

IL PROFUMO DELLA VITA

Alla casetta solitaria (coi tufi smozzicati e le crepe alle
pareti)
sita
sul muraglione della ferrovia
l'estate
arrivava con folate calde
di vento
e odori intensi
di grano mietuto e di fieno
ammucchiato a ruota
in mezzo ai campi.
Sulla fronte larga di mio padre
che s'affrettava a ripulire
il fondo dell'aia
invaso dall'erbaccia
si spianavano
le rughe d'ansia scavate
da un anno lunghissimo d'attesa.
Il perché mi sfuggiva. A nove anni
ignoravo
che il profumo della vita
è l'odore del frutto maturo
nato
dal seme
messo a dimora
con le nostre mani.

Dino D'Erice

Da "Spiragli", anno X, n.1, 1998, pag. 45.

Vestita di luce

a Raquel Naveira

Per me

quando si sveste

la mia donna

si veste con la luce dei miei occhi.

Salvator d'Anna

A RITMO DI SAMBA

Voglio in pelle di gatto
la mia carta
di identità,
stirata in una *cuica*
per farmi riconoscere felice
cittadino del mondo di domani,
il paese che ha il mondo per bandiera,
dove a ritmo di samba puoi pregare
senza più ipocrisie, in allegria
sciogliere un canto
che sia accetto al Dio
dei poveri, che sono
il buon lievito dell'umanità,
dove in ogni favela tra il fogliame
verde dei *morros*,
come in ogni *quarto*
dei grattacieli
o dentro le esclusive

magioni,
ogni Natale verrà al mondo il figlio
dell' uomo-Dio
redento-Redentore;
la terra eletta dove la mia mano
potrà cogliere senza più sbagliare
dal ramo tentatore della scienza
il frutto dell'amore.

Salvator d 'Anna

Da "Spiragli", anno XX n.1, 2008, pag.48

POEMA DELL' ESSERE COSÌ

Io so la solitudine.
È piccolina, fatta come me,
gracile, triste
e fuma tutte le malinconie
che chiunque da sempre abbia fumato.
Fa poesia ispirata
al Modernismo senza usar l'inglese
come Gonçalves Dias . . .
È vagabonda come Baudelaire,
beve la moltitudine in un sorso
ubriacandosi alla perdizione
per non smettere mai
d' essere l'ubriaca prediletta
delle taverne con le porte aperte
a tutti.
Io so la solitudine . . .
È la coscienza,
il rifugio, la chiave d'ogni porta

che custodisce
il segreto di essere così. ..
Essa non è mai morta
dentro di chi non è già morto prima.

Wanda Cristina Cunha

Da "Spiragli", anno XX n.2, 2008, pag. 43.

ALLITTERAZIONE IN "F"

Voglio danzare dentro la poesia
con te
come il popolo può danzare dentro
le istituzioni.
Voglio con te ancheggiare in ogni rima
come il popolo dentro il suo salario.
Ora io scelgo per la nostra vita
un' allitterazione
in effe:
figli, felicità, tutto in famiglia
con fagioli e farina ... E con la festa
della folla che foderà la fame
col foot-ball ed un po' di fantasia.

Wanda Cristina Cunha

Da "Spiragli", anno XX n.2, 2008, pag. 43.

Francesco Grisi, Maria e il Vecchio ed. Rusconi, s.i.p.

“Allora”: la congiunzione segna non di rado, nel romanzo, l’inizio di un capitolo, di un periodo, introduce l’argomento piuttosto che avviarne la conclusione. È un modo confidenziale di narrare, o meglio, di comunicare, quasi la ripresa di un discorso appena interrotto, la sua prosecuzione, un conversare senza fine, continuamente arricchito, sempre sorprendente, magico, che attrae e crea attesa. Il messaggio è affidato a un modello di scrittura caratterizzato da un periodare dal taglio rapido, da un’essenzialità spinta, a volte, all’estremo limite: una prosa che affascina anche chi è legato alle forme tradizionali. Una soluzione convincente sotto i profili artistico e storico, che interpreta, cioè, senza abdicare all’eleganza del dettato, esigenze pratiche connesse con i ritmi di vita del nostro tempo.

Digressioni, voli pindarici, ritorni, molti flash: è come una lunga corsa per non lasciare nulla di inesperto, nulla che provochi rimpianto per non essere divenuto parola, oggetto della creazione artistica. «L’antico è nel gesto – scrive Grisi – Il presente è nella parola.» Poesia dell’esistenza fissata nel suo fluire, prima del silenzio. Senza contare, poi, che la scrittura è, per gli eletti, salvezza, «È – dice il prof. Malaparte, protagonista del romanzo – una forma di preghiera nel rifugio ironico del mondo». Una prosa poetica, dunque, questa di *Maria e il vecchio*, nella quale spesso la proposizione secondaria esiste senza il puntello della reggente: un aggettivo, una congiunzione, un avverbio vengono isolati da una punteggiatura collocata con estrema libertà: una forma espressiva che non è puro gioco, ma risponde senza dubbio all’esigenza dello scrittore di sottolineatura, di volta in volta, di particolari stati d’animo e delle molteplici direzioni lungo le quali si snoda il pensiero (il

lettore attento percorrerà a ritroso l'iter della creazione artistica).

È la lezione dei futuristi moderatamente accolta, personalmente rielaborata e profondamente sentita nella sua carica di vitalità.

«Il Futurismo è come un fiume carsico che tra le montagne si nasconde e all'improvviso appare» – scrive lo stesso Grisi (appassionato studioso del movimento, «allegro e ironico, terrorista e contestativa», e autore di un volume sull'argomento) su "Contenuti", n o 1-1990. È in atto nel romanzo l'abbandono della «prigione rappresentata dalle forme tradizionali responsabili del "sacrificio della fantasia", la quale, pertanto, può librarsi, esercitando la sua funzione di "provvidenza umana che ci libera dal male"» (sono tutte espressioni di Grisi, in "Contenuti", n o 3 -1990).

Maria e il vecchio si legge tutto d'un fiato: dialoghi, soliloqui, poesia e affresco; si pensi alle bellissime pagine su Roma nella luce settembrina, su Roma di notte col concerto delle sue fontane (dove tratti ben più rapidi e incisivi evocano lo stesso fascino de «Le notti romane» di Giorgio Vigolo); si pensi a quelle su Venezia, «città di vecchi e di amori disperati», su Messina (con l'incontro della donna calabrese in nero, per sempre segnata dalla tragedia rusticana, un nero «che dilaga fino ad occupare i giardini e le pietre» e disperde i colori dal diorama di piazza Duomo); su Todi (città di pigri eppure patria del passionale Jacopone) e su Barcellona col ((sole che fiorisce negli occhi delle donne». Immagini fugaci, particolari sbazzati, un dialogare essenziale, a volte delirante, illuminano il microcosmo dei protagonisti, proiettandolo nel macrocosmo, e sollecitano il lettore all'immediata riflessione sul centimetro di scrittura.

