

La centralità della fisica

Comunque valutata, la scienza resta un tema centrale della cultura: i suoi prodigiosi sviluppi sia teorici sia applicativi non permettono in ogni caso di ignorarla. Basta pensare a come la chimica e la medicina hanno trasformato la nostra vita; ma la scienza-guida della prima metà del Novecento è indubbiamente la fisica: non solo l'astronomia, ma la chimica, la stessa biologia si impostano sempre più su basi fisiche.

Le grandi rivoluzioni della fisica del Novecento sono ricche di implicazioni per la visione del mondo e del sapere: proprio sul piano scientifico viene messa in questione la concezione ingenua della conoscenza come puro rispecchiamento del mondo. Un pilastro della scienza – da Galileo in poi – è stato la misurabilità dei fenomeni: ora la teoria della relatività “speciale” (1905) di ALBERT EINSTEIN (1879-1955) afferma che ogni misura di velocità e di dimensioni è relativa alla situazione dell'osservatore, al suo “sistema di riferimento”; non esistono un tempo e uno spazio assoluti in relazione ai quali si dia la misura “vera”, ma il tempo e lo spazio, le categorie di base del nostro rapporto con la realtà, si riducono a dimensioni interagenti di un unico continuo quadridimensionale. Dalla teoria della relatività “generale” (1916) scaturisce poi l'equivalenza di materia ed energia.

Non meno sconvolgenti gli effetti sul piano epistemologico (cioè, della teoria della conoscenza) del “principio di complementarità” formulato da NIELS BOHR (1885-1962), secondo cui al livello atomico gli stessi fenomeni possono essere descritti alternativamente in termini di onde e in termini di particelle: dunque la scienza non descrive le cose come sono, ma costruisce dei modelli più o meno congruenti con i dati sperimentali; non ha più senso chiedersi se l'elettrone è “veramente” un corpuscolo o un'onda,

I più importanti scienziati del Novecento riuniti a Bruxelles per una conferenza scientifica nel 1927. Il quinto da sinistra in prima fila è Albert Einstein, il primo da destra in seconda fila è Niels Bohr. (Benjamin Couprie/ Bruxelles, Institut International de Physique)



ma solo quali fenomeni sono descritti dall'uno o dall'altro modello. Ha scritto un altro grande scienziato, WERNER HEISENBERG (1901-1976): «Il più importante risultato della fisica atomica fu il riconoscimento della possibilità di applicare differentissimi schemi di leggi naturali agli stessi processi fisici, senza contraddirsi».

►D3 Lo stesso Heisenberg formula poi il “principio di indeterminazione”, secondo il quale nell'osservazione dei fenomeni atomici l'intervento dell'osservatore influisce inevitabilmente sui fatti osservati: è dunque esclusa la possibilità di una descrizione oggettiva delle cose in sé. Inoltre, questi fenomeni possono essere descritti solo in termini statistici: il determinismo causale non vale per le singole particelle.

Questi accenni possono dare solo un'idea approssimativa degli sviluppi della fisica. Il fatto è che le sue formulazioni diventano sempre più astratte, espresse in un linguaggio matematico accessibile solo agli specialisti, lontane dalle possibilità di rappresentazione mentale dell'uomo comune. A questi livelli la frattura tra le “due culture” tende a diventare incolmabile.

Werner Heisenberg

L'INDETERMINAZIONE

Nel brano che segue, tratto da *Natura e fisica moderna* (1957), Heisenberg illustra alcune delle grandi trasformazioni portate nella fisica del Novecento dalla teoria dei quanti. Questa teoria, scaturita dall'osservazione dei fenomeni di radiazione, portò alla ripresa dell'ipotesi di una struttura atomica della materia, ma all'abbandono del determinismo, dell'idea, cioè, che la realtà sia dominata in ogni campo da rigidi rapporti di causa-effetto e che quindi sia sempre possibile ricavare dalla conoscenza di certi eventi

previsioni sicure su altri che seguiranno.

Un altro concetto fondamentale che viene messo in discussione dalla fisica quantistica è quello di “oggetto”, inteso come qualcosa che esiste in modo indipendente dall'osservatore; gli oggetti atomici di cui parla la fisica quantistica, infatti, non sono più oggetti nel senso della fisica classica, ma sono una sintesi di soggetto-oggetto: non sono tanto “cose” che esistono quanto astrazioni derivate dal materiale di osservazione.

Werner Heisenberg, *Natura e fisica moderna*, capitolo II, trad. dal tedesco di E. Casari, Garzanti, Milano, 1985

La fisica newtoniana era costruita in modo che, conoscendo lo stato di un sistema ad un certo tempo, si poteva calcolare in precedenza il movimento futuro del sistema stesso. La concezione che in natura le cose stiano fondamentalmente proprio così fu formulata forse nel modo più generale e comprensibile da Laplace¹ attraverso la finzione di un demone che, a un dato momento, conoscesse la posizione e il moto di tutti gli atomi e che quindi dovesse essere in grado di precalcolare l'intero futuro dell'universo. Se la parola «causalità» si interpreta in modo così stretto, si parla anche di «determinismo» e si intende dire che esistono leggi fisse di natura le quali, partendo dallo stato attuale di un sistema, determinano univocamente il suo stato futuro.

Fin dai suoi inizi la fisica atomica ha sviluppato certe idee che non rientrano propriamente in questa immagine [...]. Non si è tuttavia rinunciato teoricamente al determinismo fino alla celebre scoperta di Max Planck², con cui ha avuto inizio la teoria dei quanti. In un primo tempo Planck aveva trovato, nel suo lavoro intorno alla teoria delle radiazioni, soltanto un elemento di discontinuità nei fenomeni di radiazione. Egli aveva dimostrato che un atomo radian-

1. **Laplace**: l'astronomo e fisico francese Pierre-Simon de Laplace (1749-1827), a

cui si deve la formulazione più radicale del determinismo causale (►Vol. 3, D12).

2. **Max Planck**: fisico tedesco che introdusse, nel 1899, il concetto di “quanto”.

LE SCIENZE UMANE E LA PSICANALISI

Scienze umane e naturali

Le scienze umane (psicologia, sociologia, antropologia, linguistica) si erano costituite nel corso dell'Ottocento come campi di ricerca autonomi in base al presupposto che i loro metodi si dovessero ispirare alle scienze della natura; e i filosofi positivisti le avevano collocate nel grande edificio unitario del sapere accanto a matematica, fisica, biologia ecc. Negli ultimi vent'anni del secolo, però, nel quadro della reazione al positivismo, si era venuta affermando la distinzione tra le scienze della natura e le scienze "della cultura" o "dello spirito", che non hanno per oggetto la scoperta di leggi causali, ma la comprensione dall'interno dei fenomeni spirituali.

Sociologia e psicologia

Nei fatti, nel primo Novecento le scienze umane si sviluppano per proprio conto, con scarse relazioni non solo con le scienze fisiche, ma tra loro e tra le diverse scuole. Quelle che hanno il maggiore impatto culturale sono la sociologia e la psicologia.

DOCUMENTO 3

te non perde la sua energia in modo continuo, ma discontinuamente, a scatti. Questa perdita di energia discontinua e a scatti porta anch'essa, come tutte le idee della teoria atomica, all'ipotesi che l'emissione di radiazioni sia un fenomeno statistico³. Ma soltanto nel corso di venticinque anni, è risultato *che effettivamente la teoria dei quanti costringe addirittura a formulare le leggi proprio come leggi statistiche* e ad abbandonare, anche teoricamente, il determinismo. [...]

Si è constatato che non è possibile indicare simultaneamente, con un grado qualunque di esattezza, la posizione e la velocità di una particella elementare. Si può misurare con grande esattezza la posizione, ma allora, per l'intervento dello strumento di misurazione, diledgia, fino ad un certo grado, la conoscenza della velocità; oppure, inversamente, diledgia la conoscenza della posizione, attraverso una esatta misurazione della velocità, di modo che, con la costante di Planck, vien dato un limite inferiore al prodotto delle due inesattezze⁴. Questa formulazione rende chiaro, ad ogni modo, che con i concetti della meccanica newtoniana non si può andare molto lontano; per calcolare infatti un processo meccanico, bisogna appunto conoscere contemporaneamente posizione e velocità in un certo momento; ma proprio questo, secondo la teoria dei quanti, è impossibile.



Gino Severini,
*Lumière et
mouvement 29
Paris, 1957.*
(Collezione
privata)

3. **all'ipotesi... statistico:** un atomo non emette radiazioni in modo continuo, ma *a scatti*, per unità discrete (*quanti*); non è possibile determinare in quale istante questo avvenga, ma solo prevedere la quantità di radiazione che una massa di atomi emette in un tempo dato; il fenomeno è dunque conoscibile solo in modo *statistico*.

4. **con la costante... inesattezze:** per quanto si cerchi di ridurre al minimo l'errore degli strumenti, la loro azione di disturbo comporta sempre un errore che non può essere mai inferiore a un certo numero conosciuto come *costante di Planck*.

La sociologia oscilla tra le grandi ipotesi teoriche generali e le ricerche empiriche su determinate situazioni sociali. Nel primo indirizzo il pensatore più influente è il tedesco MAX WEBER (1864-1920), che qualcuno ha definito “il Marx della borghesia” per il suo grandioso sforzo di elaborare una teoria della società alternativa al modello della “struttura/sovrastuttura” (vedi Vol. 5, p. 11): l’elemento economico non è la “base” di tutto, ma è uno dei fattori della società, in interazione con altri di carattere politico e culturale, in particolare la religione. Il secondo indirizzo si sviluppa soprattutto negli USA, con ricerche su problemi come l’integrazione delle minoranze etniche, la devianza nei grandi centri urbani, l’organizzazione del lavoro industriale.

La psicologia è frammentata in scuole diverse e poco comunicanti fra loro. Alcune si sforzano di adeguarsi al rigore fisico-matematico attraverso l’elaborazione statistica di dati sperimentali e limitano il campo di ricerca ai comportamenti osservabili dall’esterno, con rigida esclusione dell’introspezione: è il caso della “teoria dei riflessi” sviluppata nell’Unione Sovietica e del “comportamentismo” americano. Altre elaborano modelli della mente più articolati, come la “psicologia della forma” (o *Gestalt*).

Sigmund Freud

L’INDAGINE PSICANALITICA

Presentiamo alcuni passi centrali di un articolo scritto da Freud durante i primi mesi della guerra del 1914-1918, intitolato *La delusione della guerra*. Il brano è un esempio significativo dell’impostazione data da Freud allo studio della psicologia: indagare ciò che appare assurdo o irrazionale nei comportamenti umani, per mostrare come esso non sia un fenomeno inspiegabile o riconducibile a cause misteriose,

ma la parte manifesta di una dimensione nascosta della psiche umana (l’inconscio), che l’uomo tende a occultare, e da cui invece occorre partire per spiegare i comportamenti umani. Alla base della natura umana stanno certi «moti pulsionali» che spingono all’aggressività e alla violenza, i quali possono essere repressi solo superficialmente dalla «coercizione educativa» e dalla «pressione dell’ambiente».

Sigmund Freud, *La delusione della guerra*, in Cesare Luigi Musatti, *Freud. Con antologia freudiana*, Boringhieri, Torino, 1992

L’indagine psicologica, o più propriamente psicoanalitica, ci indica che la più profonda essenza degli uomini è costituita da moti pulsionali¹ che sono di natura elementare, comuni a tutti, miranti al soddisfacimento di certi bisogni originari. Tali moti pulsionali per sé stessi non sono né buoni né cattivi. Noi classifichiamo in tal modo questi moti e le loro manifestazioni soltanto in base alla loro relazione con i bisogni e le richieste della comunità umana. Si può tutt’al più ammettere che tutti quei moti che la società condanna come cattivi (ad esempio quelli egoistici e crudeli) si trovano compresi fra questi moti primitivi [...].

La trasformazione delle pulsioni cattive è dovuta all’insieme concorrente di due fattori: uno interno e uno esterno. Quello interno consiste nell’influsso che sulle pulsioni cattive (o per meglio dire egoistiche) esercita l’erotismo, cioè il bisogno umano d’amore inteso nel senso più ampio: aggregandosi componenti *erotiche*² le pulsioni egoistiche si tramutano in pulsioni *sociali*; e si impara presto che essere amati costituisce un fattore positivo tale da giustificare la rinuncia ad altri vantaggi. Il fattore esterno è la coercizione educativa, la quale

1. **moti pulsionali**: spinte istintive; secondo Freud esse sono prevalentemente

di carattere sessuale o aggressivo.

2. **aggregandosi componenti erotiche**:

unendosi a elementi dell’erotismo, cioè del *bisogno umano d’amore*.

La psicanalisi

Alla psicanalisi – fondata dal medico viennese SIGMUND FREUD (1856–1939) – spetta un posto a sé, sia perché si è sviluppata in modo separato dagli altri indirizzi sia per l’influenza che ha avuto sulla cultura e sulla letteratura. La psicanalisi nasce come metodo di terapia psichiatrica, ma diventa presto una teoria generale della personalità, viene applicata a fenomeni sociali e storici, fino a presentarsi quasi come una filosofia, o almeno un’antropologia generale.

L’inconscio

La scoperta rivoluzionaria di Freud è l’inconscio, una parte della psiche che sfugge alla nostra consapevolezza: essa è costituita da pulsioni elementari di carattere istintivo (tra le quali Freud assegna un posto preminente alla sessualità e agli istinti aggressivi), e poi da ricordi, traumi infantili, sentimenti di paura e di colpa, che la coscienza allontana da sé col meccanismo della rimozione, perché troppo dolorosi o respinti dalla coscienza morale. L’inconscio è alla radice dei sintomi nevrotici, che si manifestano quando si incrina l’equilibrio con la coscienza, ma agisce anche nei comportamenti “normali”: una delle grandi acquisizioni della psicanalisi è che non

DOCUMENTO 4

rappresenta le pretese dell’ambiente incivilito e viene più tardi sostituito dalla sua diretta pressione³. La civiltà si è costituita mediante la rinuncia al soddisfacimento pulsionale⁴ ed esige da ogni nuovo individuo che ad essa partecipa una rinuncia corrispondente. [...]

Gli sviluppi psichici presentano un carattere che non si riscontra in alcun altro processo evolutivo. Quando un paese si cangia in città, o un bambino in un uomo, il paese e il bambino con ciò scompaiono. Soltanto uno sforzo di memoria ci consente di rintracciare i vecchi tratti nell’aspetto nuovo; effettivamente i materiali e le forme antiche sono scomparse e sostituite da nuove. Nella evoluzione psichica le cose procedono in modo affatto diverso; e la situazione, non comparabile con alcun’altra, può solo esser descritta dicendo che ogni fase evolutiva anteriore continua a sussistere accanto alla successiva a cui ha dato luogo: la successione comporta anche una coesistenza, quantunque sian sempre gli stessi i materiali con cui si è prodotta tutta la serie di trasformazioni. Lo stato psichico precedente può per lunghi anni non esprimersi esteriormente, pur continuando a sussistere tanto da poter un bel giorno tornare a divenire la forma d’espressione delle forze psichiche: e anzi l’unica loro forma di espressione, come se tutti gli sviluppi successivi si fossero disfatti e annullati. Questa straordinaria plasticità dei processi di evoluzione psichica non si esplica però identicamente nei due sensi; la si può precisare come una particolare tendenza all’involuzione – alla regressione⁵ – dato che accade talora che un determinato livello superiore e successivo di sviluppo non possa più, una volta abbandonato, esser nuovamente raggiunto, mentre invece gli stati primitivi possono sempre ristabilirsi: quel che vi è di primitivo nella psiche è veramente imperituro.

3. **la coercizione... pressione:** chi educa il bambino gli impone dei divieti (*coercizione*) che rappresentano le esigenze della vita sociale (*ambiente incivilito*);

sull’adulto questi divieti sono esercitati dalla *pressione* dell’ambiente (la forza coercitiva delle norme sociali).

