l'Unità / domenica 11 agosto 1963

letteratura

Cento anni di unità linguistica

Miseria e ricchezza dell'italiano

Fra i caratteri degli italiani mi pare che vada individuato e studiato l'amore-odio per la loro lingua. Obbedendo a schemi scolastici, alcuni dicono che quella italiana è la lingua più bella, più musicale, più ricca e più difficile. Osserverò fra parentesi che spesso questo nazionalismo linguistico non impedisce di veder corrotta e bistrattata questa stessa lingua proprio sulle labbra di chi la sente così bella.

Altri, invece, pensano il contrario. La lingua letteraria, ma certo, va bene, è ricca, ricchissima. Ma è lingua d'altri tempi. Ed è rapidamente invecchiata. Anche il francese e l'inglese sono cambiati in tre o quattro secoli. Ma l'italiano è cambiato cento volte di più. Basta andare a teatro, assistere all'*Adelchi* («A me quel brando, a me!»), e leggere una lettera di M.me de Sévigné o una tragedia di Racine per osservare quanto sia vecchia la lingua del nostro Manzoni, scritta nell'Ottocento, e quanto sia viva la lingua degli scrittori francesi del Seicento.

Gli scrittori — non tutti, naturalmente — sono fra i primi a sentire questo disagio. Di recente un giornalista definiva l'italiano uno «strumento sgangherato e approssimativo». Mesi fa, sulla rivista «Questo ed altro», Giovanni Arpino annotava: «Vorrei poter affrontare "la cosa" possedendo una lingua brutale. Non ricca, non morbida, non eufemistica come l'italiano. Certo, è anche affascinante trovarsi alle prese con una lingua come la nostra, cascare tra le sue pieghe e lottare tra le sue eleganti dolcezze. Ma è disputa, scherzo, esercizio... Posseggo un dialetto, anzi una variante di dialetto, di una sobrietà, di una concentrazione, di una carica spaventose, magnifiche. Parlando, quando posso usarlo con chi sa corrispondermi, lo sento mordere dappertutto. Ingoia la moderna terminologia e la deforma con mascelle implacabili», ecc.

«Terminologia»

Qui l'accusa non è soltanto che l'italiano si sia irrigidito nelle forme eleganti. Ma che non sappia adattarsi con immediatezza alle forme moderne, alle «terminologie», non sappia cioè arricchirsi sulle «cose» dei giorni nostri. Per Arpino mordono i dialetti sulle stesse terminologie, pur deformandole e sminuzzandole ma masticandole. Perché, infatti, quelle terminologie diventano patrimonio linguistico di tecnici e di operai, non di scrittori o di linguisti o di professori. Per accoglierle, è necessario che una lingua abbia le proprie capacità e i propri criteri aperti in ogni campo: non cristallizzati nel solo rapporto con la letteratura o con una parte (quasi un partito conservatore) della letteratura.

Sulla base di questa osservazione l'italiano diventa piuttosto il contrario di una lingua ricca. Può essere «bella» o «difficile» una lingua povera? Certo, può essere bella nei limiti di una bellezza denutrita e ammantata di vecchie eleganze. Quanto all'essere difficile è un altro discorso. Personalmente conosco stranieri che in due o tre mesi imparano a parlare e a scrivere questa lingua «difficile» almeno quanto un italiano di mediocre cultura. Difficile, dunque, non è, eppure qualche difficoltà dev'essere nascosta da qualche parte, che la rende così complicata.

Il prof. Alfredo Schiaffini, in un'intervista al *Corriere della sera*, sottolineava: 1) che la crisi della nostra lingua non è di oggi, ma risale per lo meno ai tempi di D'Annunzio-Pascoli; 2) che oggi si sommano «gli effetti dell'invasione dialettale e dell'irrazionalismo tardo decadentistico che ancora spira nell'aria»; 3) che «il rifiuto totale della nostra lingua letteraria tradizionale non può portare ad alcunché di buono».