La meditazione è guidata e si allarga a ventaglio sulla vita, sull'amore, sulla morte, al di là di ogni logica comune, si

concentra sulla "provvidenziale" pazzia, una pazzia attraente, coinvolgente, quella che dà sapore alla vita e apporta felicità all'uomo. Ed ecco l'elogio: «I pazzi inventano la vita», «I pazzi sono liberati». Così il protagonista afferma che Maria è una pazza con "la nonna-girasole" e "il padre-topo" e aggiunge con passione: «Bisognerebbe amare solo le pazze». «Anche io, professore Malaparte, cavaliere della Repubblica, non sono normale».

Questo "vecchio" di cinquant'anni non si crogiola nei rimpianti, ma ritrova gli slanci giovanili ed ora ha capito tutto della vita (e non era possibile capirlo prima), vuole gustarla nella sua essenza che è amore («Bisognerebbe vivere alla rovescia. Cominciare a novanta e finire a zero») e, come un fanciullo («L'amore è anche diventare infanzia»), vuole vivere ogni emozione nella sua intensità. La condizione di "vecchio" del protagonista è, fin qui, considerata nell'accezione positiva, quale momento di recupero dell'incanto dopo il disincanto, di acquisizione della coscienza del male di vivere "normale" e piatto, di riflessione sull'ineluttabilità della morte e di approdo alla pienezza dell'"amore fatto con l'anima". È un recupero che muove dalla «disperata volontà di chiedere ancora dalla stagione stanca i frutti d'oro della giovinezza».

"È l'autunno la stagione più bella della vita" – pare dica il prof. Malaparte, che riesce a sconfiggere la sua solitudine (che non vuol dire – precisa altrove lo stesso Grisi – "stare-solo") tra le braccia della terrorista Maria, la quale ha nell'animo un misticismo che la redime ed una fede nell'utopia attraverso cui approdare alla libertà.

Per lei esce dalla schiera dei "vivi già morti" che «all'apparenza si muovono. Piantano alberi e fanno affari. Ma sono in solitudine. Non hanno speranza... Sono nel sistema e vivono nell'ingranaggio». E ancora, «Maria è un fantasma per lottare contro la morte che viene». È l'illusione al di là dei confini del bene e del male, al di là di qualsiasi logica,

come dicevamo. Approdo di un'inconsapevole ricerca, l'illusione si configura come amore-dolcezza-consolatoria del tarlo (il presentimento della morte) che è nel cuore dell'uomo, la morte che rende vana ogni lotta e "vince il toro e il torero" e che nel romanzo è presenza ossessiva, tenuta viva dalla figura del padre gravemente malato. «Anch'io – dice il prof. Malaparte – sarò come lui. E forse tra qualche anno mi porteranno in questo letto. E sarò in attesa, e allora, perché non vivere?»

Ma l'illusione è polvere d'oro. Scivola tra le dita. Le intinge di luce. È sorriso. Impalpabile. E, poi, struggente memoria. Lo stile di Grisi ha un fascino contagioso. E l'esperienza irripetibile va ad arricchire quello che l'Autore chiama "sentimento del tempo".

Era già scontato, "ogni cosa doveva essere". All'addio di Maria, l'amore-provvidenza, riappare lo spettro della morte, torna l'immagine sopita del padre e la sua visione del «carro di tenebre con il cavallo frustato» ed è il padre che, nell'immaginazione del prof. Malaparte, recita nell'aldilà Ezra Pound: «Come su fiori penduli la luce sfiorisce quando un vento li solleva. Se ne andava da me. Qualunque cosa avvenga un'ora fu piena di sole...».

Un nuovo atteggiamento nei confronti della vita si accompagna, così, nel protagonista al desiderio del ritorno «nell'ombra degli uliveti. Una fetta di pane. L'acqua nel pozzo. L'alba negli occhi. E vivere così». (È questa una tra le molte pagine di intenso lirismo).

Ora egli non può che autodefinirsi "savio" nell'accezione negativa del consenso, dell'accettazione della vita e della morte cosiddette "normali", del "consumare il giorno", l'uomo del "sì", che rientra nella schiera dei "vivi già morti", un savio-morto appunto, che dinanzi al dramma dell'esistenza si fa schermo dell'ironia.

Anna Maria Crisafulli Sartori

Da "Spiragli", anno XIV, n.1, 1999 – 2002, pagg. 47-50.

Tentativi di poesia e di comunicazioni

Secondo consuete valutazioni, la possibilità di comunicare sembra atto in sé che attende di manifestarsi: divenendo – fuori di sé – un fatto capace di suscitare conseguenze. Bisogna aggiungere che essa dipenderebbe da una disponibilità, connaturata all'oggetto. Ragionevolmente chiamiamo oggetto (nel plurale adatto alla nostra modestia) quello che di solito viene indicato come luogo da cui partirebbe la comunicazione, soggetto che comunemente si ritiene possa riceverne.

Infatti, quella disponibilità – nell'oggetto – è una finzione logica: non un elemento dinamico della comunicazione ma un antecedente della possibilità di comunicare, stabilmente insito, oggettivamente fisso, che fornisce segni decifrabili. Questa riflessione proviene dall'evento stesso del comunicare: non succede che passivamente si riceva comunicazione, ma che attivamente se ne prenda (è caratteristica dell'oggetto assumere ruoli passivi, l'attivarsi è proprio del soggetto). Nel terreno si rinvencono pietre sepolte, all'interno della persona la sua indole, così il soggetto trova nell'oggetto un'apparente disponibilità a comunicare.

Se nessuna disponibilità è passiva, quella intesa alla comunicazione non è trattenuta nell'oggetto; è

semplicemente la disponibilità, del soggetto, a Tentativi di poesia e di comunicazione di Antonino Cremona riconoscere l'oggetto. La possibilità di comunicare è determinata, dunque, dalla capacità di lettura da parte del soggetto. A questo punto, la possibilità di comunicazione – atto in sé, il quale attende di manifestarsi (fuori di sé) come fatto capace di suscitare effetti – dipende da una disponibilità connaturata non all'oggetto ma al soggetto: è disponibilità a capire, con la conseguenza (ecco dunque: fuori di sé) di migliorare la conoscenza ed eventualmente il gusto (questi gli effetti).