4. **la rinuncia... pulsionale:** la rinuncia a

soddisfare le proprie tendenze istintive (sessuali e aggressive).

5. **regressione:** il ritorno a stati psichici precedenti.

esiste un confine netto tra normalità e follia. Molte scelte ideali e pratiche, individuali e collettive, sono determinate dagli oscuri meccanismi dell'inconscio, e le spiegazioni che le persone ne danno sono mere "razionalizzazioni".

L'irrazionalità

L'io cosciente appare così uno strato sottile in precario equilibrio su un gioco di forze che sfuggono al suo controllo. Questa scissione della personalità, il peso attribuito alle componenti irrazionali hanno mutato profondamente la concezione dell'uomo. Freud però non può dirsi un irrazionalista, un negatore della ragione come tanti filosofi del suo tempo: la sua cultura è piuttosto di impronta positivista, il suo sforzo è di dare una spiegazione scientifica dell'irrazionalità umana, di portarne alla luce i meccanismi scoprendo le leggi che li regolano. Fu lui stesso a segnalare un'analogia fra la propria opera e quella di Marx: come questi aveva voluto svelare i meccanismi economici che agiscono "alle spalle degli uomini" nonostante le false rappresentazioni ideologiche, così lui svelava ciò che agisce "alle spalle" della coscienza individuale.

Piuttosto, alla base della sua concezione appare un profondo pessimismo: in un'opera della maturità, *Il disagio della civiltà* (1929), Freud osserva che il progresso civile esige una regolazione sempre più severa degli impulsi istintivi, la quale impone agli individui un prezzo sempre più duro in termini di autorepressione, dolore, nevrosi. In altri scritti esamina lo scatenarsi di pulsioni irrazionali nei comportamenti collettivi, nella guerra o nei movimenti di massa antidemocratici.

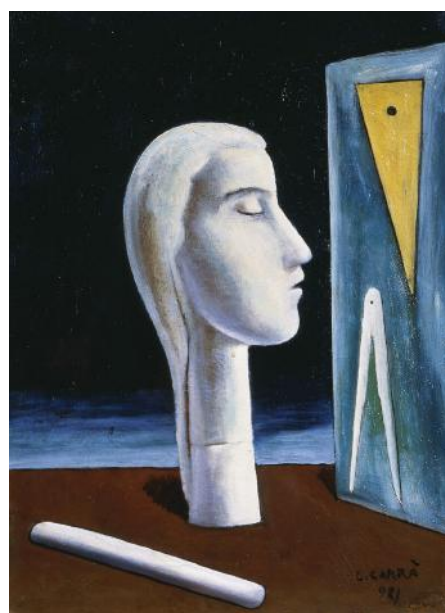
I linguaggi dell'inconscio

Un altro punto che ha influito molto sulla cultura contemporanea è lo studio dei vari "linguaggi" attraverso i quali l'inconscio si manifesta: essi sono in primo luogo i sintomi nevrotici, che esprimono indirettamente un conflitto inconscio, poi il sogno (*L'interpretazione dei sogni*, 1900), che presenta i contenuti inconsci in forma rielaborata e "spostata"; e ancora gli "atti mancati" (distrazioni, *lapsus* verbali), i giochi di parole e le barzellette, studiati nelle opere di Freud più accessibili e godibili: *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901), *Il motto di spirito* (1905).

Psicanalisi e arte

Anche l'espressione artistica va posta tra i linguaggi che "liberano" contenuti inconsci: «Le opere d'arte sono soddisfazioni fantastiche di desideri inconsci, come i sogni», scrive Freud. Lui stesso dà l'esempio di analisi di opere letterarie e artistiche ricondotte nella loro genesi alle situazioni nevrotiche degli autori; un'attività ripresa da vari critici novecenteschi. L'influsso della psicanalisi sulla letteratura si esercita anche su artisti e scrittori, che non possono non tener conto di questa nuova visione dell'uomo. I primi a porre l'inconscio al centro della propria poetica sono i surrealisti, il primo romanzo esplicitamente ispirato alla psicanalisi è *La coscienza di Zeno* (1923) di Svevo. Molta narrativa del Novecento tematizza la dissoluzione dell'unità della personalità, la scissione e i conflitti dell'io, l'approccio al nucleo segreto dell'inconscio.

Carlo Carrà, *L'amante dell'ingegnere*, 1921.
(Collezione privata)



Letteratura e società. Le poetiche

UNA LETTERATURA D'ÉLITE

Contro la società di massa

La letteratura del Novecento vive in un confronto obbligato con la civiltà di massa, che è quasi sempre polemico: la vita moderna appare la negazione di quei valori di gusto, finezza intellettuale, profondità interiore di cui il letterato si sente portatore. «Ogni società di massa imperniata sul profitto conduce all'abbassamento del livello artistico e culturale», scrive nel 1939 il poeta Thomas Stearns Eliot, «La macchina sempre più perfezionata dell'organizzazione pubblicitaria e della propaganda agisce contro l'arte e la cultura».

Il cinema

Il nemico più insidioso è il cinema, il nuovo svago di massa che sottrae alla letteratura la funzione di fornire al grande pubblico l'alimento all'immaginazione, i miti e i valori in cui rispecchiarsi. Molti letterati sono invitati a collaborare con la nuova arte fin dai suoi inizi (tra gli altri, in Italia, Verga, D'Annunzio, Pirandello); ma si trovano in difficoltà di fronte al suo carattere di industria culturale: per la prima volta un prodotto di tipo artistico è il risultato di un lavoro organizzato, in cui si perde il senso della creazione individuale.

La letteratura di consumo

Si approfondisce anche il solco tra letteratura "alta" e letteratura "di consumo". La seconda conta in questo periodo scrittori di grande talento, soprattutto autori di romanzi gialli come l'inglese Agatha Christie, l'americano Raymond Chandler, il francese Georges Simenon; ma le loro opere, lette da milioni di persone, sono escluse dalla considerazione dei letterati e critici "seri". Il romanzo popolare risente delle nuove abitudini indotte nel pubblico dal cinema: il taglio si fa più breve, la narrazione più rapida e nervosa, il dialogo e l'azione prevalgono sulla minuta descrizione tipica della narrativa ottocentesca.

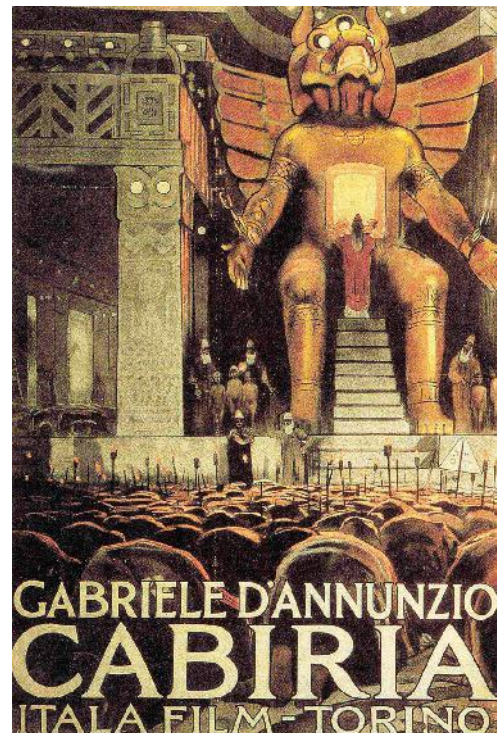
Contro i gusti del pubblico

All'opposto, la letteratura di alto impegno accentua quasi provocatoriamente il suo distacco dai gusti e dalle attese del grande pubblico, si fa sempre più difficile e cerebrale. Il linguaggio raffinato e astruso della nuova poesia è a lungo oggetto di incomprensione e derisione, mentre l'adozione quasi generale del verso libero contraddice le aspettative del lettore tradizionale di poesia. Nella narrativa, i romanzi che segnano una svolta sono indigesti alla prima lettura, per lo sconvolgimento delle categorie narrative tradizionali; e si tratta quasi sempre di opere che alla prima apparizione sono sottovalutate e stentano ad affermarsi presso la critica.

PERCORSO

- Letteratura "alta" e letteratura di massa, p. 1133

La locandina del film *Cabiria* diretto da Giovanni Pastrone e sceneggiato da Gabriele D'Annunzio nel 1914.



Scrittori “irregolari”

Non stupisce allora che non pochi dei maggiori scrittori della prima metà del secolo siano in qualche modo dei disadattati rispetto alla normalità borghese. Non tanto per ragioni economiche: l'insegnamento, il giornalismo, le collaborazioni editoriali, oltre alla vendita delle opere, continuano a essere fonti di sostentamento sufficienti per quasi tutti. Ma per ragioni politiche (quasi tutta la cultura tedesca è costretta all'emigrazione dal nazismo, mentre nell'Unione Sovietica i maggiori scrittori sono censurati e perseguitati), per il rifiuto della società in cui sono nati (è il caso degli esuli per elezione, come l'irlandese Joyce e tanti scrittori americani), o per la fragilità psicologica che porta molti a una vita irrequieta.

Le capitali letterarie

Si accentua il carattere internazionale della letteratura: opere, autori, correnti circolano tra i paesi europei e il Nordamerica in una misura sconosciuta alle epoche precedenti. Fino al 1950 circa, Parigi continua a essere la capitale mondiale della cultura e dell'arte: là sciamano a frotte gli scrittori americani, si rifugiano gli esuli russi, là si trasferiscono almeno per un periodo della loro vita artisti e scrittori italiani, come per un pellegrinaggio necessario alla loro formazione. Quasi tutte le novità artistiche e letterarie importanti si irradiano da Parigi nel resto del mondo. Per l'Europa centro-orientale le città più importanti sono Berlino – prima dell'avvento del nazismo nel 1933 – e Vienna, dove si assiste allo splendido tramonto della cultura dell'area danubiana, che sopravvive alla fine dell'impero asburgico nel 1918.

LE AVANGUARDIE

Il termine

Il segno più vistoso del mutato rapporto fra arte e società sono le avanguardie artistiche e letterarie nel secondo e terzo decennio del secolo. Il termine deriva dal linguaggio militare: le avanguardie si spingono avanti nell'esplorazione di territori sconosciuti. La loro caratteristica è che si presentano sulla scena come gruppo organizzato, identificato da un proprio nome (un “-ismo”), con un proprio testo programmatico (un “manifesto”) e con proprie riviste. Si tratta quasi sempre di gruppi che coltivano insieme la letteratura, il teatro, le arti figurative, la musica e spesso il cinema, creando anche originali mescolanze tra le diverse arti.

La provocazione del pubblico

Le avanguardie hanno in comune il rifiuto delle tradizioni, praticano la sperimentazione di nuove forme come un valore in sé: in tutto ciò che è convenzionale e ripetitivo vedono l'asservimento ai gusti del pubblico borghese, la riduzione dell'arte a merce. In modo abbastanza contraddittorio, sentono però il bisogno di imporsi all'attenzione di quel pubblico che disprezzano: da qui l'azione di gruppo, gli atteggiamenti provocatori, l'intento di scandalizzare e fare chiasso, che toccò il culmine con le “serate futuriste” e le “serate dadà” che finivano in vere battaglie col pubblico, tra urli, pugni e lancio di ortaggi.

“Cambiare la vita”

La polemica antiborghese è in nome della spontaneità creativa: come in molte filosofie contemporanee, l'istinto, l'irrazionale, la pura vitalità sono contrapposti alla razionalità meccanica della società moderna. Questo non riguarda solo le arti, ma il costume e la morale: “cambiare la vita”, secondo l'idea che era stata di Rimbaud, è il sogno di un po' tutti questi gruppi. Questo li porta spesso a porsi sul terreno della politica, con esiti diversi: partendo da analoghe posizioni di generico sovversivismo, i futuristi italiani approdano al fascismo, i futuristi russi e i surrealisti francesi aderiscono alla rivoluzione comunista, con la quale hanno però rapporti travagliati.

Più programmi che opere

Il bisogno di investire la totalità della vita induce a sopravvalutare i comportamenti e i programmi rispetto alle opere: nonostante il loro spontaneismo, le avanguardie accentuano la tendenza dell'arte moderna a essere autoriflessiva, a esplicitare le poetiche. In effetti, in letteratura hanno lasciato un'eredità più di indicazioni, idee, questioni aperte, che di opere di valore duraturo. Il discorso è diverso per le arti figurative, dove il fenomeno è stato più esteso e ha coinvolto i più grandi artisti del Novecento.

Il futurismo

►D5

La prima avanguardia organizzata fu il futurismo italiano, lanciato nel 1909 a Parigi con un clamoroso manifesto dal poeta Filippo Tommaso Marinetti (vedi p. 20); il movimento si estese rapidamente dalla letteratura alle arti figurative, al teatro, alla musica, con una lunga serie di "manifesti", l'organizzazione di spettacoli e mostre, le Edizioni futuriste di «Poesia» (la rivista di Marinetti). Dall'Italia il futurismo si propagò alla Russia, dove l'etichetta futurista fu assunta da vari gruppi, e ad altri paesi.

Il tema dei manifesti futuristi era la lotta al passato: «Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie»; questo in nome di un atteggiamento dinamico e vitalista che includeva l'esaltazione della violenza e il disprezzo della donna. Alla base c'era la volontà di adeguare le arti al ritmo della vita moderna industriale e metropolitana, esaltata in toni di acceso lirismo: «canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche». Il futurismo italiano ebbe anche una sua confusa vocazione politica, che esaltava insieme la guerra («sola igiene del mondo»), la rivoluzione, il nazionalismo, e sfociò nell'adesione al fascismo; dopo il 1922 si ridusse a una sorta di accademia artistica di regime.

L'espressionismo

In Germania il rinnovamento si identificò nell'espressionismo, che non fu un movimento unico, ma un insieme di gruppi, cenacoli, riviste, affacciatisi intorno al 1910 e che ebbero il massimo vigore tra gli sconvolgimenti politici economici e morali del periodo postbellico. La pittura e il teatro furono i campi in cui diede i risultati più notevoli. Muovendo dalla rivolta contro le ipocrisie e le ingiustizie della società borghese, l'espressionismo intrecciava atteggiamenti di critica rivoluzionaria con l'esaltazione di tutto ciò che è soggettivo, vitale, irrazionale, fino al delirio e all'incubo. Si manifestò con forme di esasperazione emotiva (l'"urlo espressionista"), con la deformazione grottesca, la ricerca di effetti stridenti. Il termine è rimasto a designare atteggiamenti espressivi variamente presenti nel Novecento, al di là della corrente storicamente definita.

Il dadaismo

►D6

La negazione totale tocca il culmine nel movimento Dada, costituito nel 1916 a Zurigo da un gruppo di letterati e artisti di vari paesi che si trovavano in Svizzera per sfuggire alla guerra. Il nome fu scelto appunto perché non significa nulla: Dada rifiuta il passato ma rifiuta anche di annunciare un futuro; negando il buonsenso borghese giunge a negare la logica e il linguaggio portatore di senso. Si esprime con provocazioni beffarde, con l'affermazione della spontaneità assoluta: «Scrivo perché mi è naturale così come piscio», dice in uno dei suoi "manifesti" il leader del gruppo, il rumeno TRISTAN TZARA (1896-1963). Il gusto per il gioco gratuito rappresenta la sua eredità più significativa.

Basato sulla pura negazione, il dadaismo non poteva durare a lungo. Dopo la guerra ebbe il suo centro a Parigi, dove i suoi ultimi guizzi si intrecciarono con gli albori del surrealismo.

Filippo Tommaso Marinetti



MANIFESTO DEL FUTURISMO

Riportiamo la parte centrale del *Manifesto del futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti, pubblicato in an-

teprima su vari quotidiani italiani e poi in francese sul «Figaro» di Parigi del 20 febbraio 1909.

Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del futurismo*, in *Opere, II: Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano, 2001

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.
2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.
3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.
4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*¹.
5. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.
6. Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.
7. Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.
8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.
9. Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari², le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.
10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.
11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sottomossa: canteremo le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.