Crisi

Illustre storico della nostra lingua, Schiaffini ha ragione, mi pare, quando esprime il suo cauto ottimismo di fronte alla «crisi». Tutte le lingue, del resto, sono in crisi. In Francia proprio in questi giorni un linguista (André Martinet) ha accusato i grammatici di «tuer la langue». Etiemble è accorso in difesa dei grammatici, rispondendo: «c'est vous, les linguistes, qui assassinez la langue», gli assassini della lingua siete voi linguisti.

E l'indizio di una crisi legata allo sviluppo generale della realtà, quella che, altrove, chi scrive qui ha definito «la dilatazione del reale» sul terreno politico, sociale, scientifico, e che influisce anche sulla lingua attraverso lo sviluppo delle nozioni. Da noi la crisi è anche più grave perché esiste un ritardo storico non tanto della lingua, che bene o male si adatta spontaneamente, ma nei criteri che dovrebbero aiutarla a precisarsi, ad acquistare coscienza dei propri limiti e di come superarli.

In Francia, infatti, gli ideali di «clarté», di «universalité», ecc., hanno lavorato per secoli. Persino il purismo tradizionale delle accademie era un purismo dinamico, capace di accettare e assimilare criticamente le modifiche della lingua suggerite, per giunta, non da arcadi pastori e poeti cavallereschi, ma da saggisti, commediografi, romanzieri, scrittrici di lettere, memorialisti, filosofi, ecc. Da noi il purismo fu statico per secoli. Alcuni si fermavano al trecento: altri al cinquecento; altri, con maggiore apertura, ammettevano «gli esempi dei buoni scrittori». Per cui anche uno storico illustre della nostra lingua come Schiaffini, dovrebbe disporre di gran tempo e pazienza per spiegare cosa sia, oggi, «la nostra lingua letteraria tradizionale».

Il purismo

D'Annunzio, ad esempio, si poneva di fronte alla lingua con un criterio preciso: traduceva ciò che sentiva o pensava attraverso parole assimilate dai dizionari. Ecco una soluzione ispirata dal rispetto della tradizione. In altri tempi Goldoni seguì un'altra strada. Ma i suoi criteri non furono certo assimilati: le sue commedie, a volte, furono suggerite come «esempi» o «modelli» di lingua sciolta e viva. In Francia Diderot e tanti altri assimilavano il parlato (si veda il romanzo *Jacques, le fataliste*). Prima ancora i romanzieri picareschi in Spagna, Francia, Inghilterra si davano ad orge linguistiche di fronte alle quali impallidiscono i trascorsi dialettali dei nostri odierni narratori. Alcune di queste esperienze, *per i loro stessi criteri di impostazione*, permisero di far riconoscere *quel criterio di libertà di cui oggi l'artista gode in quasi tutti i paesi nella scelta dei propri strumenti linguistici ed espressivi*. Ossia, letterariamente, si è arrivati a negare ogni forma di purismo. Questo, con maggiore difficoltà, è avvenuto anche fra noi, con ritardo di qualche secolo, e soprattutto dal 1945 ad oggi.

Non so, quindi, fino a qual punto la realtà linguistica si possa o si debba ancora guardare attraverso la letteratura. Applicando l'insegnamento del ginevrino De Saussure — studiato in Italia più da filosofi, come Della Volpe o Paci, che dai linguisti —, si potrebbe dire, con semplicità, che attraverso la letteratura è possibile osservare piuttosto le interpretazioni della lingua. Da noi, invece, nonostante gli sviluppi di altre fonti di lingua, come la scienza, la filosofia, ecc., molti continuano a considerare la letteratura come unica e costante proposta, senza neppure guardarne le premesse.

Anche questo, mi pare, risponde alla vecchia concezione della lingua considerata e, appresa attraverso i «modelli», come il latino. Spesso si tratta, per giunta di modelli contraddittori. Se non ci fossero professori intelligenti, capaci di correggere i programmi, un nostro ragazzo saprebbe tutto della lingua di Dante, ma pochissimo su come deve scriver lui, oggi.