Nei rapporti fra persone, durante lo scambio delle notizie, ogni persona è – di volta in volta – soggetto e oggetto del comunicare; meglio: della comunicabilità. Tramite del possibile tentativo di comunicazione può essere una sostanza o una forma, non esistenti in natura ma create da persone: una sostanza grezza, perché priva di forma; una forma che ha sostanza materiale o concettuale, oppure materiale e concettuale insieme. Va, comunque, precisato che la comunicazione non è mai completa: per oscurità dell'elemento da riconoscere, per difetto della disponibilità a intendere, o per entrambi i motivi. Sicché la comunicazione non esiste come assoluto (peraltro, non vi è l'assoluto); ma solamente esiste la comunicabilità, e in modo relativo. A questo riguardo bisogna puntualizzare che la forma è conseguenza della ricerca di espressione, però quasi mai tale ricerca permette di giungere alla forma che si voleva ottenere. Cosa si possa intendere per espressione cercheremo di proporre in seguito.

Questi appunti "banali" servono ad avvicinarci all'argomento "Poesia e comunicazione" in cui il Centro di cultura siciliana 'G. Pitre' (Palermo, 28 e 29 novembre 1985) poneva alcuni interrogativi circa lo "spazio" che la poesia possa ancora trovare nell'"ampliarsi attuale dei sensi e dei mezzi

del comunicare”; coltiva dubbi sul concetto di comunicazione poetica (“solo facilità discorsiva?”); infine – “poiché la poesia dei Siciliani è in genere sorvegliata dal senso della comunicazione” – è possibile “enucleare una linea isolana?”.

Certo; nessuno sa, né mai ha potuto apprendere, cos'è poesia. Avviene che se ne avverta l'odore, ed è lecito affermare che poesia sempre si è avuta in tutte le altitudini e latitudini. In ogni ipotesi la voce, lo scritto, la trasmissione elettronica e telematica, possono divenire supporto dei suoi trasferimenti.

Noi siamo di quelli che non s'incantano dinanzi alle meraviglie tecnologiche e scientifiche, anzi si avvedono delle devastazioni che ad esse si devono attribuire; abbiamo pure segnalato la scienza e la tecnologia – serve della politica di potere – come involuzione della civiltà, regresso della vita: a nulla giova che si possa estendere le nozioni se nel concreto questo impedisce di approfondire la conoscenza già acquisita, persino rende disumano il mondo.

Si dirà che ogni cosa ha un'origine e una fine, dunque anche la poesia potrà avere la sua fine magari telematica. I discorsi, però, sulla morte dell'arte – o della filosofia – non ci sollecitano: perché tutto è relativo, niente è mai definito, l'anno Mille è stato preannunziato invano tante volte contro la mente. Badiamo, invece, all'origine della poesia: ch'è il canto. La scrittura è trascrizione del canto; il fatto che quasi mai, da secoli, la poesia venga cantata non sopprime la necessità di musica in cui la poesia si forma; anche la spezzatura del verso è un segno musicale.

Che la scrittura a mano, o a stampa, possa essere sostituita con altra è solo un fatto meccanico: riguarda il supporto scrittoria, non l'atto ideativo – né il fatto ideativo – della poesia. La tendenza (alquanto barbina e suicida) a sostituire la macchina alla persona potrà forse indurre a trovare poesie – o tentativi di poesia – delle macchine, non certo da mettere insieme alle poesie (o tentativi di poesia) delle persone. Ragionare con una macchina potrà essere un passatempo, istruttivo e delizioso, mai un ragionamento fra persone: anche se vi siano macchine raziocinanti meglio che persone.

Pure ci è utile il secondo quesito. La poesia e ciascun'arte non sono mai state lievi da fare, né da intendere. La qualità dell'arte ha spessore in rispondenza alla capacità espressiva dell'artista. L'immediata percezione non trasforma i connotati del cartello pubblicitario, anzi li distingue; la trascendente emotività di un eloquio – pure se composto in fraseggi con ritmi e immagini, luci e coloriture – si ferma alla soglia della poesia, perché non sfiora la metafora. La ricerca di espressione non si raggela nel coniugare immagini: perviene all'esposizione delle metafore.

La poesia autentica si fa dura all'ascolto; ha bisogno di più letture, penetrazione graduale nei suoi strati. Per quanto ci riguarda, non siamo peggio eretici del nostro solito se escludiamo che qualsiasi testo – solo perché composto in versi – possa avere significati di poesia.

In ultimo, i siciliani. Se quella dei nostri autori fosse "sorvegliata dal senso della comunicazione" e non (appunto) dal senso della poesia, siamo propensi a ritenere che sarebbe davvero infima. L'intento comunicativo impone un semplificare che non è limpidezza, ma fa parte dei sistemi

divulgativi; invece, l'intento (meglio: l'esigenza) della poesia costringe, a un approfondimento della ricerca di esprimersi.

La comunicazione esterna, peraltro, è un evento occasionale ed estraneo: la ricerca dell'espressione, infatti, è il tentativo del poeta di comunicare con la propria scrittura. Come gli altri tentativi, neppure questo spesso riesce.

Non si prenda questa posizione come un adeguamento alla cosiddetta scrittura automatica: non si accorderebbe con l'avversione al telematicismo e con l'adesione, invece, ai difetti umani. Né si pensi a un riflusso di ermetismo (scuola inventata da alcuni critici, rifugio – come tutte le scuole – di autori bisognosi di farsi proteggere); s'è possibile, ci si consenta di tentare qualcosa di svincolato dalle mode.

Dati i precedenti dei vari 'ismi' in Sicilia, andremmo guardinghi nel segnare una linea continua nella poesia dei siciliani. E potremmo anche temere pericoli di delimitazioni, d'incasellature. Quest'isola non ha mai avuto una cultura isolata, tanto più se la 'cultura' va intesa in termini antropologici. Essa non è mai stata solo un crocevia del Mediterraneo; oggi, contro ogni apparenza, è terraferma nei flutti del mare.

Antonino Cremona

Da "Spiragli", anno XXII, n.2, 2010, pagg. 34-36.