1. *Vittoria di Samotracia*: la famosa statua greca, conservata al Louvre di Parigi,

gi, è presa a simbolo dell'idea tradizionale della bellezza artistica.

2. *il gesto... libertari*: l'atto ribelle degli anarchici.

Tristan Tzara

DADA 1918

In un'intervista degli anni Cinquanta Tristan Tzara ha rievocato così la nascita del movimento dadaista, avvenuta a Zurigo nel 1916: «Per comprendere come è nato Dada è necessario immaginarsi lo stato d'animo di un gruppo di giovani in quella specie di prigione che era la Svizzera all'epoca della prima guerra mondiale [...]. L'impazienza di vivere era grande, il disgusto si applicava a tutte le forme della civilizzazione così detta moderna, alle sue stesse basi, alla logica, al linguaggio, e la rivolta assumeva dei modi in

cui il grottesco e l'assurdo superavano di gran lunga i valori estetici». L'origine e il significato della parola "dada" presa a simbolo del movimento sono controversi: sembra che sia stata trovata per caso da Tzara sul vocabolario francese Larousse col significato di "giocattolo", "gingillo". Il *Manifesto Dada 1918*, di cui riportiamo alcuni brani, si apre con questa frase: «La magia di una parola – DADÀ – che ha messo i giornalisti davanti alla porta di un mondo impreveduto, non ha per noi alcuna importanza».

Tristan Tzara,
Manifesto Dada
1918, trad. dal
francese di O. Volta,
in F. Fortini e L.
Binni, *Il movimento*
surrealista, Garzanti,
Milano, 2001

Così nacque DADÀ da un bisogno di indipendenza, di diffidenza nei confronti della comunità. Quelli che dipendono da noi restano liberi. Noi non ci basiamo su nessuna teoria. Ne abbiamo abbastanza delle accademie cubiste e futuriste¹: laboratorî di idee formali. Forse che l'arte si fa per i soldi o per lisciare il pelo dei nostri cari borghesi? Le rime hanno il suono delle monete e il ritmo segue la linea della pancia vista di profilo². Tutti i gruppi di artisti sono finiti in banca, cavalcando differenti comete. Una porta aperta alla possibilità di crogiolarsi nel caldo dei cuscini e nel cibo [...].

La morale atrofizza come tutti i flagelli prodotti dall'intelligenza. Il controllo della morale e della logica ci hanno inflitto l'impassibilità davanti ai poliziotti – causa della nostra schiavitù – sordidi topi che riempiono la pancia dei borghesi, e che hanno infettato le sole gallerie di vetro chiare e pulite rimaste aperte agli artisti³.

Tutti gli uomini gridino: c'è un gran lavoro distruttivo, negativo da compiere. Spazzare, pulire. La pulizia di un individuo non può nascere che da uno stato di follia, di follia aggressiva, completa, da un mondo lasciato in mano ai banditi che si distruggono e distruggono i secoli. Senza scopo né progetto alcuno, senza organizzazione: la follia indomabile, la decomposizione. [...]

Disgusto dadaista

Qualsiasi prodotto del disgusto suscettibile di trasformarsi in negazione della famiglia, è *Dadà*; protesta a suon di pugni di tutto il proprio essere teso nell'azione distruttiva: DADÀ; presa di coscienza di tutti i mezzi repressi finora dal sesso pudibondo del comodo compromesso e della buona educazione: DADÀ; abolizione della logica, balletto degli impotenti della creazione: DADÀ; di ogni gerarchia ed equazione sociale di valori stabilita dai servi che bazzicano tra noi: DADÀ; ogni oggetto, tutti gli oggetti, i sentimenti e il buio, le apparizioni e lo scontro inequivocabile delle linee parallele, sono armi per la lotta: DADÀ; [...] Libertà: DADÀ DADÀ DADÀ, urlo di colori contratti, groviglio degli opposti e di tutte le contraddizioni, del grottesco e dell'incongruenza: LA VITA.

1. **accademie cubiste e futuriste**: il cubismo e il futurismo sono definiti *accademie* perché hanno formulato nuove regole e teorie sull'arte, dandosi un'organizzazione di gruppo e vincolando la

libertà dei loro aderenti.

2. **Le rime... profilo**: la ricerca formale delle *accademie cubiste e futuriste* porta al successo e quindi ad avere la pancia piena.

3. **hanno... artisti**: i *poliziotti*, simbolo delle censure e dei vincoli imposti dalla *logica* e la *morale*, reprimono l'immaginazione e l'istinto, unici canali di espressione libera per gli artisti.

Il primo *Manifesto del surrealismo* apparve a Parigi nel 1924, firmato da un gruppo di letterati guidati da ANDRÉ BRETON (1896-1966). An-

►D7 che il surrealismo muove dal rifiuto della mediocrità dell'esistenza quotidiana e ambisce a una liberazione totale; una "dichiarazione" del 1925 afferma: «Il surrealismo non è una forma poetica. È un grido dello spirito che ritorna verso se stesso ed è decisissimo a frantumare, nella disperazione, le sue pastoie». Si tratta di liberare le forze creative irrazionali che giacciono al fondo dell'inconscio; Breton ha letto Freud e cerca di applicare le tecniche psicanalitiche alla letteratura col metodo della "scrittura automatica": rinunciando a ogni controllo cosciente il poeta si abbandona a trascrivere il flusso di immagini oniriche e di associazioni che emergono dall'inconscio; in modo simile il pittore surrealista traduce sulla tela le immagini bizzarre e assurde del sogno. Tutto questo deve portare alla scoperta di una "sur-realtà" che sta al di là dell'esperienza comune: «L'esistenza è altrove», proclama il *Manifesto*.

Il progetto di liberazione surrealista persegue due vie contraddittorie: una è di tipo mistico e occultista, l'altra è politica. Mentre si interessa a esperienze magiche, Breton

André Breton

PRIMO MANIFESTO DEL SURREALISMO

Il primo *Manifesto del surrealismo*, scritto da André Breton nel 1924, esprime l'intenzione di superare la pura negatività del dadaismo, elaborando un programma che riguarda sia la ricerca artistica sia la pre-

sa di posizione nei confronti della società. Nei brani che riportiamo Breton definisce i fondamenti teorici del movimento ed espone il metodo della "scrittura automatica", caposaldo della poetica surrealista.

André Breton,
Manifesto del surrealismo, in A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, trad. dal francese di L. Magrini, Einaudi, Torino, 2003

Viviamo ancora sotto il regno della logica: questo, naturalmente, è il punto cui volevo arrivare [...]. In nome della civiltà, sotto pretesto di progresso, si è arrivati a bandire dallo spirito tutto ciò che, a torto o a ragione, può essere tacciato di superstizione, di chimera¹; a proscrivere qualsiasi modo di ricerca della verità che non sia conforme all'uso. Si direbbe che si debba a un caso fortunato se di recente è stata riportata alla luce una parte del mondo intellettuale², a mio parere di gran lunga la più importante, di cui si ostentava di non tenere più conto. Bisogna renderne grazie alle scoperte di Freud. In forza di queste scoperte, si delinea finalmente una corrente d'opinione grazie alla quale l'esploratore umano potrà spingere più avanti le proprie investigazioni, sentendosi ormai autorizzato a non considerare soltanto le realtà sommarie³. L'immaginazione è forse sul punto di riconquistare i propri diritti. Se le profondità del nostro spirito celano strane forze capaci di dare incremento⁴ a quelle di superficie, o di lottare vittoriosamente contro di esse, abbiamo tutto l'interesse a captarle, a captarle per cominciare, per poi sottometterle, se sarà il caso, al controllo della nostra ragione. [...]

SURREALISMO, n.m.⁵ Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il fun-

1. **tutto ciò... chimera**: le forme intuitive e irrazionali del pensiero, messe al bando dal dominio della logica.

2. **una parte... intellettuale**: la parte profonda e nascosta della psiche che

Freud (►D4, p. 14) ha chiamato "inconscio", nella quale sono contenuti gli impulsi, i ricordi, le esperienze di cui il soggetto non è consapevole.

3. **le realtà sommarie**: le realtà più gros-

solane che possono essere definite e schematizzate dal pensiero logico.

4. **dare incremento a**: arricchire.

5. **n.m.**: nome maschile. In questo brano del *Manifesto* Breton definisce il surre-

porta il movimento ad aderire al Partito Comunista Francese, dal quale uscirà dopo poco, insofferente della rigida disciplina che il partito voleva imporre all'arte. Strutturato come una piccola setta, coi suoi riti e le sue scomuniche, il surrealismo sopravvisse a lungo all'esaurimento della sua carica innovativa; ma molti scrittori e soprattutto pittori importanti esordirono nelle sue file. Più in generale, il surrealismo ha arricchito l'esperienza letteraria e artistica del Novecento della dimensione del sogno, dell'associazione libera di immagini incongrue, della creazione di realtà magicamente "altre"; se ne trovano influssi in scrittori e artisti anche lontani dal movimento.

LETTERATURA E RIVOLUZIONE

Scelte ineludibili

Il rapporto tra letteratura e politica non riguarda solo le avanguardie: in un'epoca così tormentata, tra guerre e rivoluzioni, nessun intellettuale può sfuggire all'esigenza di schierarsi. Fino alla prima guerra mondiale il clima della letteratura europea è in prevalenza nazionalista e bellicista; dopo il conflitto e la rivo-

DOCUMENTO 7

zionamento reale del pensiero⁶. Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale.

ENCICL. *Filos*⁷. Il surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi ad essi nella risoluzione dei principali problemi della vita.

[...]

Composizione surrealista scritta, ovvero primo e ultimo getto.

Fatevi portare di che scrivere, dopo esservi sistemato nel luogo che vi sembra più favorevole alla concentrazione del vostro spirito in se stesso. Ponetevi nello stato più passivo, o ricettivo, che potrete. Fate astrazione dal vostro genio, dalle vostre doti e da quelle di tutti gli altri. Ripetetevi che la letteratura⁸ è una delle strade più tristi che conducano a tutto. Scrivete rapidamente senza un soggetto prestabilito, tanto in fretta da non trattenervi, da non avere la tentazione di rileggere. La prima frase verrà da sola, tanto è vero che ad ogni secondo c'è una frase estranea al nostro pensiero cosciente, che chiede solo di esternarsi. È più difficile pronunciarsi sul caso della frase successiva: senza dubbio, essa partecipa insieme della nostra attività cosciente e dell'altra, se si ammette che il fatto d'aver scritto la prima implichi un minimo di percezione⁹. Poco vi deve importare, del resto: sta proprio in questo, per la massima parte, l'interesse del gioco surrealista.

alismo come in una voce di dizionario o di enciclopedia.

6. **Automatismo psichico... pensiero:** si riferisce alla tecnica della "scrittura automatica", che, sospendendo ogni controllo razionale sul processo della creazione, mira a far emergere i processi

dell'inconscio (*il funzionamento reale del pensiero*).

7. **Filos:** termine filosofico.

8. **la letteratura:** le convenzioni fissate dalla tradizione letteraria.

9. **senza dubbio... percezione:** non è detto che la seconda frase sia, come la

prima, un'espressione diretta dei processi inconsci del pensiero, perché l'autore, nel momento in cui la scrive, può essere portato a istituire un collegamento razionale con la frase precedente, che non può fare a meno di percepire.

luzione sovietica, diventa prevalente lo schieramento al fianco del proletariato o l'opposizione al fascismo e al nazismo dilaganti.

Avanguardia e rivoluzione

I futuristi russi si propongono come creatori della nuova arte per la nuova realtà sovietica, ma vengono progressivamente emarginati da un regime sempre più autoritario e dogmatico, che nel campo artistico si orienta verso la formula del "realismo socialista", ostile all'innovazione formale; nel 1930 il suicidio del loro leader, il poeta Vladimir Majakovskij, segna tragicamente la fine di un'illusione.

L'Europa delle avanguardie

SURREALISMO
Letterati
Bréton
Éluard
Artisti
Miró
Magritte
Dalí
Ernst

Ceci n'est pas une pipe.

ESPRESSIONISMO
Letterati
Benn
Trakl
Artisti
Nolde
Kirchner
Kokoschka

FUTURISMO RUSSO
Letterati
Majakovskij

DADAISMO
Letterati
Tzara
Artisti
Duchamp
Picabia

CUBISMO
Artisti
Picasso
Brque

FUTURISMO ITALIANO
Letterati
Marinetti
Soffici
Palazzeschi
Artisti
Boccioni
Carrà
Balla
Depero

La letteratura si schiera

In Occidente gran parte della letteratura negli anni Trenta si schiera a sinistra: si scrivono romanzi sociali negli Stati Uniti, come in Francia, si teorizza la subordinazione della creazione artistica alla lotta proletaria, si creano associazioni, “fronti”, comitati, si tengono congressi internazionali di scrittori per la difesa della cultura. C’è chi, come il surrealista Louis Aragon, rinuncia all’avanguardia per farsi cantore della lotta rivoluzionaria.

Bertolt Brecht

Chi meglio è riuscito a fondere passione politica e creazione letteraria, arte di propaganda e stile personale, è il poeta e drammaturgo tedesco Bertolt Brecht (vedi p. 55). Anche lui muove dall’avanguardia: i suoi primi lavori risentono del clima espressionista. Ma dopo l’adesione al comunismo e durante l’esilio a cui lo costringe il nazismo, la sua poesia prende un tono più popolare, con un linguaggio esplicito ed energico che contrasta col clima rarefatto della poesia contemporanea. Per le scene crea la formula del “teatro epico”, un teatro che non vuole coinvolgere lo spettatore con l’illusione di realtà né coi conflitti psicologici tipici del teatro borghese, ma presenta in modo ironico e distaccato storie esemplari, tali da indurre il pubblico a riflettere sui temi morali posti dalla lotta di classe. L’opera di Brecht, originale e ricca di futuro, resta comunque un’esperienza isolata fino alla seconda guerra mondiale.

LA NUOVA POESIA

Un’aria di famiglia

Sebbene non estranea a tutto questo movimento di idee, la poesia del Novecento nasce però da elaborazioni individuali più appartate. Le sue radici sono nel simbolismo e in Mallarmé in particolare (vedi Vol. 5, p. 19), e a esse risale quell’intonazione comune, quell’“aria di famiglia” che circola in tanta poesia europea e americana della prima metà del secolo, nonostante la varietà di esperienze e di personalità.

PERCORSO
 • Dal simbolismo alla lirica moderna, p. 1118

L’acrobazia formale

Innanzitutto si tratta più che mai di poesia *lirica*: non tanto per la brevità dei testi (per la prima volta se ne scrivono di due o tre versi, ma la dimensione del poemetto non è affatto trascurata), quanto per la loro estrema elaborazione formale. La poesia del Novecento si è creata un suo linguaggio separato, vive in un suo splendido isolamento fatto di continue «acrobazie formali», secondo l’espressione del poeta tedesco Gottfried Benn. È un linguaggio fatto di metafore inusuali che portano alla compenetrazione di piani diversi di realtà, di sinestesie, effetti sonori, calcolate ambiguità di senso. Un linguaggio spesso oscuro e comunque non traducibile in termini ordinari, che non tanto esprime sentimenti o esperienze, quanto crea una realtà autonoma: sembra che il poeta ceda «l’iniziativa alle parole», come aveva voluto Mallarmé.

Due poetiche

Si possono indicare a grandi linee due tendenze nella lirica novecentesca, una “poetica dell’analogia” e una “poetica degli oggetti”. La prima, più direttamente imparentata col simbolismo, mira alla creazione di atmosfere evocative e sfumate che alludono enigmaticamente a temi psicologici o filosofici: è la poesia dell’austriaco Rainer Maria Rilke, del francese Paul Valéry (p. 26), il più diretto erede di Mallarmé, di Ungaretti e degli ermetici italiani. La seconda crea un mondo fitto di cose materiali nitidamente definite, che vogliono essere il «correlativo oggettivo» (p. 27) di stati d’animo e pensieri: sono in sostanza simboli e allegorie, che restano però di difficile decifrazione perché non si fondano su una cultura simbolica diffusa (come avveniva nel Medioevo), ma su sofisticate allusioni culturali o su riferimenti privati: è la poesia degli americani Ezra Pound e Thomas Stearns Eliot, e di Eugenio Montale.