Si dirà che strumenti potentissimi come la radio, il cinema parlato, la TV ci faranno passare da una fase pressoché artigiana a una fase industriale o da prodotti di massa. Indubbiamente la maggiore diffusione ha un valore. Ma è come stendere un velo di rossetto sulle labbra di una ragazza e dichiararla «moderna». Il problema fa sentire piuttosto l'urgenza di riesaminare con un lavoro collettivo, organico, il patrimonio linguistico per dare ai parlanti la possibilità di comunicare e di esprimersi senza complessi, non approssimativamente ma con precisione, trovando armonia ed equilibrio fra esperienza ed espressione su tutto quello che un popolo vive, nella più semplice e tradizionale esistenza quotidiana come nel più alto dibattito di idee o di verifica scientifica. La lingua viva nasce dall'iniziativa cosciente, non può formarsi attraverso l'ascolto passivo di un italiano incerto e burocratico come quello della TV.

Solo una lingua capace criticamente di mettere di accordo tradizione e assimilazione può diventare strumento vivo ed efficace. Gli scrittori pensano alla loro arte, secondo i principi delle loro poetiche personali. La lingua è patrimonio comune, di un'intera nazione. E' così per l'Italia? Se non è così, cerchiamo di capire il perché. Non sono certamente l'unico in questo paese a pensare che, nonostante le fervide polemiche del primo cinquantennio, la pagina della nostra unità linguistica è fra le più incerte e vergognose. Vi si possono leggere controluce tutte le più gravi miserie che vorremmo veder scomparire.

Michele Rago

Racconti dell'autore del romanzo «La cicuta e dopo»

Angus Wilson

Le parti sbagliate di Angus Wilson

La crisi della media borghesia inglese del dopoguerra: solitudine e dissidio tra l'uomo e la società

L'inconsistenza e la stravaganza di destini umani aleatori sperimentate fin da fanciullo nella stessa vita dei genitori; il disagio e la incertezza dell'infanzia vissuta in alberghi di ogni condizione; la casualità degli eventi; la consuetudine con gente di provenienza sociale diversa; la solitudine di persone abituate a vivere di espedienti e alla giornata, nella coscienza più o meno amara del proprio fallimento; la crisi dei rapporti familiari (tra coniugi, tra fratelli, tra genitori e figli) e di quelli sociali; la caducità dei sentimenti; la velleità dei propositi; e poi la facoltà dell'immaginazione, la tendenza a fantasticare, l'attitudine all'ironia, un vigile moralismo sono insieme le ascendenze, i termini, i mezzi dell'arte di Wilson.

Ciò è più che mai evidente in questi racconti pubblicati da Garzanti (La parte sbagliata, *lire 2500). In essi, come nei romanzi* (La cicuta e dopo. Prima che sia tardi. Una signora di mezza età), *l'attenzione dello scrittore è rivolta alla crisi della media borghesia inglese che, in seguito all'ultima guerra, ha risentito — e ancora risente — del crollo della sicurezza e dell'equilibrio suoi tradizionali e stenta a ritrovare stabilità e consistenza in nuove forme di vita. Indicazioni di quella crisi sono l'angoscia dell'individuo di fronte alla sua personale solitudine e il dissidio tra uomo e società.*

All'aridità di cuore dei singoli corrisponde una società meschina e stravagante, che con la evasione snobistica tenta o presume di coprire il proprio vuoto morale. Peggio quando la moralità cui ci si affida è quella di tipo tradizionale: allora vi è solo ostentazione di vieto moralismo, e risulta incolmabile l'abisso che divide dalla realtà chi si afferra al passato per la disperata consapevolezza della propria insufficienza nel presente. Alla base della solitudine di ognuno è la «impotenza» sentimentale, l'incapacità quasi fisiologica di concepire sentimenti altruistici, di comprensione, compassione, amicizia, dedizione, amore. I personaggi di Wilson sono, perciò, più o meno sempre di «umore maligno», disperati e annoiati, protesi apparentemente alla ricerca delle «cose essenziali» (Fanatica dell'aria pura), *ma di fatto smarriti in sordide e indecorose espertenze* (Dopo lo spettacolo), *o preoccupati di difendere meschine rispettabilità; nel migliore dei casi soltanto eccentrici e assurdi. Il comune denominatore di tutti è la «instabilità», nei sentimenti e nelle azioni, com'è di chi si agiti perennemente a vuoto e nella coscienza dell'inutilità del proprio destino.*