Premessa a un discorso su Quasimodo a cinquant'anni dal «Premio Nobel»

di Antonino Cremona

Vi è stato un tempo in cui le tazze avevano due manici, affinché si potesse bere agevolmente. Epitteto, però, diceva che non solo le tazze ma – generalmente – ogni cosa ha due manici; molto tempo dopo, gli entusiasti del *premiatissimo* si sono accorti del rovescio della medaglia: un secondo manico, di forma diversa. In definitiva, Epitteto ci informava che vi è più di un modo per prendere le cose: prima da un manico, poi dall'altro, e ciascuna volta l'oggetto risulta diverso. A certo punto, le tazze hanno perso un manico: per effetto di un assolutismo unidirezionale. Sicché è rimasto un solo modo per prendere le cose. Infine, l'invenzione del bicchiere ha eliminato anche l'ultimo manico: non vi è più modo di prendere le cose. Rimane, però, l'avvertenza di Epitteto: alle idee, agli argomenti, alle persone, alle cose, ci si può accostare in modi diversi; intanto, possiedono diversi modi di manifestarsi. Un autore può essere preso – come si dice – per quello che è, o nel contesto del suo tempo. Ancora: può essere colto negli elementi che ci tramanda, o per la marea dei suoi discepoli.

Ma queste sono soltanto delle apparenze. Infatti, nessun autore può mai essere «quello che è» (la sua opera non può venire considerata come se il resto del mondo non esistesse). Ogni autore consiste, invece, nella sua storia; ch'è composta di due parti: la prima, sino al momento in cui produce; la seconda – in perenne formazione – inizia nel momento in cui ha smesso di produrre. A volte, l'assegnazione di un premio Nobel (o la semplice pubblicazione dell'*opera omnia*) vale un decesso. Non è stato il caso di Montale, né di Quasimodo.

La prima parte della storia di un autore è la sua opera che si va formando, e pure vi appartengono gli effetti della sua opera ancora in via di composizione; la seconda parte della sua storia sono gli effetti dell'opera ormai conclusa, anzi interrotta da un qualche evento. Ma vi è da sospettare che l'opera è di quell'autore in quanto è di sua scrittura: egli e il suo ambiente si esprimono attraverso quella scrittura. Pure vi è da considerare che nessun autore ha bottega, non si sceglie i propri adepti, non li conosce nemmeno; lavora per suo conto (non è un artista – pittore, o scultore, architetto – di tipo rinascimentale), non si occupa di discepoli. Se ve ne sono, stanno fuori dall'officina; si trovano fra i suoi lettori.

Dalle nostre parti, non abbiamo autori di letteratura che possano essere conosciuti attraverso i loro adepti. Si vuole dire che l'opera di Salvatore Quasimodo non può essere valutata guardandone i seguaci ed epigoni: il fatto che vi siano quasimodiani segnala la forza di suggestione che l'autore è capace di imprimere, ma non può attribuire a lui alcuna responsabilità (appunto, non ha bottega) circa gli esiti dei suoi ospiti. I quali, come avviene al seguito di ogni fortuna letteraria, hanno frainteso il senso della sua scrittura. Equivocano le derivazioni decadentistiche – certamente quelle che provengono dal più fine decadentismo degli europei – scarabocchiando paesaggi in forma di bozzetto; sicché il civismo meridionalistico di Quasimodo viene tradotto in un disgustoso lamento sulle proprie sorti, e su quelle di un Sud inesistente; l'emigrazione si presenta, in questo modo, ancora più esecrabile.

Le dimensioni dell'opera di Quasimodo si accrescono, e si arricchiscono, quanto più essa si inoltra nella seconda parte della sua storia. Sicché diviene pressante che vengano condotte alcune indagini: rintracciare le influenze quasimodee su altri traduttori e poeti; così pure i legami di Quasimodo con i suoi contemporanei e i suoi antecedenti.

I suoi contemporanei non sono autori delle altre latitudini. Sono, innanzitutto, la gente (non necessariamente la sola gente di cultura) con cui egli è vissuto nei vari luoghi della sua vita; e sono i libri delle sue letture. I suoi contemporanei, dunque, si risolvono nelle riflessioni: dovute a persone che vivevano con lui (direttamente, oppure attraverso quanto egli era disposto a ricevere dalle loro attività artistiche). Una critica attenta a componenti di questo tipo darebbe risultati amari al criticismo astratto: troverebbe, peraltro, notevoli – e quasi sconosciute – personalità accanto e intorno a Quasimodo e lui accanto e attorno a costoro. Per conseguenza, si ridurrebbe l'immagine del poeta in una luce di solitudine all'interno della triade ermetica.

Certo, un poeta è sempre un passero solitario; ma in senso diverso da quello per cui possa divenire un migratore . sperduto. Chi è privo di passione per la solitudine – un amore appassionato, quasi esclusivo – non riesce a scrivere, mai: la vocazione del poeta è la vocazione alle proprie riflessioni solitarie, pubbliche e private.

La solitudine di Quasimodo è tutta un fervore di relazioni, di scambi, di interessi, con quelli che possono essere ritenuti i suoi contemporanei, ma anche i suoi antecedenti, di tante epoche, con i quali ha tenuto contatti da contemporaneo.

Stranamente, il concetto di ermetismo non è una sintesi *a posteriori*. È – invece – un ritrovato di critici, in linea parallela allo sviluppo dell'attività di alcuni poeti e saggisti. È una sorta di programma, come quello che Adriano Tilgher stese a un certo punto del lavoro teatrale di Luigi Pirandello. Sappiamo tutti che i programmi in materia d'arte sono tentativi ogni volta falliti. L'arte se ne va sempre per il suo verso, sfuggendo alle regole. Va a finire che, rispetto alla gabbia messa su da Tilgher, Pirandello ha poi sbagliato; e che, allo scopo di rinserrarsi in quella gabbia, Pirandello cerchi di non sbagliare: con alcune conseguenze rispetto a se

stesso. Va, pure, a finire che l'ermetismo rimane un'ipotesi; un movimento poetico nel quale (paradossalmente) tutto è fermo, e non vi sta dentro nemmeno un autore: ovvero alcuni letterati, che la poesia ha lasciato in desolazione (così nel romanticismo, nel classicismo, negli *ismi*).