►D8

►D9

Paul Valéry

IL POETA E IL LINGUAGGIO

In questo brano, tratto da un articolo del 1924, Valéry affronta il tema del rapporto tra il poeta e il linguaggio.

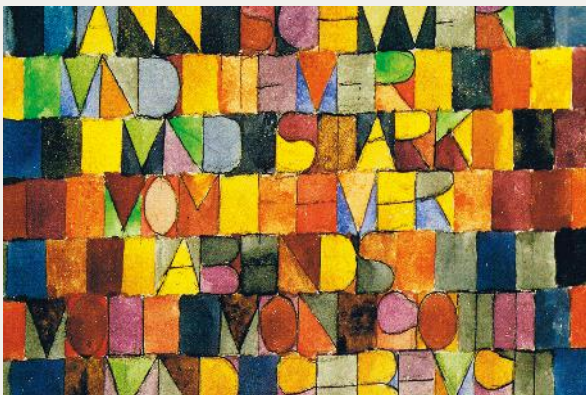
Paul Valéry, *Propos sur la poésie*, Maison du livre français, Parigi, 1930, trad. dal francese di G. Armellini

Ve l'ho già detto: il linguaggio è uno strumento, un utensile, o meglio un repertorio di utensili e di operazioni modellati dalla pratica ed asserviti ad essa. È dunque un mezzo necessariamente grossolano, che ciascuno usa, adatta ai suoi bisogni momentanei, deforma secondo le circostanze, modella sulla sua persona fisiologica e sulla sua storia psicologica.

Voi sapete a quali prove lo sottoponiamo a volte. I valori, il senso delle parole, le regole della loro concordanza, la loro emissione, la loro trascrizione sono per noi un gioco e insieme uno strumento di tortura. Certo, abbiamo un certo riguardo per le decisioni dell'Accademia¹; e il corpo insegnante, gli esami, specialmente la vanità² oppongono qualche ostacolo all'esercizio della fantasia individuale. Inoltre, nei tempi moderni, la tipografia agisce molto potentemente per conservare le convenzioni della scrittura. Ne consegue che le alterazioni d'origine personale sono parzialmente ritardate; ma le qualità del linguaggio che più contano per il poeta, cioè le proprietà o possibilità musicali da un lato, e le sue potenzialità illimitate di significazione dall'altro (quelle che presiedono alla propagazione delle idee derivate da un'idea³) sono anche le meno difese contro il capriccio, le iniziative, le azioni e le disposizioni degli individui⁴. La pronuncia di ciascuno e la sua esperienza psicologica particolare introducono nella comunicazione linguistica un'incertezza, una possibilità di equivoco, un'imprevedibilità inevitabili. Notate bene questi due punti: al di fuori della sua applicazione ai bisogni più comuni della vita, il linguaggio è tutto il contrario di uno strumento di precisione. E al di fuori di certe coincidenze rarissime, di certe felicità d'espressione e di forme sensibili combinate, è tutto tranne che uno strumento di poesia.

Insomma, il destino amaro e paradossale del poeta gli impone di utilizzare un prodotto dell'uso corrente e della pratica per scopi eccezionali e non pratici; deve prendere in prestito dei mezzi d'origine statistica e anonima per portare a termine il suo progetto di esaltare e di esprimere la sua personalità in ciò che essa ha di più puro e di più singolare.

Paul Klee, *Una volta emerso dal grigio della notte*, 1918. (Berna, Kunstmuseum)



- 1. le decisioni dell'Accademia:** le indicazioni linguistiche dell'*Académie Française*, la più prestigiosa istituzione intellettuale francese, di cui Valéry diventerà membro nel 1925.
- 2. la vanità:** un motivo che ci spinge a evitare gli errori grammaticali è la paura di fare una brutta figura.
- 3. quelle... idea:** la capacità di evocare una pluralità di significati attraverso l'associa-

zione analogica tra pensieri e stati d'animo diversi.

- 4. sono... individui:** si riferisce alle due caratteristiche della lingua appena menzionate: le *possibilità musicali* possono essere storpiate dalla *pronuncia di ciascuno*; le *potenzialità illimitate di significazione* possono dar luogo a fraintendimenti, dovuti all'*esperienza psicologica particolare* dei diversi individui.

Thomas Stearns Eliot

IL «CORRELATIVO OGGETTIVO»

I brani di Eliot che riportiamo sono tratti da due saggi del 1919 (*Tradizione e talento individuale* e *Amleto e i suoi problemi*), raccolti in volume nel 1920 in *Il bosco sacro*.

Thomas Stearns Eliot, *Tradizione e talento individuale; Amleto e i suoi problemi*, in *Opere*, a cura di R. Sanesi; trad. dall'inglese di V. Di Giuro e A. Obertello, Bompiani, Milano, 2005

Bisogna in ogni caso insistere sul fatto che il poeta deve sviluppare o acquisire la coscienza del passato e continuare a svilupparla per tutta la sua carriera¹.

Ciò facendo, il poeta procede a una continua rinuncia al proprio essere presente, in cambio di qualcosa di più prezioso. La carriera di un artista è un continuo autosacrificio, una continua estinzione della personalità.

Resta da definire questo processo di spersonalizzazione e il suo rapporto con la coscienza di appartenere a una tradizione. In questo processo di spersonalizzazione si può dire che l'arte si avvicina alla condizione della scienza. Vi inviterò perciò a considerare questo esempio suggestivo: la reazione cioè che si verifica quando si introduce un pezzetto di sottile filo di platino in un ambiente contenente ossigeno e biossido di zolfo [...].

L'esempio era quello del catalizzatore. Quando i due gas che ho menzionato vengono mescolati alla presenza di un filamento di platino, essi formano dell'acido solforico. La combinazione si verifica solo in presenza del platino, e ciononostante nell'acido che si è formato non c'è traccia di platino, né il filamento risulta toccato dal processo; è rimasto inerte, neutrale, immutato. La mente del poeta è il filo di platino. Essa può agire parzialmente o esclusivamente sull'esperienza personale di quell'uomo², eppure, quanto più perfetto è l'artista, tanto più rigorosamente separati resteranno in lui l'uomo che soffre e la mente che crea, tanto più perfettamente la mente assimilerà e trasmuterà le passioni che sono il suo materiale [...].

Il solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte è di scoprire un «correlativo oggettivo»; in altri termini una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella emozione *particolare*; tali che quando i fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione³.



René Magritte, *Valori personali*, 1952. (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts)

1. **Bisogna... carriera**: il saggio da cui è tratto questo brano è dedicato al rapporto tra i poeti e la tradizione letteraria. Eliot sostiene che un poeta deve assorbire la cultura del passato per coltivare la consapevolezza di far parte di un processo spirituale che si sviluppa nella storia e trascende la sua opera individuale.

2. **Essa... uomo**: la poesia può riferirsi in parte o in tutto alle esperienze e alle emozioni realmente vissute dal poeta.

3. **Il solo modo... emozione**: questo è il brano tratto dal saggio dedicato all'*Amleto* di Shakespeare, nel quale Eliot enuncia un principio fondamentale della sua poetica.

L'astrazione lirica

Comune alle due maniere è la tendenza all'astrazione lirica: le immagini non sono inserite in situazioni precise, i concetti non sono legati discorsivamente, si ha un puro gioco di associazioni, contrasti, movimenti il cui tema è taciuto e si può al massimo intuire. È insomma una poesia "pura" non solo da elementi descrittivi, narrativi o predicatori, ma anche dall'espressione diretta della soggettività del poeta.

La consapevolezza del poeta

Una poesia del genere è quasi sempre accompagnata da una teorizzazione esplicita (una poetica) che rifiuta o riduce l'importanza dell'ispirazione e sottolinea quella del lavoro consapevole sulla parola: «un'arte consapevole al massimo grado», scrive Eliot. La poetica dell'automatismo dei surrealisti resta un'eccezione, e perfino un poeta formatosi in un ambiente surrealista, lo spagnolo Federico García Lorca, afferma: «Se è vero che io sono poeta per grazia di Dio – o del diavolo – lo sono anche grazie alla tecnica e alla fatica, e perché io mi rendo assolutamente conto di che cosa sia una poesia».

LA NUOVA NARRATIVA

Crisi di un modello

Paul Valéry disse una volta che un romanziere non poteva più scrivere tranquillamente «La marchesa uscì di casa alle cinque». Voleva dire che

Virginia Woolf

IL ROMANZO MODERNO

Riproduciamo un brano tratto dal saggio di Virginia Woolf *La narrativa moderna*, del 1919. L'autrice contrappone il romanzo tradizionale, composto se-

condo schemi e regole precostituite, al nuovo tipo di romanzo, sperimentato da Joyce e da lei stessa, nell'intento di «avvicinarsi di più alla vita».

Virginia Woolf,
Il lettore comune,
trad. dall'inglese
di V. Sanna, il
Melangolo,
Genova, 1995

Gran parte dell'enorme fatica compiuta per dimostrare la solidità, la verosimiglianza del racconto è non solo fatica sprecata, ma fatica inutile al punto da oscurare e annullare la luminosità dell'idea originale. È come se lo scrittore fosse costretto, non dalla sua libera volontà ma da un tiranno potente e senza scrupoli del quale è schiavo, a provvedere all'intreccio, alla commedia, alla tragedia¹, alla storia d'amore e a un'atmosfera di probabilità capace di imbalsamare l'insieme in modo tanto perfetto che, se tutti i personaggi dovessero acquistare vita, si troverebbero vestiti fino all'ultimo dettaglio secondo la moda del momento. Il tiranno è ubbidito; il romanzo scritto a regola d'arte. Ma a volte, e sempre più spesso col passar del tempo, mentre le pagine si riempiono veloci nel solito modo, intuiamo un dubbio fugace, uno spasimo di ribellione. È così la vita? È così che devono essere i romanzi?

Fermatevi a osservarla: la vita è molto diversa da "così". Esaminate per un momento una mente qualsiasi in un giorno qualsiasi. Riceve una miriade di impressioni – banali, fantastiche, evanescenti o incise con l'acutezza di una punta d'acciaio, che piovono da ogni parte, come un diluvio incessante di atomi; e mentre cadono, mentre assumono la forma di vita del lunedì o del martedì, l'accento si posa in modo sempre differente; il momento essenziale non si è verificato qui, ma lì. Col risultato che se lo scrittore fosse un uomo libero e non

1. **alla commedia... tragedia:** agli elementi comici e tragici necessari per comporre un "buon" romanzo in senso tradizionale.

la narrativa non può più contare su un pacifico dominio sulle cose, su una prospettiva unitaria di interpretazione del reale: il rapporto con la realtà si è fatto complesso e sfuggente, proprio come è accaduto nella scienza dalla teoria della relatività in poi.

Nel Novecento non è stato più possibile pensare al narratore come creatore di un mondo organico e significativo, padrone assoluto della vicenda e dei personaggi, coi loro motivi sociali e psicologici che riflettono una realtà o una tematica morale: questi canonici della grande narrativa ottocentesca vengono messi in questione da alcuni grandi scrittori.

La realtà instabile

Due dei capolavori della nuova narrativa, lo sterminato *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927) del francese Marcel Proust e *La coscienza di*

T35 *Zeno* (1923) di Svevo, sono romanzi della memoria: la realtà è un fenomeno puramente
T36 mentale del protagonista che dice “io”, ha tutte le incertezze e le smagliature del proces-
T87 so di rimemorazione, in una perenne oscillazione tra “ciò che ho vissuto allora” e “ciò
T92 che vivo ora nel ricordo”.

T96 Nell’*Ulisse* (1922) dell’irlandese James Joyce gli eventi sono filtrati attraverso la co-
T37 scienza di diversi personaggi con la tecnica del monologo interiore: non c’è distinzione
T38 tra accadimenti reali e fantasie, associazioni di idee, rievocazioni. Qualcosa di simile ac-
T39 cade in *Al faro* (1927) dell’inglese Virginia Woolf, dove il punto di vista narrativo ondeg-
 gia continuamente tra l’esterno e l’interno dei protagonisti.

DOCUMENTO 10

uno schiavo, se potesse scrivere quel che vuole e non quel che deve, se potesse basare la sua opera su quel che sente e non sulle convenzioni, non ci sarebbe intreccio, non ci sarebbe commedia, tragedia, storia d’amore o catastrofe² nel consueto stile e nemmeno forse un solo bottone attaccato come decretano i sarti di Bond Street. La vita non è una serie di lanterne disposte in modo simmetrico; la vita è un alone luminoso, un involucro trasparente che ci avvolge da quando cominciamo ad aver coscienza fino alla fine. Non è forse compito del romanziere trasmettere questo spirito mutevole, sconosciuto e irriducibile, senza preoccuparsi di eventuali sue aberrazioni o complessità, contaminandolo il meno possibile con quanto gli è estraneo, esterno? [...].

Ci sembra pressappoco questa la definizione della qualità che distingue l’opera di molti giovani scrittori, tra i quali James Joyce³ è il più bravo, da quella dei loro predecessori. Costoro cercano di avvicinarsi di più alla vita e di conservare con maggiore sincerità e precisione ciò che li interessa e li emoziona anche se, per farlo, debbono respingere molte delle convenzioni comunemente rispettate da un romanziere. Registriamo quindi gli atomi mentre cadono sulla mente nell’ordine in cui cadono, tracciamo il disegno, per quanto sconnesso e incoerente in apparenza, che ogni visione, ogni avvenimento segna sulla coscienza. Rifiutiamoci di dar per scontato che ci sia più vita in quanto è generalmente ritenuto grandioso che in quanto è generalmente ritenuto modesto.

2. **catastrofe**: in senso stretto è la conclusione, spesso luttuosa, della tragedia greca. Qui si riferisce alla fase finale del-

la trama, in cui i punti sospesi della narrazione giungono a compimento.

3. **James Joyce**: l’autore dell’*Ulisse*

(T41-T42), protagonista, insieme a Marcel Proust e Virginia Woolf, del rinnovamento del romanzo del Novecento.

Lo sconvolgimento dei criteri normali di realtà tocca il culmine nei romanzi e rac-

- T33 conti di Franz Kafka, ebreo praghese di lingua tedesca, che racconta le sue vicende in una prosa minuta e disadorna, con tutte le apparenze di un narratore tradizionale; ma sono storie totalmente assurde, che hanno l'evidenza e insieme l'incongruenza di incubi, sono enigmatiche allegorie dell'angoscia dell'uomo moderno.
- T34

Il tempo

Vacilla anche la categoria del tempo come asse su cui si dispongono ordinatamente i fatti (p. 79). Certo la narrativa aveva sempre conosciuto

- D13 la possibilità di movimentare l'intreccio con anticipazioni e ritorni all'indietro; ma nel romanzo novecentesco si ha spesso un continuo, sinuoso andirivieni nel tempo, che diviene una dimensione puramente soggettiva, come nella filosofia di Bergson. Si alterano anche i rapporti fra durata degli eventi narrati e durata della narrazione: il minimo evento, filtrato attraverso ciò che passa nella coscienza dei personaggi istante per istante, può dar luogo a rimemorazioni e associazioni di idee che occupano pagine e pagine.

► **PERCORSO**
• Il tempo, la memoria, p. 1128

La crisi del personaggio

Se la coscienza è dispersa nel fluire delle cose, va in crisi anche la nozione del personaggio dotato di una coerenza interiore e di un destino, un centro da cui si irradiano sentimenti e azioni: il personaggio si frantuma in un insieme di momenti vissuti senza concatenazione psicologica, è un problema per se stesso come lo Zeno di Svevo, si perde nelle diverse "maschere" che ambienti e situazioni gli impongono, come i personaggi di Pirandello. È qui evidente il rapporto con la messa in questione della coscienza individuale operata dalla psicanalisi.