Il dramma è latente in ogni rapporto umano e può esplodere in qualsiasi momento (Riunione nell'unione) *se l'«umore maligno» di un interlocutore prevarichi e spezzi l'esile velo della scontrosa suscettibilità altrui. Ma si tratta sempre di drammi epidermici e spesso addirittura di melodrammi* (Totentaz), *come è giusto che sia in personaggi incapaci di forte impegno umano. Perchè questa della società contemporanea è per Wilson crisi soprattutto della volontà: è rilassamento di nervi prima che di costumi. E i personaggi suoi più indicativi sono non tanto i depravati quanto, e più, i nevropatici* (Un piccolo compagno) *e i mitomani* (Uno di troppo). *Anche se per lo scrittore sono personaggi positivi solo quelli ancora capaci di energia e d'impegno, di ragione e di volontà* (Et dona ferentes).

Così, la passione — una delle poche superstiti — con cui la gente, di solito, tenta di esprimere la sua vitalità, la sua presenza, è lo snobismo, che, in fondo, è il segno della propria inadeguatezza: esso si manifesta in «affermazioni apocalittiche» e «in misteriose minacce per il vecchio ordine» (Un po' fuori squadra), *o in ostentata indifferenza* (Natale in ufficio), *o in estrosità* (Una gabbia di matti).

Crogiuolo di ogni spirito irrequieto è la «noia» della vita normale e la «nostalgia» per la «instabilità», «l'imbroglio», «il marcio» di situazioni equivoche o comunque straordinarie (Più amico che pigionante; Dopo lo spettacolo). *Ma questo non significa che allo scrittore interessino sempre e solo personaggi o situazioni tipiche di per sé: i momenti più comuni della vita possono essere da lui assunti a significazione artistica, perchè il segreto per caratterizzarli è di cogliere in essi il ritmo ambiguo della precarietà, della crisi. Così, egli può rappresentare, e in termini di melodramma, l'urto fra l'esasperata sensibilità e la volgarità ottusa* (Cosa mangiano gli ippopotami); *o l'«imbarazzo», il «ghiaccio», la «barriera», inevitabili, tra persone di classi diverse e la fallace presunzione di superare il distacco con l'espediente dell'attrazione sessuale* (Saturnali). *E ancora, la paura, l'ansietà di chi punta tutto sul coraggio, la destrezza, la abilità personale per una esaltazione fanatica del proprio io; e, per contrasto, il senso del limite, la volontà di razionalizzare, programmare la propria attività sulla falsariga della scienza e della tecnica contemporanee, e la discrezione, la fiducia, il rispetto degli altri* (Mezzanotte meno dieci). *Altrove, la situazione assurda di chi, pur avendo tutto sbagliato e soffrendo in atto il disagio di una vita insostenibile, tuttavia dalla sua gretta prospettiva pretende di poter considerare «sbagliata» la verità scelta da altri per esigenza etica* (La parte sbagliata).

In ogni caso, l'ironia fornisce sempre allo scrittore il «mezzo di attacco» e si risolve in caustica incisività, e nella denuncia dei difetti — ridicoli e sconcertanti — della media borghesia inglese: la presunzione e la volgarità, la mancanza di discrezione e l'incapacità di autocritica, la gratuita tensione moralistica e la impostura che è alla base dei rapporti umani; e poi l'ansia e la disperazione, la banalità e la noia che sono i sintomi inconfutabili della crisi.