Ne viene fuori che la triade si allarga. Interrogati, uno ad uno, i componenti della triade negano di farne parte (non solo di appartenere alla triade, ma allo stesso ermetismo), e oggettivamente non vi appartengono. Ognuno si è messo nella propria solitudine: lavora all'interno della propria poetica. La triade si allarga perché – indicata con persone di varie generazioni, circostanza che metodologicamente non sembra idonea, e l'ermetismo non essendo esistito, almeno come denominatore comune – bisogna che altri poeti di pari dignità (qui non si dice di analoghe dimensioni della scrittura, se non per pochissimi, fra i quali Umberto Saba) siano riconosciuti attivi nel primo sessantennio del ventesimo secolo in lingua italiana. D'accordo, la vita operativa di ciascuno dei tre è andata generalmente oltre quel tempo, e le date stanno bene solo al calendario. Né conviene fidarsi delle dichiarazioni di poetica, quantunque ogni scrittore avverta il dovere di farle conoscere.

Del resto, ciascun autore conosce se stesso in breve misura. E ogni proposito viene puntualmente smentito dal risultato dell'arte; tant'è che si generano (ad esempio) le poesie a cannocchiale: l'una appresso all'altra, nella rincorsa ad esprimere quella determinata sensazione che, invece, sempre più a fondo si rintana. In verità, ogni autore è altro da sé; ciascuna opera è diversa da come l'autore riesce a vederla. Perché quello che resta, che vale, è solo quanto ognuno venga a trarne. Io non ne so nulla (saggiamente rispondeva Eugenio Montale): sono soltanto l'autore. Nei fatti, non sappiamo se si stava nel giusto durante il lunghissimo tempo in cui il poema di Dante è apparso privo di interesse; né se Petrarca s'indovinava quando riteneva di avere consegnato ai versi

latini il meglio della sua espressione, o se gli attuali studi rivalutati vi conducano) e prose di pensiero del Leopardi allo stesso livello dei suoi *Canti*. Solamente sappiamo quanto, oggi, ci capita di avvalorarci dell'opera di ognuno.

Questi dell'ultima triade (in ordine d'ingresso: Ungaretti, Montale, Quasimodo) sono comunque riconoscibili maestri di quanti si siano successivamente dedicati alla scrittura delle parole (esclusi, dunque, quelli che scrivono suoni in forma di parole e i telematici) perché diedero segno di come la poesia dovesse scriversi senza maiuscole. Intanto senza le maiuscole dei crepuscolari, iniziarono ad avvicinare la poesia ai suoi lettori, allontanandola dalla letteratura; non solo dalla retorica, dal patriottardismo, dal nazionalismo, dalla magniloquenza. Sognarono e fecero poesia pura: lirica quanto più viene ad essere, insieme, civile; attratta quanto più ci persuade. E quanto il suo oggetto si localizza tanto riesce universale.

Le dichiarazioni di Quasimodo rispecchiano (ed è un'eccezione) la sua poetica. Nel *Discorso sulla poesia* Quasimodo si appassiona contro i filosofi (che gli appaiono «i nemici naturali dei poeti»: bisogna dire a torto, se non s'intende che sta discorrendo di quelli che presumono di avere definitivamente sistemato il mondo), però siede nell'essenza del proprio lavoro quando ribadisce che la letteratura «si riflette» mentre la poesia «si fa». Ed è vero: stiano i letterati nei loro paludamenti, con mitrie e aureole; decantino, invece, i poeti le voci del tempo, uniscano spazi, ritrovino l'uomo e i suoi miti, la natura femminile e maschile della terra, operando in precisa umiltà, ma nella consapevolezza di offrirsi come trasgressori di forme e di contenuti, come irregolari nei sistemi precostituiti, dunque vittime possibili.

E, ancora, Quasimodo s'incentra nel colmo dei propri significati quando separa le questioni gravi della morale dalla libertà della poesia: nella quale nulla può avere un

senso immorale, o morale, ma unicamente poetico (concetto, da tempo, acquisito a proposito delle arti figurative ma tuttora non del tutto penetrato nelle valutazioni della parola scritta). E in quanto è trasgressione, la poesia è libertà; in quanto è creazione, è verità; «non insegnano, i poeti, che a vivere»: forse è questo il valore sociale della poesia (la socialità su cui il poeta insiste e alla quale assegna valore etico).

In noi si scolpisce questo passaggio del *Discorso sulla poesia* (apparso nel 1956, come appendice a *Il falso e vero verde*), che individua responsabilità senza limiti: «Un poeta è tale quando non rinuncia alla sua presenza in una data terra, in un tempo esatto, definito politicamente. E poesia è libertà e verità di quel tempo e non modulazioni astratte del sentimento.» Questo si tentava di indicare: un autore ci appartiene, quale che sia la sua epoca, per la misura di libertà e di verità che per suo tramite riusciamo a riconoscere nel nostro tempo.

Negli «autoritratti critici» (raccolti da Ferdinando Camon nel 1965 nel volume *Il mestiere di poeta*) Quasimodo teneva a fare evidente questo concetto: «La ricerca di un linguaggio è la ragione principale della poesia.» E avvertiva: non si confonda il linguaggio con la filologia; si distingua la creazione del linguaggio poetico dall'elaborazione filologica. In tutti e tre i periodi della sua lirica (l'iniziale collegamento stilnovistico, poi quello coevo alla rivisitazione dei classici, infine il periodo della più assoluta laicizzazione) Quasimodo non smise la ricerca (da poeta autentico, non poteva considerarla esaurita) anzi fece costante l'approfondimento dell'espressione nella *qualità* della parola, una quantità metrica ricca delle proprie risonanze, in contrasto con la qualità dannunziana. Quantità anteriore, in Quasimodo, allo stesso famoso suo accenno «al palo del telegrafo», cioè a un oggetto considerato impoetico. Sta nella sua musica quantitativa la capacità di elevare il canto da situazioni e

cose impoetiche; la stessa capacità di rivelare originaria e inalienabile l'intonazione della sua voce. Ciò è in una tale efficienza che fu Quasimodo a dare ai classici, traducendoli, il proprio linguaggio. Lui stesso sapeva «non di una chiarezza ricevuta, ma di una chiarezza data» (intervista a Camon). Questo argomento suggerisce la particolarità del lindore della sua scrittura, che riconduce nell'area del canto pure se intrisa – o forse proprio per questo – delle materialità e delle crisi della sua epoca. Bisogna, riconoscere che il suo dettato diviene canto, perché *si fa*: crea e si crea, così come, in origine, la poesia era musica per la cetra.