Il valore dell'istante

Narrare non significa allora più selezionare gli avvenimenti rilevanti per una vicenda: ogni minimo evento interiore diventa un centro di narrazione, la vita ha la stessa profondità e ricchezza in ogni istante. Si capisce così come Joyce impieghi mille pagine per narrare una giornata di due personaggi, a Proust ne occorrono tremila per ricostruire una vita. Con la stessa mancanza di selezione l'austriaco Robert Musil lascia germinare le situazioni l'una dall'altra: il suo L'uomo senza qualità si dilata indefinitamente e resta incompiuto dopo tre grossi volumi.

►T40

La finzione allo scoperto

In definitiva, l'atto stesso del narrare, il rapporto fra l'autore e la narrazione, si è fatto problematico, e spesso viene tematizzato all'interno stesso del romanzo in una sorta di gioco a carte scoperte col lettore. In *I falsari* (1925) di André Gide ci imbattiamo in un personaggio che sta scrivendo il libro stesso che leggiamo. Joyce nel corso dell'*Ulisse* varia più volte le tecniche narrative, le fa oggetto di un gioco di imitazioni e parodie, sottolineando ironicamente il carattere di finzione della narrazione. Musil spinge l'autoironia fino a scrivere, in *L'uomo senza qualità*: «La storia di questo romanzo viene a dire che la storia che in esso si doveva narrare non viene raccontata».

André Gide seduto alla scrivania del suo studio di Parigi nel 1935. (Laure Albin-Guillot)



La cultura in Italia

LE CONDIZIONI MATERIALI

Lo sviluppo editoriale Nel primo quindicennio del secolo, che è l'età del "decollo industriale" in Italia, anche l'attività editoriale è in crescita vivace: «Adesso è un diluvio di carta stampata che rifluisce da ogni parte, moltiplicando le copertine e le etichette; gli editori nuovi sorgono accanto ai vecchi [...] e lavorano tutti quanti con una energia, con un coraggio e spesso con una serietà da far meraviglia», scrive Renato Serra in *Le lettere*, un bilancio della situazione nel 1913. Si consolidano le grandi case editrici milanesi, in primo luogo Treves, l'editore di D'Annunzio, presente dal 1881, che sarà soppiantato al primo posto nel mercato nazionale da Arnoldo Mondadori, che esordisce nel 1907. Accanto a queste imprese, attente al successo commerciale e poco inclini a promuovere le novità, sorgono i piccoli editori specializzati in settori culturali di punta, come a Bari Laterza, editore di Benedetto Croce, a Lanciano Carabba, che pubblica la serie "Cultura dell'anima" diretta da Giovanni Papini, in cui appaiono tradotte le novità filosofiche, a Firenze le edizioni della «Voce» nate a lato della rivista fondata da Giuseppe Prezzolini.

La stampa quotidiana Lo sviluppo della stampa quotidiana passa per un processo di concentrazione: cresce la diffusione delle maggiori testate milanesi, romane e torinesi, che cominciano ad avere un peso politico nazionale; i quotidiani attirano così l'interesse dei grandi gruppi capitalistici, che progressivamente ne assumono il controllo. Con lo sviluppo di una moderna industria dell'informazione, l'attività giornalistica si distingue più nettamente da quella letteraria; l'istituzione della "terza pagina letteraria" fatta di recensioni, corrispondenze e scritti creativi, nata nel 1902 e durata fin oltre gli anni Cinquanta, mostra un perdurante interesse per la letteratura, ma la isola in uno spazio separato.

Sviluppo e ristagno: il fascismo Aumenta il pubblico potenziale dei lettori: gli analfabeti continuano a diminuire, dal 49% del 1901 al 14% del 1951. Alla maggiore diffusione dei libri corrisponde, nei primi vent'anni del secolo, un'accelerazione della circolazione delle idee: le nuove generazioni di intellettuali sono spregiudicate, intraprendenti, affamate di novità come mai prima.

L'avvento al potere del fascismo frena questi processi: lo sviluppo economico ristagna (anche in conseguenza della grande crisi mondiale degli anni Trenta), la stampa e l'editoria sono sottoposte a censura, i dibattiti devono diventare più cauti e si promuove una chiusura nazionalista della cultura. E tuttavia anche il fascismo contribuisce a modo suo ad allargare la circolazione di informazioni, simboli, miti: regime totalitario di massa, si preoccupa per la prima volta di raggiungere ogni angolo del paese coi suoi strumenti di propaganda (la stampa e la radio), costringe le masse più diseredate e dimenticate a partecipare, anche se passivamente, alla vita nazionale.

Alessandro Bruschetti, *Sintesi fascista*, 1935. (Collezione privata)



LA LINGUA

Procede l'italianizzazione

Continua la lenta diffusione dell'italiano come lingua d'uso, grazie all'intensificarsi di alcuni fenomeni: l'aumento dell'istruzione, la crescita dell'industria e delle città, la grande migrazione transoceanica che porta intere popolazioni a nuovi contatti, alla necessità di scambi epistolari, a una coscienza più italiana che locale. A questi si aggiungono nuovi potenti fattori: la Grande guerra mette a contatto milioni di combattenti di regioni diverse; dagli anni Trenta i nuovi *media*, il cinema sonoro e la radio, diffondono a livello popolare modelli di italiano parlato.

La politica linguistica fascista

Rispetto a questi fattori è stata probabilmente secondaria l'efficacia della politica linguistica del regime fascista, improntata a una difesa purista della lingua nazionale: da un lato si reprimono le manifestazioni culturali dialettali, dall'altro si combatte la diffusione delle parole di origine straniera e si prescrivono termini "autarchici": a volte con successo (*autista* soppianta *chauffeur*), più spesso invano (*rimessa* non sostituisce *garage*), o creando dei doppioni (*pugilato* accanto a *boxe*).

Bilinguismo e italiani regionali

Alla metà del secolo gli italiani puramente dialettofoni sono ormai una minoranza, coincidente più o meno con gli analfabeti; la grande maggioranza della popolazione è bilingue, nel senso che alterna l'uso dell'italiano e di un dialetto. Ma l'italiano che si diffonde nell'uso orale non è quello *standard* della lingua scritta insegnata a scuola; è piuttosto un insieme di italiani regionali, fortemente influenzati dai vari sostrati dialettali. Si tratta di un fenomeno antico, che assume però una rilevanza nuova nel momento in cui interessa per la prima volta la maggioranza della popolazione.

Una conseguenza è che tra lingua scritta e lingua parlata il solco resta profondo. Se ne avverte talvolta l'effetto nella narrativa di quest'epoca, quando ha intenti realistici; il tentativo verista di accostare la scrittura ai dialetti non viene in genere seguito, e gli scrittori sembrano avere qualche difficoltà a far parlare i personaggi in modo naturale, un certo impaccio nell'adottare una lingua che sia nazionale e insieme di tono medio, lontana dall'aulicismo.

LE RIVISTE FIORENTINE

Firenze

I primi anni del secolo sono caratterizzati da un vivace fermento intellettuale: una generazione di giovani si impone con piglio aggressivo, con una gran fretta di chiudere i conti con la cultura dei decenni precedenti. «Si ha l'impressione», scrive ancora Serra nel libro citato, «che tutto il mondo debba essere scoperto e messo in ordine un'altra volta, proprio da noi; tutto quello che è stato fatto prima non ci serve».

Firenze è il centro di questo movimento di idee, dove gruppi e gruppetti si formano, litigano, si ricompongono intorno a un pullulare di riviste di cultura, sostenute solo dall'entusiasmo dei redattori e da qualche centinaio o migliaio di abbonati.

Una cultura militante

Li accomuna un'idea di cultura militante, aggiornata, capace di confrontarsi coi problemi della società: molti letterati reprimono in sé il gusto della letteratura disinteressata, alla ricerca di un ruolo più attivo. Da un lato è aumentato il ceto medio intellettuale che costituisce il loro pubblico, dall'altro essi si sentono tagliati fuori dal potere: da qui il desiderio di contare di più nella vita sociale, di intervenire sulle questioni di attualità, di porsi quasi come un "partito degli intellettuali".

La critica al giolittismo

Le loro posizioni politiche sono disparate ma tutti sono all'opposizione rispetto alla politica giolittiana, che appare loro mediocre, fatta di compromessi e impermeabile agli slanci ideali. «L'Italia come oggi è non ci piace», scrive Giovanni Amendola su «La Voce» nel 1910, «i nostri valori intellettuali, morali e politici non sono quelli degli uomini che oggi costituiscono la classe dirigente; essi stanno su un livello sensibilmente più elevato». L'opposizione al giolittismo coincide con la critica alla democrazia liberale e all'ideologia positivista che la sorregge, e ricerca confusamente nuovi fondamenti ideali, con sbocchi per lo più nazionalisti e autoritari.

«Il Regno»

La culla del nazionalismo italiano è la rivista «Il Regno» (1903-1906), diretta da ENRICO CORRADINI (1865-1931), un letterato dannunziano che fonderà nel 1911 l'Associazione Nazionalista Italiana, che confluirà nel partito fascista nel 1923. Vi collaborano assiduamente i giovanissimi GIOVANNI PAPINI (1881-1956) e GIUSEPPE PREZZOLINI (1882-1982), che contemporaneamente fondano «Leonardo» (1903-1907). I temi del «Regno» sono l'imperialismo, l'esaltazione della guerra condotta con toni cinici e violenti, l'appello alla borghesia perché si risollevi dalla "viltà" democratica reagendo con durezza al socialismo.

«La Voce»

Molto diverso il programma della più importante di queste riviste, «La Voce», che Prezzolini fonda nel 1908 con l'intento di reagire alle ubriacature ideologiche e di invitare gli intellettuali all'analisi di problemi concreti: «Ci si propone qui – scrive in uno dei primi numeri – di trattare tutte le questioni pratiche che hanno riflessi nel mondo intellettuale religioso ed artistico; di reagire alla retorica degli italiani obbligandoli a vedere da vicino la loro realtà sociale; di educarci a risolvere le piccole questioni e i piccoli problemi, per trovarci più preparati un giorno a quelli grandi; di migliorare il terreno dove deve vivere e fiorire la vita dello spirito».

Intorno a questo programma Prezzolini raccoglie una schiera di collaboratori ricca quanto eterogenea: sono intellettuali eretici di tutte le chiese, nazionalisti dissidenti, cattolici modernisti, il filosofo e politico liberale GIOVANNI AMENDOLA (1886-1926), lo storico GAETANO SALVEMINI (1873-1957), socialista in dissenso dalla linea del partito di Turati. Essi promuovono inchieste e dibattiti sulla scuola e l'università, la questione meridionale, la stampa. Ma alla lunga la convivenza di posizioni eterogenee risulta impossibile: nel 1911 Salvemini, dopo aver condotto sulla rivista una campagna contro la guerra di Libia e la relativa orgia di retorica nazionalista, abbandona il gruppo per fondare «L'Unità» (1911-1920).

Allo scoppio della prima guerra mondiale, tutti questi gruppi si troveranno schierati per l'intervento, sia pure con motivazioni diverse; si distinguerà per truculenza Papini con la sua nuova rivista «Lacerba» (1913-1915): «Ci voleva, alla fine, un caldo bagno di sangue nero dopo tanti umidicci e tepidumi di latte materno e di lacrime fraterne».

Le posizioni filosofiche

Sul piano filosofico, l'ambiente fiorentino è il terreno di diffusione del pragmatismo di William James e del vitalismo di Bergson; di queste idee vengono accentuati gli aspetti più irrazionalisti, all'insegna del superuomo nietzschiano, scoperto in quegli anni anche da D'Annunzio. Questi temi sono agitati confusamente da Papini e Prezzolini sul «Leonardo» (p. 1142): «Nel pensiero sono *personalisti* e *idealisti*, cioè superiori ad ogni sistema e ad ogni limite, convinti che ogni filosofia non è che un personal modo di vita», dicono di sé nell'articolo di presentazione. Più tardi Papini proclama la fine di ogni filosofia, mentre Prezzolini trasforma «La Voce» in organo dell'"idealismo militante", sotto l'influsso di Croce e Gentile.

La letteratura

L'atteggiamento di questi letterati verso la letteratura è oscillante: ci sono momenti di distacco, come le prime annate della «Voce», da cui sono escluse poesie e prose creative; ma presto alla rivista si affiancano i «Quaderni», in cui appaiono alcune delle opere più originali dell'epoca. E nel suo ultimo periodo (1915-1916) la rivista sarà diretta dal critico Giuseppe De Robertis, che le darà un'impronta esclusivamente letteraria, difendendo il buon diritto di continuare a occuparsi di letteratura durante la guerra. Inversa la parabola di «Lacerba», che nasce come rivista letteraria d'avanguardia al grido di «Fregiamoci della politica», ma finisce focosamente interventista; vi collaborano con Papini il pittore e letterato Ardengo Soffici e Aldo Palazzeschi: tutti e tre intorno a quel periodo aderivano al futurismo.

Le letterarie è l'eredità più ricca che «La Voce» e le altre riviste ci hanno lasciato: attorno a quell'ambiente ruotarono gli scrittori più interessanti e nuovi dell'epoca, che oggi denominiamo «i vociani».

BENEDETTO CROCE

Croce e i giovani

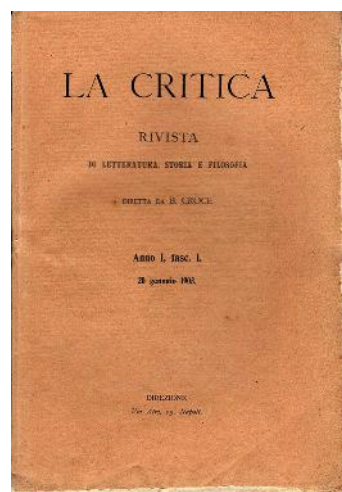
Più anziano, un po' defilato, il già autorevole filosofo Benedetto Croce si trova a fianco dei giovani dell'ambiente fiorentino nella battaglia contro il positivismo e anche nell'antipatia per l'ideologia democratica umanitaria che vi si ispira. Ma quanto loro sono irrequieti e spesso superficiali, tanto lui offre un esempio di operosità raccolta, che non concede nulla alle mode. La frattura è poi netta nei confronti dell'irrazionalismo: Croce combatte il positivismo in nome di una superiore razionalità ed è risolutamente contrario a tutte le suggestioni decadenti, nietzschiane, dannunziane.

La «dittatura» crociana

La figura di Croce, filosofo, storico e critico letterario, domina la cultura italiana della prima metà del Novecento. Nato a Pescasseroli, agiato di famiglia, visse sempre a Napoli come studioso indipendente (non si laureò nemmeno). Agli inizi del secolo conquistò quel ruolo di maestro intellettuale che avrebbe mantenuto incontrastato fino alla morte e che ha fatto parlare di una sua «dittatura»: è del 1902 l'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, che segna l'affermazione della filosofia idealista e governerà per cinquant'anni ogni riflessione estetica e letteraria; nel 1903 nasce la rivista «La Critica», scritta in gran parte da Croce stesso, che fino al 1944 marcherà la sua presenza in ogni momento della vita culturale.



Benedetto Croce durante una conferenza nel 1946. (Olycom)



Il frontespizio della rivista «La Critica» fondata da Croce nel 1903.

L'idealismo

Come tanti suoi contemporanei, Croce muove dall'insofferenza per il positivismo, giudicato una filosofia banale che umilia i valori spirituali, l'arte, i moventi ideali della storia. Il suo pensiero attinge alla tradizione dello storicismo napoletano, da Vico a De Sanctis e all'idealismo tedesco, Hegel in particolare. L'unico oggetto di interesse per la filosofia crociana è lo spirito umano nelle sue diverse manifestazioni creative e nel suo svolgimento storico, il quale costituisce tutta la realtà. Esso si articola nei quattro "momenti" dell'arte, della filosofia, della politica e dell'etica, i quali vanno concepiti come distinti e autonomi, anche se lo spirito trapassa eternamente dall'uno all'altro. Ma a Croce non interessa tanto costruire un sistema metafisico che inquadri definitivamente tutta la realtà, quanto delineare la vita concreta dello spirito, dare un fondamento teorico all'indagine storica, estetica, etico-politica.