Armando La Torre

Il n. 4 di «Questo e Altro»

Sarà nelle librerie nei prossimi giorni il quarto numero di «Questo e altro», la rivista di letteratura diretta da Niccolò Gallo, Dante Isella, Geno Pampaloni, Angelo Romanò e Vittorio Sereni. Aprono il numero un saggio di Piovene su Saba e un folto gruppo di nuove poesie di Mario Luzi. Con una serie d'interventi di Romanò, Gramigna, Buzzi, Baldacci ha inizio una discussione sui caratteri e le risultanze di questo momento della narrativa. A questa sezione del numero si accompagnano due testi narrativi, dovuti rispettivamente a Vasilij Aksjonov, uno tra i più interessanti scrittori della nuova generazione sovietica, e a Oreste Del Buono, qui presente con alcune pagine tratte dal suo romanzo di prossima pubblicazione.

Oltre alla consueta serie di note e interventi della sezione Inventario, sono da segnalare, di Franco Fortini, «Le mani di Radek», un saggio di pungente interesse e attualità, testi inediti del poeta spagnolo Gabriel Celaya introdotti da un omaggio di Vicente Aleixsandre, e cinque poesie di Giovanni Raboni con una nota di Carlo Betocchi.

Completa l'interesse di questo numero una larga scelta di poeti statunitensi introdotti e commentati da David Ignatow e Ariodante Marianni.

Il secondo volume della «Storia della musica» di Oxford

Esce dalle tenebre la musica del Medioevo

L'opera oxfordiana presenta la musica come esperienza viva, marciante di pari passo con la storia

Non era uno scrupolo inventato, quello d'un nostro illustre storico della musica il quale, affrontando recentemente in un succoso elzeviro il secondo volume della *Nuova storia della musica di Oxford* (*Musica medievale fino al Trecento*, pagg. 500, L. 7000, ed. Feltrinelli), se ne usciva pressappoco con un «Oddio, e adesso come si fa a raccontare ai lettori d'un quotidiano le faccende musicali del Medioevo, le complicate questioni filologiche e d'interpretazione dei testi?». Era uno scrupolo onesto, ché il Medioevo sotto l'aspetto della musica, prima che i lettori d'un quotidiano, ha lungamente sgomentato gli stessi musicologi. E infatti, ce ne son voluti di secoli (veri secoli, di cento anni ognuno) per aver sotto mano una storia, per quanto possibile vicina al vero, di quegli anni grandiosi e terribili, affascinanti poi non soltanto per quanto riguarda l'esperienza musicale. C'è la letteratura, c'è la filosofia, ci sono le grandi cattedrali, le crociate, le scomuniche, i Comuni, gli Imperi.

Insomma c'è la storia nella sua multiforme attività. Sicché il secondo volume della *Storia* oxfordiana, coraggiosamente ed eroicamente pubblicato in italiano da Feltrinelli, ci fa tornare alla mente, ad es., quell'aureo libro di Gabriele Pepe, così preziosamente illuminante dei fatti del Medioevo. E questo occorrerà anzitutto onestamente raccontare agli onesti lettori d'un onesto quotidiano. Il secondo volume di questa monumentale *Storia della musica* sprigiona lo stesso fascino di quel libro di Pepe o dei libri del Toesca sull'arte medievale. E' il completamento degli studi e delle ricerche condotti negli altri campi della cultura, completamento, poi, tanto più suggestivo in quanto gli *Oxfordiani* non mirano ad una astratta e specializzata erudizione, ma appunto all'inserimento della musica nei grandi fatti della storia.