Un'ultima cosa, a chiudere questa premessa a un discorso su Quasimodo. Può dispiacere ad alcuni, che preferiscono gli itinerari consueti (nazionali o di influenza europea); può essere gradita, invece, a quanti vedono la cosiddetta lingua italiana come filiazione di parlate siciliane – pure se (ragionevolmente) non considerano quella che comunemente si chiama letteratura siciliana come una letteratura nazionale, di una nazione Sicilia che in ambito di cultura non vi è mai stata perché sempre si è fatta sintesi e insieme lievito della vita mediterranea – però è utile tentare un'indagine a proposito di quanto derivi (e sia affine) a Quasimodo e quanto alla sua parola, immagine, metafora, si ricollegghi – nel senso della poesia – dentro l'area, sua, mediterranea (quest'altro mondo assai spesso dimenticato, anche da noi stessi che lo respiriamo).

Antonino Cremona

Da "Spiragli", anno XX n.2, 2008, pagg. 3-6.

Occhi aperti

Questo posso dirti: l'azzurro
martin pescatore, torrente Vitanza
un mitra che brucia alto nell'aria,
una macchina in fuga; mezzogiorno
suonava nei polsi contratti,
nel cuore delle pietre, nei margini
vibranti della strada; mezzogiorno
si sfaceva nella polvere
che ti annera gli occhi
non dico parole
ma fatti. Il grido d'uccello
la ruota che sbanda, il suo segno
lungo indeciso a centro di strada
l'albero che si fermò rattappito
senza più vento
che importa dirti
se faceva politica – ora ch'è morto –
come si fermò sul margine
della discesa cadendo
come i suoi occhi rotondi erano aperti:
se difendeva un'idea e la mafia l'ha ucciso.
Accanto al suo volto
lo scarpone del carabiniere;
dimentica ch'era mezzogiorno segnato
da un azzurro martin pescatore
che il mare s'era fatto secco lontano
quando fu sparato, il rapporto
dice soltanto il suo nome e ch'è morto.

Antonino Cremona

(*Il gelsomino*, Parma, Intelisano, 1968)

Da "Spiragli", anno XXII, n.2, 2010, pag. 54.

Intellettuali e impegno politico

Il tema del rapporto tra intellettuali ed impegno politico è un tema antichissimo che riguarda aspetti importanti: il rapporto fra teoria e prassi, fra cultura e politica, fra il dominio delle idee e il puro dominio etc. Tutte le volte che viene in discussione quale sia il compito degli intellettuali nella società, con tutti i problemi connessi, fra i quali occupa un posto importante se essi costituiscano un ceto o una classe, se abbiano una loro funzione specifica e quale essa sia, molti introducono il discorso sulla divisione fra lavoro manuale e intellettuale, sulla progressiva estensione del secondo rispetto al primo, sulla disoccupazione intellettuale.

Ha fatto notare il filosofo Norberto Bobbio (Voce "intellettuali" in *Enciclopedia del Novecento*, Istituto dell'enciclopedia Treccani, Roma 1978), che ciò che caratterizza l'intellettuale non è tanto il tipo di lavoro quanto la funzione: un operaio che svolga anche opera di propaganda sindacale o politica può essere considerato un intellettuale, per lo meno i problemi etici e conoscitivi del suo impegno sindacale e politico sono quelli stessi che caratterizzano il ruolo dell'intellettuale: qual è l'incidenza delle idee sulle azioni? È lecito distorcere i fatti per raggiungere uno scopo pratico? Come si colloca la sua attività nell'ambito del potere costituito o costituendo?

È necessario, dunque, definire la categoria in modo non tanto larga da comprendere tutti i lavoratori non manuali, non tanto stretta da comprendere soltanto i protagonisti (Platone, Cicerone, Erasmo, Machiavelli, Kant, Kierkegaard o

Nietzsche, Lenin o Gramsci.) Su questa base si possono operare delle distinzioni. La distinzione più ovvia è quella che si rifa al criterio delle "due culture": da un lato gli umanisti, i letterati, gli storici, dall'altra gli scienziati. Ricorre frequentemente anche la distinzione fra intellettuali creativi o innovativi e quelli ricettivi o ripetitivi. Altra opportuna distinzione è quella tra "ideologi" ed "esperti" che corrisponde alla distinzione tra intellettuali-filosofi e intellettuali-tecnici. "Ideologi" sono da intendere coloro che forniscono idee-guida, per "esperti" coloro che forniscono conoscenze mezzo. Gli ideologi sono coloro che elaborano principi in base ai quali un'azione si dice razionale; gli esperti sono coloro che suggerendo le conoscenze più adatte per raggiungere un determinato fine fanno sì che l'azione vi si conforma possa essere razionale secondo lo scopo.

Ogni società in ogni epoca, come vedremo pur rapidamente più avanti, ha avuto i suoi intellettuali, o più precisamente un gruppo più o meno esteso di individui che esercitano il potere spirituale o ideologico contrapposto al potere temporale o politico, un gruppo cioè di individui che corrispondono per la funzione che svolgono a coloro che oggi chiamiamo intellettuali. Ma per quanto ogni società in ogni epoca abbia nel suo seno i rappresentanti di quel potere che a differenza del potere economico si esercita con la parola, e più in generale attraverso segni e simboli, oggi, quando si parla di intellettuali, ci si riferisce a un fenomeno caratteristico del mondo moderno.

Non si può dissociare il significato di "intellettuale" dal significato di "intelletto" e "intelligenza", e quindi dall'uso prevalente di operazioni mentali e di strumenti di ricerca che hanno un qualche rapporto con lo sviluppo della scienza.

Il precedente più convincente degli intellettuali di oggi sono i *philosophes* del Settecento, ma occorre aggiungere che l'aumento di coloro che vivono non soltanto per le idee ma

anche di idee, è dovuto alla stampa e alla facilità con cui i messaggi trasmissibili attraverso la parola possono essere moltiplicati e diffusi.

La Riforma, le guerre religiose, la rivoluzione inglese, quella americana e francese, scatenano la produzione e la diffusione di una miriade di scritti che nelle età precedenti sarebbe stato impossibile immaginare. Nelle città greche la forza delle idee si rivelava attraverso la parola: la figura tipica dell' intellettuale era l'oratore, il retore, in senso spregiativo il demagogo. Dopo l'invenzione della stampa la figura tipica dell' intellettuale è lo scrittore, l'autore di libri, libelli, e poi di articoli su riviste e giornali.

Per Kant l'illuminismo è strettamente connesso all' "uso pubblico della ragione" sviluppato attraverso l'impegno degli intellettuali. Attraverso l' uso della radio e della televisione si è allargato enormemente lo spazio e l' influenza della parola e delle comunicazioni di massa.