L'estetica

L'estetica è la parte del pensiero crociano che ha avuto l'influenza più pervasiva e duratura. Essa definisce l'arte come "intuizione", momento originario dello spirito che crea i propri oggetti e dà loro forma nell'espressione: intuizione ed espressione coincidono (p. 36). L'arte è totalmente autonoma da ogni altro momento dello spirito: è anteriore alla conoscenza concettuale (ma non inferiore a essa, come per altre filosofie idealistiche), è indipendente da qualsiasi valutazione pratica, compresa quella morale. In altre parole l'arte è sempre " lirica", sentimento individuale che prende forma nell'espressione: «un'aspirazione chiusa nel giro di una rappresentazione, ecco l'arte».

Le negazioni crociane

Questa concezione poteva essere sentita vicina alle idee di origine simbolista di "poesia pura" e di "frammento lirico", ma Croce rifiutò sempre simili accostamenti: il suo gusto, formatosi sui classici, era in sintonia con Carducci e refrattario a tutte le espressioni di sensibilità più inquieta e moderna (Pascoli, D'Annunzio, il simbolismo); sul piano teorico, per lui l'espressione lirica non può essere il prodotto di un'emozione fuggevole, ma in essa «c'è tutto l'umano destino, tutte le speranze, le illusioni, i dolori e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il dramma intero del reale».

Più ancora che per ciò che afferma, l'estetica crociana ha pesato sulla cultura italiana per ciò che nega. Se l'arte è un fatto puramente spirituale, l'opera è già compiuta nello spirito dell'artista, e la sua traduzione in parole scritte, in colori o altri materiali è un fatto secondario meramente pratico; è quindi negata la specificità delle diverse arti ed è svalutata l'analisi delle tecniche artistiche: Croce si sbarazza della vecchia retorica normativa, ma insieme sbarrando la strada a forme più moderne di analisi stilistica.

È poi rifiutato l'approccio alla letteratura dal punto di vista delle condizioni storiche e sociali in cui si sviluppa, e messa in questione la possibilità stessa di fare storia della letteratura, perché ciascuna opera di poesia è un universo in sé concluso: i generi letterari sono classificazioni estrinseche e inutili, le influenze stilistiche o ideali non sono degne di attenzione critica. Al critico spetta solo giudicare se un'opera è poesia o non poesia, rivivere il processo creativo del poeta e darle una caratterizzazione. Queste negazioni ridussero il lavoro di alcuni critici crociani a un certo semplicismo di formule, e tennero a lungo la cultura italiana al di fuori di novità significative che andavano maturando altrove, dagli approcci in chiave sociologica marxista, a quelli di taglio psicanalitico, alle teorie formaliste e alla critica stilistica.

Anche in campi diversi dalla critica letteraria l'egemonia crociana, se da un lato ha offerto alla cultura italiana un impianto di elevato rigore teorico, per altri aspetti ha avu-

to effetti limitanti. La svalutazione delle scienze della natura, ridotte a costruzioni meramente pratiche di “pseudoconcetti”, ha approfondito il solco tra le “due culture”. L'avversione alle scienze umane e sociali, in quanto pretendevano di invadere con metodi empirici il campo filosofico delle scienze dello spirito, ha ritardato lo sviluppo in Italia della linguistica moderna, della psicologia, della sociologia.

FASCISMO E ANTIFASCISMO

Gobetti e Gramsci

Gli anni agitati tra la fine della prima guerra mondiale e il consolidamento della dittatura fascista (1919-1925) vedono emergere nuove figure di giovani intellettuali-politici antifascisti, tra i quali i più rilevanti per l'apporto dato anche alla cultura letteraria sono PIERO GOBETTI (1901-1926) e ANTONIO GRAMSCI (1891-1937): essi ereditano lo spirito combattivo della generazione delle riviste fiorentine, con in più la tensione morale di chi combatte un'ultima disperata battaglia per la libertà.

Gobetti fonda a Torino la rivista «La Rivoluzione liberale» (1922-1925), sulla quale

Benedetto Croce

CHE COSA È L'ARTE

La teoria estetica fu formulata per la prima volta nel volume *Estetica come scienza dell'espressione* del 1902. Il *Breviario di estetica*, di cui riproduciamo al-

cuni brani, è una sintesi costituita da quattro conferenze che il filosofo tenne nel 1913 su invito di un'università americana.

Benedetto Croce,
Breviario di estetica,
Laterza, Bari, 1951

Io dirò subito, nel modo più semplice, che l'arte è *visione* o *intuizione*. L'artista produce un'immagine o fantasma; e colui che gusta l'arte volge l'occhio al punto che l'artista gli ha additato, guarda per lo spiraglio che colui gli ha aperto e riproduce in sé quell'immagine [...]. Ma questa mia risposta: che l'arte sia intuizione, attinge insieme significato e forza da tutto ciò che essa implicitamente nega e da cui distingue l'arte [...].

Essa nega anzitutto che l'arte sia un *fatto fisico*¹; per esempio, certi determinati colori o rapporti di colori, certe determinate forme di corpi, certi determinati suoni o rapporti di suoni, certi fenomeni di calore o di elettricità, insomma qualsiasi cosa si designi come «fisica» [...].

Un'altra negazione è implicita nella definizione dell'arte come intuizione: cioè, che, se essa è intuizione, e se intuizione vale *teoria* nel senso originario di contemplazione, l'arte non può essere un atto utilitario; e, poiché un atto utilitario mira sempre a raggiungere un piacere e perciò ad allontanare un dolore, l'arte, considerata nella propria sua natura, non ha nulla da vedere con l'utile, e col piacere e col dolore, in quanto tali². [...].

Una terza negazione che si compie mercé la teoria dell'arte come intuizione, è che l'arte sia un *atto morale*; vale a dire quella forma di atto pratico che, pure

1. **nega... fisico**: per Croce l'essenza del fatto artistico è tutta nell'atto creativo (*intuizione*) che l'artista produce in sé; la sua estrinsecazione in un oggetto

(parole dette o scritte, colori sulla tela ecc.) è un fatto pratico e secondario.
2. **teoria... tali**: *teoria* deriva dal greco *theorein*, “contemplare”; l'arte, essendo

pura contemplazione, non può avere il fine utilitario di produrre un piacere, come aveva sostenuto l'estetica sensista del Settecento.

conduce una critica severa della vecchia classe dirigente per la sua politica dei compromessi continui, in nome di un'etica della lotta aperta di idee e interessi; vi affianca una rivista di cultura, «Il Baretto», nella convinzione che la battaglia antifascista sia anche una battaglia culturale illuminista in difesa della ragione. Dopo ripetuti sequestri delle riviste da parte delle autorità fasciste e aggressioni squadriste, Gobetti è costretto a riparare in Francia, dove muore per i postumi delle violenze subite. La stessa sorte tocca lo stesso anno a Giovanni Amendola, *leader* dell'opposizione liberaldemocratica al regime.

Gramsci, fondatore nel 1921 del Partito Comunista d'Italia, porta nella teoria leninista della rivoluzione un'accentuazione del ruolo della coscienza rivoluzionaria come fattore ideale, culturale: «È necessario [...] che il fatto rivoluzionario si dimostri, oltre che un fenomeno di potenza, anche un fenomeno di costume; si dimostri un fatto morale». Da qui il concetto di “egemonia culturale” e le importanti riflessioni sul ruolo degli intellettuali nella storia italiana che svilupperà durante la lunga detenzione a cui il regime lo condanna, dal 1926 alla morte, e che avranno una vasta influenza solo dopo la seconda guerra mondiale, quando potranno essere pubblicate.

DOCUMENTO 11

congiungendosi necessariamente con l'utile e col piacere e dolore, non è immediatamente utilitaria ed edonistica e si muove in una sfera spirituale superiore³. Ma l'intuizione, in quanto atto teorico, è opposta a qualsiasi pratica. E, invero, l'arte, come è osservazione antichissima, non nasce per opera di volontà⁴: la buona volontà, che costituisce l'onest'uomo, non costituisce l'artista [...]. Ancora (e questa è l'ultima, e forse la più importante, delle negazioni generali che mi conviene ricordare di proposito), col definire l'arte come intuizione si nega che essa abbia carattere di *conoscenza concettuale*. La conoscenza concettuale, nella sua forma pura che è quella filosofica, è sempre realistica, mirando a stabilire la realtà contro l'irrealtà o ad abbassare l'irrealtà, includendola nella realtà come momento subordinato della realtà stessa⁵. Ma intuizione vuol dire, per l'appunto, indistinzione di realtà e irrealtà, l'immagine nel suo valore di mera immagine, la pura idealità dell'immagine [...].

Codeste esperienze e codesti giudizi critici⁶ si possono compendiare teoricamente nella formula: che ciò che dà coerenza e unità all'intuizione è il sentimento: l'intuizione è veramente tale perché rappresenta un sentimento, e solo da esso e sopra di esso può sorgere. Non l'idea, ma il sentimento è quel che conferisce all'arte l'aerea leggerezza del simbolo. [...]. Ciò che ammiriamo nelle genuine opere d'arte è la perfetta forma fantastica, che vi assume uno stato d'animo; e codesto chiamiamo vita, unità, compattezza, pienezza dell'opera d'arte.

3. **atto pratico... superiore:** l'*atto morale* è un comportamento pratico, ma non utilitario o volto al piacere (*edonistica*): si muove in una sfera spirituale superiore, quella del disinteresse, anche se, in quanto pratico, ha a che fare con l'utile e col piacere e dolore.

4. **l'arte... opera di volontà:** a differenza dall'atto morale, la creazione esteti-

ca non è un atto volontario, come fin dall'antichità si è riconosciuto parlando di “ispirazione”.

5. **abbassare l'irrealtà... stessa:** la filosofia (*conoscenza concettuale*), nella sua ricerca del vero, mira a eliminare ciò che non corrisponde al vero (*irrealtà*), o a considerarlo come un'approssimazione necessaria per giungere alla

conoscenza del vero. Nell'arte invece non c'è distinzione né gerarchia tra *realtà* e *irrealtà*.

6. **Codeste... critici:** nelle pagine che abbiamo omesso, Croce distingue l'intuizione artistica dal puro incoerente fantasticare, e nota che da tempo le teorie estetiche hanno riconosciuto all'immagine artistica il carattere dell'unità.

Le due anime del fascismo

La vittoria del fascismo, per un verso, segna il trionfo pratico dell'ideologia irrazionalista che la giovane cultura aveva elaborato dagli inizi del secolo. Lo dichiara esemplarmente lo stesso Mussolini: «la religione liberale fu battuta in breccia dal decadentismo nella letteratura e dall'attivismo nella pratica. Attivismo: cioè nazionalismo, futurismo, fascismo». Per un altro verso però il fascismo si presenta come restauratore dell'ordine e continuatore dell'ala più conservatrice della vecchia classe dirigente liberale.

Giovanni Gentile

Ideologo di questa seconda anima del fascismo è il filosofo GIOVANNI GENTILE (1875-1944), protagonista della rinascita dell'idealismo accanto a Croce, col quale collabora fino al 1924. L'idealismo gentiliano si differenzia da quello crociano in quanto non attribuisce importanza alla distinzione tra attività spirituali diverse e valori diversi, ma li risolve nell'unico "atto" dello spirito, in cui conoscenza, volontà e azione, individuo e collettività sono una cosa sola. Anche forza e persuasione si identificano: «ogni forza è forza morale, perché si rivolge sempre alla volontà; e qualunque sia l'argomento adoperato – dalla predica al manganello – la sua efficacia non può essere altra che quella che sollecita infine interiormente l'uomo e lo persuade a consentire» (il manganello era lo strumento tipico della violenza fascista). Su queste basi Gentile elabora l'ideologia totalitaria dello "Stato etico", che guida non solo le azioni, ma la volontà e il pensiero dei singoli: «Per il fascismo lo Stato è un assoluto, davanti al quale individui e gruppi sono il relativo».

Croce antifascista

Liberale conservatore, Croce in un primo tempo non aveva nascosto una certa simpatia per il movimento fascista, nell'illusione che potesse essere «un ponte di passaggio per la restaurazione di un più serio regime liberale». Ma di fronte al suo consolidamento in regime, passò all'opposizione. Nel 1925, a un *Manifesto degli intellettuali fascisti* redatto da Gentile, che esaltava il "carattere religioso" del fascismo, Croce rispose con un *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, l'ultimo documento del genere che poté essere pubblicato. Nel suo pensiero prese sempre maggior rilievo il concetto della libertà, intrinseca allo svolgimento dello spirito, per cui se tutta la realtà è storia dello spirito, è storia della libertà. Nacquero così la *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, che esalta l'Italia liberale, e la *Storia d'Europa nel secolo XIX*, imperniata sullo sviluppo ottocentesco della "religione della libertà". Erano opere implicitamente contrarie allo spirito della dittatura, ma furono tollerate per non sfidare apertamente la fama internazionale dello studioso. Croce divenne così un punto di riferimento ideale per tutti gli oppositori, e alla sua scuola si formò buona parte della classe dirigente che avrebbe costruito la nuova Italia democratica.

Il fascismo e la cultura

Del resto il regime non si preoccupò (a differenza del nazismo) di una "fascistizzazione" integrale della cultura: quella accademica fu lasciata relativamente libera, purché si piegasse a qualche omaggio formale e non desse apertamente fastidio; la più grande impresa culturale di quegli anni, l'*Enciclopedia italiana* (1929-1937) promossa da Gentile, vide la collaborazione di molti studiosi non fascisti.

Chiusure provinciali

L'influenza negativa si fece sentire piuttosto in una certa tendenza alla chiusura provinciale della cultura, dovuta alla boria nazionalista del regime e al suo antisemitismo. In questo, paradossalmente, gli effetti del fascismo si sommano a quelli del crocianesimo: ad esempio, la psicanalisi resta a lungo emarginata, avversata dal regime perché nata in ambiente ebraico, dagli idealisti perché incompatibile

con la “scienza dello spirito”. L’antifascismo implicito di alcuni circoli letterari illuminati, come quello che si raccolse intorno a «Solaria», consistette nell’impegno per mantenere un’apertura culturale europea.

IL FASCISMO E LA LETTERATURA

Varietà di atteggiamenti

Qualcosa di analogo accadde in campo letterario. Vi furono naturalmente i celebratori del regime, ma molti altri scrittori che aderivano al fascismo solo opportunisticamente, o ne erano del tutto al di fuori, poterono scrivere e pubblicare in relativa libertà: gli episodi di censura politica furono abbastanza limitati.

Naturalmente un fatto storico di una tale rilevanza non poteva non avere riflessi sulla letteratura; ma le posizioni furono varie: non solo tra atteggiamenti fascisti, implicitamente antifascisti e indifferenti alle scelte politiche, ma anche nel campo dei sostenitori dichiarati del regime.

«La Ronda» e il “ritorno all’ordine”

Prima ancora dell’avvento al potere del fascismo, il periodo tra le due guerre si aprì all’insegna del “ritorno all’ordine”: un richiamo all’esercizio severo dello stile, alla tradizione, all’autonomia della letteratura. Ne fu banditrice la rivista «La Ronda» (il titolo allude a un “montare la guardia” ai valori letterari tradizionali), che fu fondata a Roma nel 1919 da Vincenzo Cardarelli.

Il “ritorno all’ordine” nasce come reazione a quel che di velleitario c’era stato negli sforzi di rinnovamento del periodo precedente: come scrive nel 1930 il critico Giovanni Battista Angioletti, l’impegno dei nuovi scrittori è di «essere soprattutto artisti, laddove i loro predecessori si compiacevano di essere moralisti, predicatori, estetizzanti, psicologisti...»; di passare «dalla cultura alla letteratura».

Il richiamo a un classicismo rinnovato e moderno, dopo la furia dissacratoria delle avanguardie, è diffuso nella cultura artistica europea di quegli anni, dalla pittura di Picasso alla musica di Stravinskij; ma in Italia assume anche un significato indirettamente politico, incontrandosi con la restaurazione dell’ordine e della tradizione che il fascismo impone dopo essere giunto al potere attraverso il disordine. Gli scrittori della «Ronda» si tengono fuori dalla lotta politica in nome della specificità del “mestiere” letterario, ma finiscono quasi tutti per aderire al regime.



Massimo Campigli,
Le mogli dei marinai,
1934. (Mamiano
di Traversetolo,
Fondazione Magnani
Rocca)

Del resto, motivazioni di “ritorno all’ordine” si affacciano negli anni Venti anche nel richiamo alla tradizione letteraria italiana dichiarato e praticato da un poeta come Ungaretti, che era considerato esponente del più spericolato sperimentalismo novecentesco. L’adesione di Ungaretti al fascismo fu convinta, tanto che un “lirico puro” come lui si prestò a scrivere qualche poesia celebrativa.

**Fascismo
accademico,
fascismo
d’avanguardia**

Una volta instaurato il regime, gli atteggiamenti degli scrittori che vi aderiscono apertamente si possono ricondurre approssimativamente alle “due anime” che abbiamo attribuito al fascismo. Una concezione della letteratura conservatrice e ormai accademica è presente in celebratori del fascismo come D’Annunzio, vate ufficiale del regime per quanto ormai nella fase declinante della sua creatività, in alcuni ex scrittori d’avanguardia pentiti, come Papini, Soffici e qualche ex futurista. Da un’altra parte Marinetti, insieme con una nuova generazione di futuristi, diventa sì accademico d’Italia (lui, l’incendiario di tutte le accademie), ma cerca di creare un’arte di regime che sia all’altezza della cultura europea novecentesca, inserendovi l’eredità del suo movimento innovatore. Questa operazione dà i suoi frutti migliori, più che in letteratura, nel campo delle arti figurative.

**“Strapaese” e
“Stracittà”**

Un intento in parte simile anima il movimento “Novecento”, fondato da MASSIMO BONTEMPELLI (1878-1960) intorno alla rivista omonima (per l’essatezza «900»), uscita a Roma dal 1926 al 1929; qui la carica eversiva del primo futurismo è dimenticata, e prevale l’ambizione di aprire la cultura italiana a un orizzonte europeo moderno, che non è più costituito solo dalle avanguardie: per i primi due anni la rivista è redatta in francese, e vi compaiono personaggi come James Joyce, Virginia Woolf, lo scrittore sovietico Ilja Ehrenburg. Del resto, sebbene Bontempelli parlasse fascisticamente di “razza latina” e di romanità, la poetica del “realismo magico” da lui propugnata non poteva servire a un’arte di propaganda.

Al novecentismo si oppone il programma di creare una cultura fascista “autarchica”, che ha il suo centro a Firenze nella rivista «Il selvaggio», diretta dal grande caricaturista MINO MACCARI (1898-1989) insieme ad Ardengo Soffici (vedi p. 61); nata nel 1924 a Colle Val d’Elsa, poi trasferita a Firenze, la rivista lancia il movimento “Strapaese”, che richiamandosi alla tradizione violenta e popolana dello squadristico intende «difendere a spada tratta il carattere rurale e paesano della gente italiana [...] baluardo contro l’invasione delle mode, del pensiero



Alessandro Pomi,
Bonifica, 1940.
(Cremona, Camera
di Commercio)

straniero e delle civiltà moderniste». Su un piano più accademico, il critico cattolico fascista Piero Bargellini poteva scrivere in quegli anni: «Chi ama Proust non può amare la serenità e la virilità italiana».

Al centro del dibattito letterario fu dunque per un certo tempo la polemica fra “Strapaese” e “Stracittà” (come furono denominate le tendenze moderniste ed europeizzanti): anche in questo dibattito si rispecchiavano due anime della politica fascista: quella che propugnava una tradizione dell’Italia rurale e la “battaglia per il grano” e quella più legata alla civiltà urbana e agli ambienti della grande industria.

L’antifascismo sotterraneo di «Solaria»

Ma il progetto di una letteratura moderna e aperta al contesto europeo non era certo esclusivo del fascismo “stracittadino”; era più profondamente connaturato a quegli ambienti intellettuali che tentavano di contrastare il regime sul piano culturale. A Firenze, che in quegli anni continuò a essere accanto a Roma il crocevia della cultura letteraria italiana, lo sforzo di tenere aperto un orizzonte europeo si raccolse intorno alla rivista «Solaria» (1926-1936), che riprendeva la battaglia del «Baretti» gobettiano per una cultura razionale e illuminista, ma la trasferiva su un piano più strettamente letterario, l’unico sul quale ci si potesse ancora esprimere. Così la rivista praticava una sua elitaria non-collaborazione al regime, con un linguaggio sofisticato da addetti ai lavori. Ha ricordato più tardi Elio Vittorini, giovane collaboratore della rivista: «solariano era parola che negli ambienti letterari di allora significava antifascista, europeista, universalista, antitradizionalista. Ci chiamavano anche *sporchi giudei* per l’ospitalità che si dava a scrittori di religione ebraica e per il bene che si diceva di Kafka e di Joyce». «Solaria» tenne aperto il discorso sulla grande letteratura europea e mise in luce quei narratori italiani che si potevano porre sullo stesso piano, da Tozzi a Svevo. Intorno alla rivista gravitarono i maggiori scrittori nuovi, come Montale, Gadda, Pavese.

Nel clima dell’ermetismo

«Solaria» dovette chiudere, per intervento delle autorità, nel 1936. Negli ultimi anni del fascismo il clima letterario fiorentino fu dominato dalla poetica dell’ermetismo, che proponeva un’idea di letteratura come impegno totale, ma su un piano esistenziale e religioso, superiore a qualsiasi contingenza storica e politica. Questo atteggiamento si esprimeva in un linguaggio raffinato e astruso, da iniziati, che per alcuni poté essere anche un estremo rifugio dove sottrarsi alla retorica dominante di un regime che stava portando il paese alla guerra e alla catastrofe.



Baccio Maria Bacci,
*Solaria alle Giubbe
Rosse*, 1940. (Firenze,
Galleria d’Arte
Moderna)

IL PRIMO NOVECENTO

IL PENSIERO DELLA CRISI

Filosofia e scienza:

- rottura tra cultura umanistica e cultura scientifica
- demolizione del positivismo, affermazione delle filosofie della vita (Bergson, James, Croce)
- rifondazione della conoscenza obiettivo della fenomenologia e dell'esistenzialismo (Heidegger, Sartre)
- posizione antimetafisica dell'empirismo logico (Wittgenstein)
- centralità della fisica e sua influenza su diversi campi della scienza

Scienze umane e psicanalisi:

- sviluppo autonomo di sociologia (Weber), psicologia e linguistica
- nascita della psicanalisi (Freud): analisi dell'inconscio e dei traumi infantili alla radice delle nevrosi e delle psicosi

La nuova narrativa:

- crisi del romanzo ottocentesco
- impossibilità da parte del narratore di dominare totalmente la realtà da descrivere
- instabilità del tempo della narrazione, valorizzazione dell'istante
- crisi del personaggio e del narratore

LETTERATURA E SOCIETÀ

Una letteratura d'élite:

- contro la società di massa e i caratteri della vita "moderna" (tra cui il cinema)
- allargamento del solco tra letteratura alta e di consumo
- scrittori "irregolari", antiborghesi, contro il gusto del pubblico
- nascita di grandi capitali letterarie: Parigi, Berlino, Vienna

Le avanguardie:

- gruppi che si riconoscono in un manifesto d'intenti: sperimentazione, rifiuto della tradizione, polemica antiborghese
- futurismo (Marinetti, 1908): lotta al passato, culto del dinamismo, della violenza, della macchina
- espressionismo (Germania): diversi gruppi uniti dall'esaltazione di una vitalità irrazionale
- dadaismo (Tzara, 1916): rifiuto totale della logica e del linguaggio portatore di senso
- surrealismo (Breton, 1925): apertura sull'inconscio e sull'universo onirico
- necessità di una scelta politica: tutta la letteratura deve schierarsi tra reazione e rivoluzione

La nuova poesia:

- radici nel simbolismo e in Mallarmé
- primato di una poesia lirica, di estrema elaborazione formale
- due poetiche: "poetica dell'analogia" e "poetica degli oggetti" ("correlativo oggettivo")
- tendenza all'astrazione lirica

Il pensiero della crisi

- Quali critiche gli intellettuali del primo Novecento muovevano alla nuova società di massa?
- Quali furono le principali critiche rivolte al positivismo dalle filosofie del primo Novecento? Quale aspetto della condizione umana sottolinea la filosofia dell'esistenzialismo?
- In che termini l'eredità positivista fu ripresa dall'*empirismo logico*?
- Quali contributi diede la fisica alla messa in discussione della visione positivista della conoscenza?
- Qual è la critica principale che Max Weber rivolse alla concezione marxista della società?
- Per quali aspetti la psicanalisi portò a una ridefini-

zione della struttura psichica degli esseri umani, della vita sociale, dell'attività artistica?

Letteratura e società. Le poetiche

- Quali fattori storici contribuirono a creare un solco tra i maggiori letterati del primo Novecento e la normalità borghese?
- Quali sono i principali centri letterari europei nel primo Novecento?
- Quali sono le principali avanguardie artistiche e letterarie dei primi decenni del Novecento?
- Sintetizzate i caratteri comuni e i principali tratti specifici delle avanguardie storiche.
- Quali fatti storici indussero gli scrittori ad assumere precise posizioni in campo politico?

LA CULTURA IN ITALIA

Condizioni materiali:

- sviluppo editoriale (Treves, Mondadori) e della stampa quotidiana
- calo dell'analfabetismo e aumento dei lettori
- lenta diffusione dell'italiano, aiutato da vari fenomeni sociali (guerra, migrazione interna, nuovi media)

Riviste fiorentine e dibattito prima della guerra:

- «Il Regno» (Corradini): imperialismo, nazionalismo, bellicismo
- «La Voce» (Papini, Prezzolini): contro la retorica ideologica, analizzare la realtà dei problemi
- «Leonardo» (Papini, Prezzolini): vitalismo e irrazionalismo

Benedetto Croce:

- intellettuale di riferimento per la cultura italiana del primo Novecento
- riferimento alla tradizione idealistica: attenzione per lo spirito umano in tutte le sue manifestazioni
- estetica: arte come "intuizione", momento originario dello spirito, sentimento individuale e lirico
- "negazioni crociane": contro il simbolismo, la stilistica moderna, la storia della letteratura

Fascismo e antifascismo:

- Gobetti e Gramsci, intellettuali di punta vittime della dittatura fascista
- doppia anima del fascismo: cultura irrazionalista ma celebrativa del potere e dell'ordine (Gentile); divisione tra accademismo e avanguardia
- Croce, di ideali liberali, punto di riferimento degli intellettuali antifascisti
- «La Ronda»: ideale del "ritorno all'ordine" in letteratura, prima ancora dell'avvento del fascismo
- polemica tra tendenze autarchiche ("Strapaese") ed europeiste ("Stracittà")
- «Solaria»: antifascismo sotterraneo, progetto di una letteratura moderna ed europea

- Che cosa distingue la produzione letteraria di Bertolt Brecht dalle caratteristiche formali generali delle avanguardie storiche?
- Definite le espressioni "poetica dell'analogia" e "poetica degli oggetti".
- Elencate i principali esponenti della narrativa primonovecentesca europea che misero in discussione le tradizionali forme del romanzo.
- Spiegate in che cosa consiste la rivoluzione della nuova narrativa in relazione alla posizione del narratore rispetto ai fatti narrati, al tempo, al personaggio, alla finzione letteraria.

La cultura in Italia

- Quali furono i principali centri editoriali dell'Italia del primo Novecento?
- Quali fattori contribuirono alla diffusione dell'italiano come lingua d'uso? Quali sono le sue caratteristiche salienti?
- Tracciate un quadro d'insieme delle riviste fiorentine e delle loro posizioni culturali e politiche.
- Che cosa differenzia la critica al positivismo di Croce da quella di molte riviste fiorentine?
- In che cosa consistono le "negazioni crociane"? Quale influenza hanno avuto sulla cultura italiana?
- Sintetizzate con uno schema le diverse posizioni assunte dai letterati italiani nei confronti del regime fascista.



Giornalisti, impiegati, consulenti, professori

Buona parte degli intellettuali nati fra gli anni Ottanta e i primi anni del Novecento provengono da ceti di piccola o piccolissima borghesia, e si formano in parte da autodidatti, a volte frequentando, magari senza portarle a termine, scuole più commerciali e tecniche che umanistiche. È il caso di Saba, Campana, Ungaretti, Montale, Penna, Vittorini. In molti casi, i nuovi scrittori non possono appoggiarsi né a cospicue rendite (come già Benedetto Croce) né a una carriera universitaria intrapresa per tempo (come già Carducci e Pascoli). Alcuni si trovano un lavoro impiegatizio, o comunque si mantengono con un mestiere che non è quello della penna (il ferroviere Piero Jahier, il bancario Sergio Solmi, l'ingegnere Carlo Emilio Gadda: il destino di Italo Svevo non è più un'eccezione).

Il giornalismo, l'editoria

Altri riescono ad aprirsi una carriera letteraria attraverso il giornalismo e le collaborazioni editoriali: ma quasi mai nel modo in cui lo aveva fatto vent'anni prima lo spregiudicato D'Annunzio. Figli di una progressiva diffusione della cultura in strati vasti della popolazione, e partecipi di un primo embrione di industria culturale, questi letterati si allontanano di solito da un'idea accademica del lavoro intellettuale, ma al tempo stesso prendono le distanze dalla letteratura troppo eloquente ed estetizzante del tardo Ottocento. Insoddisfatti del loro *status*, reagiscono alla società prosaicamente democratica che li ha prodotti provando a rifondare delle élite o aristocrazie non dannunziane ma eticamente militanti, impegnate sia sul fronte di un esigente scavo autobiografico sia su quello di un battagliero impegno politico. La volontà di tenere insieme politica e cultura, e il nuovo carattere ideologico della militanza intellettuale, porta alcuni verso il fascismo e alcuni verso il comunismo (o prima verso l'uno e poi verso l'altro, nel passaggio dal regime alla repubblica); e non manca chi, falliti i tentativi, ripiega presto su uno scetticismo più o meno cinico.

Fra università, mass media e industria

In generale gli autori che coltivano qualche forma di "realismo", di indagine sociale e impegno civile hanno esperienze di vita e di lavoro non ridicibili al solo mestiere di scrittore o di professore; mentre coloro che si ispirano a una visione più "disimpegnata" e autoreferenziale della scrittura tendono a concentrarsi sul lavoro letterario e sul legame con l'istituzione accademica. Così accade a una parte della cultura italiana durante il ventennio fascista, e così accadrà di nuovo durante il boom degli anni Sessanta, quando in tutt'altra società alcuni dei più importanti scrittori torneranno a essere professori universitari e funzionari della neonata televisione. Ma nel frattempo anche la parte più avanzata della nuova industria (il caso più emblematico è quello dell'Olivetti) avrà assorbito alcuni letterati di primissimo piano.



Un manifesto per la Olivetti disegnato da Giovanni Pintori nel 1953. (Olivetti)



L'industria editoriale, i nuovi media

Nel Novecento i mezzi di comunicazione cambiano così rapidamente da non trasformare solo la diffusione della letteratura ma la sua stessa essenza. È il secolo della radio, del cinema e della televisione. Ma ancora prima è il secolo in cui, in Italia, le esperienze letterarie più vivaci crescono intorno a riviste e a editori militanti (specie a Firenze, poi a Torino e Milano) che riprendono modelli ottocenteschi allargandoli a una platea più vasta e imperniandoli su ideologie più recenti.