La caratteristica fondamentale del moderno ceto degli intellettuali è stata la formazione di una sempre più vasta opinione pubblica. Con lo sviluppo delle nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione, con l'affermarsi di quella che è stata definita, in modo piuttosto impreciso, "società dell'informazione" la stessa attività lavorativa diventa sempre più intellettuale.

Il contesto storico-politico ha da sempre condizionato la considerazione che del proprio ruolo avevano l'intellettuale e l'artista, indirizzandola di volta in volta nel senso dell'impegno o del disimpegno, più o meno marcati che fossero. 'L'arte per l'arte' o 'l'arte per la vita' sono formule che riflettono due maniere antitetichhe di considerare prerogative e finalità dell' atto artistico, che, in ultima analisi, scaturiscono dalle effettive condizioni della società in cui vive l'intellettuale che se ne fa portatore.

La produzione ermetica di Quasimodo, ad esempio, non si può comprendere appieno se si prescinde dal clima culturale degli anni '30, nel quale il poeta opera; allo stesso modo la valutazione della produzione letteraria e cinematografica neorealista non può non tenere in considerazione il tormentato clima della guerra partigiana, prima, dell'immediato dopoguerra, poi, che la alimenta e, se così si può dire, la provoca.

Da questo punto di vista, è altamente emblematica la variazione delle prerogative dell'intellettuale nella Grecia antica, in ordine ai mutamenti politico-istituzionali intervenuti nel corso dei secoli all'interno della società ellenica, col passaggio dalle libere poleis ai regni ellenistici. Ad Atene, nel V secolo, dove la gestione dello Stato implicava la partecipazione del singolo cittadino alla cosa pubblica, rendendo ogni ateniese *zoon politikon*, la dimensione politica era connaturata all'attività dell'intellettuale. Il disimpegno, in tale contesto, è inconcepibile. Si pensi alla più grande creazione artistica della polis, il teatro, ed alla fondamentale valenza politica che il dramma aveva nel contesto comunitario, sintesi di *performance*, assemblea e rito.

Dopo la sconfitta ateniese nella guerra del Peloponneso e la fase ad essa seguita – con la dittatura, prima, dei cosiddetti 'trenta tiranni'; poi, con l'instaurazione di un regime democratico che condannò a morte l'uomo 'più giusto', Socrate – gli intellettuali iniziano ad interrogarsi sulle ragioni profonde della crisi della polis, cercando di proporre delle soluzioni etiche e politiche assieme. È indirizzata in tal senso la riflessione filosofica del più grande pensatore greco dell'antichità, Platone, il fondamento politico della cui speculazione filosofica è noto a tutti. Egli stesso ce ne parla nella famosa VII lettera, da lui scritta in età avanzata, nella quale, in ultima analisi, auspica l'avvento di una società di filosofi al potere.

Nato in una famiglia aristocratica, da giovane Platone pensa di darsi alla politica attiva, guardando con speranza al regime oligarchico dei Trenta Tiranni,

instauratosi nel 404 a. C., di cui fanno parte alcuni suoi parenti e conoscenti. Ma il futuro filosofo rimane fortemente deluso dagli eccessi di quel regime, come, in seguito, anche dall'esperienza democratica di Trasibulo, ad esso seguita, che nel 339 condanna a morte il suo maestro, Socrate. È soprattutto tale drammatico evento ad indurre Platone a ritirarsi dalla politica attiva ed a convincerlo sempre di più della necessità di una riforma della politica a partire da una rifondazione del sapere.

Solo la filosofia può rappresentare il punto di riferimento fondamentale del filosofo. Solo in virtù della vera filosofia, infatti, è possibile vedere tutto ciò che è giusto sia nell'attività pubblica sia in quella privata. E perciò le generazioni umane non si sarebbero affrancate dai mali, prima che gli autentici e veri filosofi non fossero giunti ai vertici del potere politico, oppure i potenti non si fossero messi a filosofare veramente. Si può dunque dire che Platone considera il ruolo dell' intellettuale come fondato sull'impegno.

Tale impegno viene decisamente meno in età ellenistica con il mutare delle condizioni politiche. Le poleis elleniche perdono l'indipendenza ed entrano a far parte, prima, del regno macedone di Filippo, poi, dell'impero universale di Alessandro, infine, dei regni ellenistici dei diadochi. In un contesto politico in cui le decisioni sono appannaggio esclusivo del monarca, all'individuo non è più data la possibilità di condividere le scelte comuni: il cittadino si è trasformato in suddito. Conseguentemente, anche l'opzione obbligata dell' intellettuale diventa quella del disimpegno.

Esemplare in tal senso la figura di Callimaco, il poeta ufficiale di corte della dinastia dei Tolomei ad Alessandria –

città diventata, fra l'altro, il centro culturale più importante del mondo ellenistico – dapprima sotto il Filadelfo, poi sotto l'Evergete. Callimaco non si rivolge più alla collettività, ma ad una cerchia ristretta di individui che condividono con il poeta conoscenze ed interessi. E, del resto, in tal senso va anche la diffusione della fruizione scritta dell'atto letterario a scapito di quella orale. Bruno Snell definisce Callimaco e gli altri poeti suoi contemporanei, 'post-filosofici', poiché "non credono più nella possibilità di dominare teoricamente il mondo" e, allontanandosi dall'universale, "si rivolgono con amore al particolare". Nel prologo alla seconda edizione degli *Aitia* così esorta il lettore: "Giudica la mia sapienza secondo l'arte e non col metro persiano". Risultano ancora illuminanti le parole di Snell: "(Callimaco) non cerca altra misura dell'arte che non sia l'arte stessa. Tutte le composizioni poetiche precedenti avevano un significato che trascendeva la poesia, e anche quando la poesia perdette col tempo la sua funzione sociale i poeti si preoccuparono di cogliere significati nuovi e oggetti vi, [...] mentre Callimaco giudica l'arte soltanto secondo il suo valore artistico. Con ciò egli si rivolge a un nuovo e particolare pubblico. La tragedia attica parlava ancora all'intero popolo, ora invece una ristretta cerchia di persone colte era chiamata a esprimere il suo giudizio."

Anche a Roma, come in Grecia, i mutamenti politico-istituzionali condizionano

fortemente prerogative, ruoli e funzioni della figura dell'intellettuale, sui quali, però, influisce anche lo status sociale di appartenenza. Infatti in questa sede non facciamo riferimento certamente ai primi scrittori in lingua latina, che non erano non soltanto espressione della classe dominante, ma neppure cittadini romani, e non partecipavano dunque alla *res publica*, ma a quegli intellettuali che appartenevano alla classe di *cives* che detenevano il potere politico all'interno

dello Stato. Si pensi a Cicerone o a Sallustio, fra gli altri.