Riviste, letteratura, politica

Non si capisce la letteratura nuova, e il nuovo rapporto tra *élite* e popolo che caratterizza i primi decenni del Novecento, senza tenere presenti «La Voce» (1908-1916) e «La Ronda» (1919-1923), «Solaria» (1926-1936) e «Il Politecnico» (1945-1947), a cui si possono aggiungere «Nuovi Argomenti» (fondata nel 1953), «Officina» (1955-1959), e «Il Menabò» (1959-1967), che chiude quando l'elaborazione delle poetiche passa già attraverso i canali di un mercato editoriale di massa, di cui periodici offrono ormai solo un rispecchiamento o un'antologia passiva.

Allo stesso modo, non si capisce il dibattito ideologico novecentesco senza la stessa «Voce» prezzoliniana, «L'Ordine Nuovo» di Gramsci (1919-1922), «La Rivoluzione Liberale» di Gobetti (1922-1925), e ancora «Il Politecnico» di Vittorini. Non bisogna però sottovalutare il peso che hanno avuto alcune invenzioni del ventennio fascista. I letterati cosiddetti di fronda, per esempio, redassero riviste estrose, teppistiche e satiriche come «Il Selvaggio» di Mino Maccarì (1924-1943) e «L'Italiano» di Leo Longanesi (1926-1942), o anche come il pionieristico rotocalco «Omnibus» (1937-1939) dello stesso Longanesi, il cui stile ha poi condizionato «Il Mondo» di Pannunzio (1949-1966) e molti settimanali a larga diffusione.

Editoria di progetto

Anche il destino della filosofia italiana è fortemente intrecciato ai giornali e all'editoria: nel 1903 nasce «La critica» di Croce e Gentile, che per decenni ingloba le forze migliori dell'umanesimo; e presto Croce, attraverso le collane di Laterza, inizia a proporre una visione culturale e pedagogica ad amplissimo raggio. Un dirigente editoriale capace di modellare il suo lavoro su un preciso progetto culturale è Elio Vittorini, che nel periodo fascista, tramite Bompiani, fa conoscere la narrativa americana, e che negli anni Cinquanta dirige per Einaudi una cruciale collana di giovani narratori, i Gettoni, dove pubblicano tra gli altri Fenoglio, Sciascia, Rigoni Stern, Cassola, Calvino. L'editore Einaudi, nato negli anni Trenta, legato poi al marxismo, eserciterà una vera e propria egemonia culturale fino al tardo Novecento e alla crisi delle sinistre.



La rivista «Il Politecnico» diretta da Elio Vittorini.

Dal progetto al profitto

Agli estremi opposti di questa editoria si situano da una parte i piccoli editori raffinati che influiscono nella definizione del canone fino al secondo dopoguerra, cioè fino a quando gli scrittori operano in una società letteraria ristretta, dall'altra parte i primi veri industriali come Mondadori, che insieme a Rizzoli crea un marchio dove D'Annunzio convive con Disney (nel 1949 Rizzoli lancia i tascabili a basso prezzo della Bur, decisivi per diffondere i classici, e nel 1965 Mondadori inaugura gli Oscar). Ma negli anni Cinquanta, col boom, nasce ormai un'autentica industria della cultura, in cui i progetti d'élite e la promozione pubblicitaria per le masse iniziano a confondersi. Tipico in questo senso il profilo della neonata Feltrinelli, che si presenta come una casa editrice impegnata e sperimentale ma usa i mezzi del più spregiudicato capitalismo manageriale per promuovere casi letterari e fare scandalo. Di lì a poco, le aziende maggiori assorbono i marchi storici in grandi contenitori senza un'identità precisa.

Evoluzione dei giornali

Questo processo è accompagnato dall'evolversi dei giornali (sia quelli a larghe tirature sia quelli di partito), che diventano luoghi di dibattiti e polemiche importanti almeno fino agli anni Ottanta: alcuni documenti imprescindibili della letteratura italiana contemporanea sono costituiti dagli articoli pubblicati da Pasolini e da Sciascia sul «Corriere della Sera».

I nuovi media

Per quel che riguarda invece gli scambi tra letteratura, nuovi media e nuove forme di cultura popolare, già dagli anni Trenta è notevole la varietà di esperienze che caratterizza la vicenda di un *outsider* come Cesare Zavattini, pronto a mescolare fumetti, rotocalchi, varietà, programmi radiofonici, soggetti per il grande schermo, e destinato a divenire poi un protagonista del neorealismo cinematografico quando sceneggia i film di Vittorio De Sica.

Tra gli anni Quaranta e i Sessanta, molti scrittori collaborano con i registi: tra gli altri Alberto Moravia, Ennio Flaiano (in particolare con Fellini e Antonioni), Vitaliano Brancati, Raffaele La Capria. Pier Paolo Pasolini comincia a realizzare film in proprio, e battezza una parte della sua produzione «cinema di poesia», utilizzando scoperti riferimenti letterari.

Il periodo del boom coincide infine con la nascita della televisione, a cui danno un contributo non trascurabile diversi intellettuali delle generazioni più giovani, da Umberto Eco a Dario Fo al critico Leone Piccioni.



Giuseppe Del Bo, Giacinto Bosco e Giangiacomo Feltrinelli durante l'inaugurazione dell'Istituto Feltrinelli di Milano nel 1961.



Scrittori al cinema

Il cinematografo dei fratelli Lumière fece la sua comparsa alla fine del XIX secolo, in pieno sviluppo della tecnica nel mondo occidentale presentandosi fin dall'inizio – almeno nelle intenzioni dei suoi stessi inventori – come una sorta di curiosità scientifica, un fenomeno da fiera e da baraccone senza futuro. Il successo internazionale e di massa di quelle che allora venivano chiamate “fotografie animate” smentì ben presto i pessimisti della prima ora, anche se il nuovo mezzo rimase confinato negli ambienti frequentati da un pubblico popolare dal palato non particolarmente raffinato e si attirò la condanna morale ed estetica dei benpensanti e degli intellettuali.

Con l'arrivo del ventesimo secolo, di fronte allo sviluppo della produzione cinematografica, che affrontava anche temi di maggiore impegno, e al moltiplicarsi dei circuiti di sale nelle principali città d'Europa e degli Stati Uniti, l'umore di quanti avevano snobbato questo divertimento considerato primitivo e degradante cominciò a mutare.

I primi rapporti tra gli scrittori italiani e la “settima arte”

In particolare in Italia, dove stava crescendo una solida rete di stabilimenti a Torino come a Milano, a Firenze come a Roma e a Napoli, furono in molti ad accorgersi delle potenzialità culturali del cinema. Tra questi, il vigoroso polemista fiorentino Giovanni Papini (p. 33), animatore delle più importanti riviste filosofico-letterarie italiane del primo Novecento, in un articolo su «La Stampa» del maggio 1907, *La filosofia del cinematografo*, consigliava vivamente «gli uomini gravi e sapienti», i filosofi, i moralisti, i metafisici ad andare più spesso «in questi saloni oscuri» per ispirarsi e approfondire il loro pensiero: «il cinematografo – scriveva – è un aiuto allo sviluppo dell'immaginazione, una realizzazione visiva delle fantasie più inverosimili». Gli faceva eco quello stesso anno un altro scrittore popolare ormai al termine della sua esistenza, Edmondo De Amicis, che, in un curioso racconto apparso su «L'illustrazione italiana», *Cinematografo cerebrale*, metteva in scena le divagazioni, i ricordi e le libere associazioni di un marito borghese rimasto solo a casa a «fare spettacolo della propria mente a sé medesimo». Con sorprendenti anticipazioni – forse anche influenzate dalle riflessioni sulla percezione del tempo e i meccanismi della memoria, che in quegli stessi anni il filosofo francese Henri Bergson (p. 8) andava paragonando a una sorta di «cinematografo interno» – l'autore di *Cuore* realizzò una sorta di montaggio delle fantasticherie del suo personaggio con un procedimento filmico d'avanguardia: primi piani, dettagli, dissolvenze, panoramiche, carrelli, suoni, colori, «una macchina pensante, che si muoveva secondo che i suoi congegni volevano, e di cui egli non era che spettatore».

Il 1908 fu per una serie di fortunate coincidenze un anno cardine per quella che di lì a poco sarebbe stata definita “sesta” e poi “settima arte” dal poeta, drammaturgo e saggista barese trapiantato a Parigi, Ricciotto Canudo (1877-



Folla di persone davanti a un cinematografo a Trieste nel 1912. (Trieste, Biblioteca Civica)

1923): proprio nella capitale d'oltralpe nasceva, per iniziativa di un uomo d'affari, uno scrittore e accademico di Francia e un attore della Comédie Française, una società di produzione, *Le Film d'art*, spinta dall'ambizione di voler nobilitare il cinema con l'innesto di una professionalità e un'estetica di origine teatrale – buoni testi drammatici, scenografie elaborate, ottimi attori – per attirare un pubblico più colto e sofisticato. L'esperimento ebbe successo e stimolò la pratica delle “recensioni cinematografiche” sui giornali e i periodici al fianco della già strutturata critica teatrale. Anche quella che era chiamata “l'arte priva di parola” andava costruendosi un suo statuto, un suo linguaggio specifico.



Il frontespizio di un numero della rivista «Gazette des Sept Arts» diretta da Ricciotto Canudo nel 1921.

D'Annunzio e Gozzano

Nell'estate di quello stesso anno il settimanale napoletano «Café-chantant» sollecitava anche in Italia l'intervento di letterati illustri: «Il cinema ha un avvenire luminoso e brillantissimo e quando scrittori come Gabriele D'Annunzio, e tutti gli altri che in arte seguono un ideale sublime di poesia, scriveranno scene per i cinematografi, i locali ove si proiettano tali opere non saranno frequentati solo da ragazzi e da serve, [...] ma anche dalla parte più intellettuale del pubblico». Il vate abruzzese, che in varie interviste aveva preconizzato le potenzialità del cinematografo come «strumento efficacissimo di elevazione del gusto e del pensiero, di raffinamento estetico, d'istruzione», fu tra i primi ad accogliere l'appello, e dopo la promessa alla Comerio Film di sei soggetti originali mai realizzati nonostante il pagamento anticipato, riuscì a vendere all'Ambrosio (1911-1912) l'esclusiva per la riduzione sullo schermo di alcune sue opere teatrali, tra cui *La figlia di Iorio* e *La fiaccola sotto il moggio*. Ma soprattutto impose il proprio nome, e la propria retorica nazionalista, sul soggetto, il libretto e le didascalie di *Cabiria*, la “visione storica del terzo secolo a.C.” – come recita il sottotitolo – prodotta dall'Itala Film di Torino e realizzata da Giovanni Pastrone.

Il dado era lanciato e anche un poeta riservato come Guido Gozzano (p. 58), convinto che fosse «tempo ormai di opporsi alla volgarità che ha invaso il cinematografo e vi trionfa in modo nauseante», dopo aver resistito «alle lusinghe pecuniarie dei massimi fogli quotidiani» – come ammetteva in un'intervista rilasciata nel 1910 a «Vita cinematografica» – aveva «accettato con piacere di rivelare le [sue] fantasie in una pellicola vertiginosa» e di aver «ridotto per il cinema i temi più originali di un volume di fiabe; [...] ogni pellicola, col suo quadro favoloso e il suo commento in versi, [gli era] cara come il [suo] lavoro letterario». In realtà, i suoi contributi accertati si limitarono a molte visite negli studi, al soggetto per un documentario girato dal cugino operatore Roberto Omegna, *La vita delle farfalle* (1911); una breve pellicola tratta da una sua poesia, *La storia di Piccolino* (1911); e la sceneggiatura accurata per un *San Francesco d'Assisi* pronta nel 1916 e mai filmata.

Verga e Deledda

Maggiori opportunità ebbe Giovanni Verga, ma il suo rapporto con il cinema, iniziato con la riduzione in Francia della sua fortunata novella *Cavalleria rusticana* (1910), risultò assai contrastato, diviso tra un'istintiva diffidenza nei confronti dello sciatto adattamento delle sue opere, nonostante le sue raccomandazioni, e una partecipazione più attiva per favorire la traduzione sullo schermo, dietro lauto compenso, di titoli come *Tigre reale* (1916), *Caccia al lupo* (1917), *Storia di una capinera* (1917), *Una peccatrice* (1918). Era comunque indicativo dei gusti

del tempo che l'industria cinematografica, fra tutto il repertorio dello scrittore siciliano alfiere del verismo letterario, scegliesse la sua produzione giovanile legata a storie romantiche e ambienti borghesi, lontani dai cupi e realistici scenari delle novelle dell'isola. Con ben più coraggio la grande attrice Eleonora Duse (1858-1924) aveva scelto e sceneggiato per la sua unica interpretazione al cinema, *Cenere* (1916), il possente romanzo di Grazia Deledda (p. 84).

Luigi Pirandello

Luigi Pirandello, attento osservatore e critico del cinematografo fin dalle origini, vi lavorò molto, anche per necessità economiche, fornendo i diritti per il "libero adattamento" di novelle (*Lo scaldino*, 1919; *Il viaggio*, 1921; *La canzone dell'amore*, 1930, primo film sonoro italiano), romanzi (*Il fu Mattia Pascal*, 1925 e 1936) e testi teatrali (*Ma non è una cosa seria*, 1920 e 1936; *Come tu mi vuoi*, 1932, con Greta Garbo; *Enrico IV*, 1934; *Pensaci Giacomino*, 1936). Ma forse il suo contributo teorico più importante, la sua idea di cinema come dissidio profondo tra la civiltà tecnologica e il pensiero umanistico, tra la riproducibilità meccanica e l'unicità dell'opera d'arte, tra vita e finzione, si manifestò nel romanzo *Si gira...* (1916), ambientato nel fatuo mondo della pellicola, dove le riflessioni sul set di un tecnico (che darà il nome all'edizione ritoccata del 1925, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) smontavano dall'interno i meccanismi del filmare, con il dominio assoluto della macchina da presa, rivelandone la vacuità e l'alienazione come l'inganno della rappresentazione dell'irrealtà (p. 360).

I futuristi

Discorso a parte meritano i futuristi italiani (p.59), scrittori, poeti, artisti figurativi, musicisti, che come sosteneva un critico d'arte francese fin dai tempi del loro primo *Manifesto* (1909) «hanno tutti la cinepresa nello stomaco». Per un movimento d'avanguardia che tra le linee di forza della propria poetica contemplava l'esaltazione della velocità e del movimento, del dinamismo della città e delle macchine, della simultaneità della percezione e del superamento di tutte le forme artistiche tradizionali, il cinema si imponeva come lo strumento più idoneo per rappresentare la modernità. Insieme Marinetti e i suoi riuscirono a realizzare a Firenze un solo film, *Vita futurista* (1916) – di cui restano solo pochi fotogrammi e la descrizione delle sequenze – ma nello stesso anno fissarono in un manifesto altisonante, *La cinematografia futurista*, le formule che intendevano liberare la nuova arte dalle pastoie «passatiste» e narrative del teatro e della letteratura per arrivare alla sintesi utopica di ogni espressione creativa, all'«immaginazione senza fili» come miscela esplosiva, originale, di tutti i linguaggi.



L'attrice Eleonora Duse in un ritratto fotografico del 1905. (Mario Nunes Vais/Alinari)



GLI ESORDI DEL CINEMATOGRAFO:

- DAVID WARK GRIFFITH *Intolerance*
- RENÉ CLAIR *Entr'acte*
- CHARLIE CHAPLIN *Tempi moderni*
- FRANK CAPRA *È arrivata la felicità*
- ORSON WELLES *Quarto potere*

IL CINEMA NEL SECONDO DOPOGUERRA:

- ROBERTO ROSSELLINI *Paisà*
- AKIRA KUROSAWA *Rashōmon*

- FEDERICO FELLINI *8 ½*
- STANLEY KUBRICK *2001: Odissea nello spazio*
- FRANCIS FORD COPPOLA *Apocalypse now*