Per tutta l'età repubblicana la personalità del *civis* viene giudicata sulla base

dell'impegno politico e l'*otium* è concepito soltanto come tempo libero dal *negotium*. Cicerone è uomo politico, prima di essere scrittore, anche se soprattutto

scrittore di cose politiche. L'evento che più d'ogni altro contribuisce a modificare l'impegno dell'intellettuale è, senz'altro, il passaggio istituzionale dalla Repubblica al Principato. Con il regime inaugurato da Augusto, infatti, lo spazio di azione politica che al *civis* viene lasciato è senz'altro poco rilevante rispetto a quello gestito dalla corte imperiale. L'azione dell'intellettuale non può più essere propositiva, ma solo consultiva. Il suo luogo d'azione non è più il foro, ma la corte. Il suo più grande merito politico può essere, tutt'al più, la formazione di un *princeps* illuminato.

Sull'importanza decisiva di questo cambiamento istituzionale si sofferma Tacito nel prologo delle *Historiae*, quando afferma che dopo la battaglia di Azio, e dunque quando il potere si concentrò nelle mani di uno solo, *magna ingenia cessare*. In questo passo Tacito si riferisce, in particolare, alla crisi della storiografia, che sfocia nella corruzione, nell'adulazione, nell'invidia e nel servilismo di chi, persa definitivamente la possibilità di incidere nella gestione della cosa pubblica, diventa un vero e proprio suddito, che riceve ordini dall'alto e sconosce i reali problemi dello Stato. Ma identica è la causa della crisi della retorica, secondo Materno, portavoce del pensiero tacitiano nel *Dialogus de oratoribus*. Per attecchire, l'eloquenza ha bisogno di un clima politico arroventato, in cui ci sia spazio per le sedizioni, per la sfrenatezza popolare, per i conflitti fra i partiti. Essa è, cioè, *alumna licentiae, quam stulti*

libertatem vocant. Per questo, secondo Materno-Tacito, l'eloquenza ha avuto un enorme successo durante l'età delle guerre civili, mentre il principato, eliminando tutto ciò, ne ha indirettamente impedito lo sviluppo. A conti fatti, secondo lo storico, tutto ciò non è un gran male, in quanto il principato, negando l'abuso della *libertas*, ha assicurato la pace sociale.

Il percorso intellettuale di Seneca dall'impegno al disimpegno è particolarmente indicativo dell'incidenza decisiva che la realtà effettuale ha sulle scelte del singolo. Posto che, per lui, l'impegno politico di un filosofo si può estrinsecare, solo indirettamente, nell'opera di educazione e formazione del *princeps* illuminato, vero ed unico garante dell'ordine e della concordia dello Stato – come viene sostenuto nel *De clementia* e messo in pratica nei primi cinque anni del principato neroniano – l'opzione per la vita attiva, fatta nel *De tranquillitate animi*, viene superata nel *De otio* in favore di quella contemplativa, solo nel momento in cui l'influenza di Seneca sulle scelte politiche di Nerone viene meno, mentre si accentuano gli aspetti di spotici ed autoritari del regime.

Con l'affermazione dell'*intellettuale rivoluzionario* contro il potere costituito in nome di una classe e per la instaurazione di una nuova società, e con l'affermazione dell'*intellettuale puro* che lotta contro il potere in quanto tale in nome della verità e della giustizia, venivano proposti i due temi fondamentali del ruolo dell'intellettuale nella società che spesso saranno in contrasto fra loro e rappresenteranno i due poli del dibattito insoluto che giunge sino ai nostri tempi. Entrambi l'intellettuale rivoluzionario e l'intellettuale puro, hanno in comune la coscienza dell'importanza del proprio ruolo nella società e della propria missione nella storia onde si potrebbe parlare – e si parla spesso a ragion veduta dell'eterno illuminismo degli intellettuali: per il primo vale il principio che non si fa rivoluzione senza una teoria

rivoluzionaria che di conseguenza la rivoluzione deve avvenire prima nelle idee prima che nei fatti; per il secondo, il principio che la ragion di Stato, la ragion di partito, di nazione o anche di classe, non deve mai

prevalere sulle ragioni imprescrittibili della verità e della giustizia.

Il sociologo tedesco Max Weber fu rigorosamente contrario alla contaminazione fra l'opera dello scienziato (Fine Ottocento-primi del Novecento) e quella del politico e del moralista. Per Weber l'unica impresa umana che doveva guidare la ragione era la scienza. Nel 1918 Weber in una celebre conferenza esaltava la scienza come professione e come vocazione, l'intima dedizione al lavoro dello scienziato e dell'insegnamento universitario che è certamente indicato per i profeti e i demagoghi.

Anche l'italiano Antonio Gramsci elabora una sociologia degli intellettuali nei *Quaderni del carcere* scritti durante la detenzione fascista. La tesi dell'*intellettuale organico* è la risposta critica alla tesi dell'*intellettuale indipendente*. Se ogni classe ha i suoi intellettuali organici, anche la nuova classe avrà o dovrà avere i suoi intellettuali organici, ma saranno diversi da quelli tradizionali: l'intellettuale tradizionale è l'umanista, illetterato, l'oratore, il cui modo d'essere essenziale è l'eloquenza; il nuovo intellettuale, invece sarà insieme *specialista* (o tecnico) e *politico* (Gramsci usa la formula specialista + politico = dirigente). Questi in quanto politico non può trovare altra sede per l'esercizio della sua specialità che il partito, cui incombe in primo luogo, come partito della classe operaia, il compito della riforma morale e intellettuale della società.

Che la rivoluzione dovesse essere guidata da uomini illuminati era un'idea che veniva da lontano.

Già Marx, in un articolo giovanile, aveva enunciato le sue

celebri tesi che “la teoria diventa potenza materiale non appena si impadronisce delle masse”, che “la filosofia trova nel proletariato le sue armi materiali così come il proletariato trova nella filosofia le sue armi spirituali”.

L'intellettuale politico e l'intellettuale puro rappresentano due modelli positivi, anche se spesso l'uno è negativo per l'altro. Esiste un contrasto che può essere di volta in volta composto, mai definitivamente superato. E sino a che il contrasto esisterà, si continuerà a discutere del problema degli intellettuali.

Salvatore Costantino