Le punte di contatto e le divergenze, ad es., tra la musica occidentale e quella bizantina (è una grossa questione) sono delineate sulla base degli avvenimenti storici che separano l'impero romano d'occidente da quello d'oriente, tenuto conto, si capisce, della comune origine israeliana del canto cristiano (poi gregoriano) e dell'innografia bizantina. L'alterna e varia vicenda della musica legata alle esigenze liturgiche o delle corti di Bisanzio, viene dipanata e penetrata con vivificanti escursioni tra le diverse forme poetiche e musicali, tra la struttura di quegli antichi canti, tra i problemi della notazione di queste musiche. Il tutto con una sapienza decisiva, pur senza averne l'aria. Dalle pagine di questa *Storia*, cioè — ed è la più controversa e difficile — viene escluso ogni personale atteggiamento polemico nei confronti degli studi precedenti, ma sprizza un tono da *Ipse dixit*, punteggiato da quella fierezza che viene soltanto dalla verità scientificamente ricercata e affermata. La polemica, se affiora, è contenuta in sobrie parole. «*Fino a non molto tempo fa, si credeva che il canto gregoriano non presentasse interesse per quei musicisti che non fossero contemporaneamente degli ecclesiastici. Molti scrittori di cose musicali non si curavano della sua esistenza, convinti com'erano che esso non avesse importanza per la storia musicale*».

Questo atteggiamento promana da tutto il libro e dal canto gregoriano si estende a tutta l'esperienza musicale, anch'essa ritenuta materia di specialisti, ma a poco a poco entrata più unitariamente negli interessi generali della cultura. A tal fine, contribuisce moltissimo la *Storia* oxfordiana, che sgombera il campo dalle retoriche tenebre del Medioevo, e presenta la musica come esperienza viva, marciante di pari passo con la storia.

Così, dagli antichi canti sacri nascono i drammi liturgici con la sovrapposizione di elementi profani, per cui a un certo punto le antiche melodie sacre servirono ugualmente a sostenere i versi di Orazio, di Virgilio o di Giovenale e ad esprimere poi sentimenti morali e amorosi. Vien fuori dal libro un grande insegnamento: la vita in tutte le epoche afferma sempre il suo vasto respiro, difendendo le sue esigenze, a dispetto di bolle, di editti, di scomuniche, di necessità «ufficiali». E' certamente singolare quel momento storico in cui, dal punto di vista della musica, non si riscontra più alcuna differenza tra i canti religiosi e quelli profani, che si avvalgono infatti di forme e di melodie identiche. Un risultato sorprendente che meriterebbe forse indagini più approfondite. Ma tant'è, dai drammi sacri spunteranno le *Chansons de geste* e i racconti musicali dei trovatori e dei trovieri in Francia e in Inghilterra, nei paesi di lingua tedesca con i *Minnesenger*, in Italia con le *Laudi spirituali*. Non è senza una interna commozione che dall'inverno «liturgico» del Medioevo vedi sbocciare la primavera dell'uomo moderno. L'austerità del canto gregoriano si apre all'amore «cortese», il latino si rompe o si «corrompe» nel vernacolo, dagli stessi «Kyrie eleison» delle Messe prendono forza melodica le canzoni d'amore. Nello stesso tempo il canto monodico si tende allo intreccio polifonico e la tradizione mnemonica si incurva nella necessità di una notazione scritta e di una grammatica musicale. Così si verifica che la musica, legata e limitata alle necessità del momento, si svincola con la sua stessa forza dai limiti espressivi e abbandona il Medioevo, in un presentimento del futuro, lasciando agli uomini nuovi tutti gli strumenti necessari a comprendere e a continuare l'esperienza musicale.

Erasmo Valente

La lettera di un giovane a l'Unità

Autori nuovi e Case editrici

Riceviamo e pubblichiamo:

Caro Alicata,

tempo fa inviai all'Editore Guanda in Parma, un mio nuovo lavoro «Cronaca», una raccolta di versi prefazionata e criticamente inquadrata da Luigi Incoronato, scrittore la cui serietà e la cui assenza di «paternalismo» è ben nota.

L'Editore, sentito il parere favorevole della sua commissione di lettura (commissione formata come ben sai da esperti quali Angioletti, Bertolucci e Bo), si era detto ben lieto di pubblicarmi questo lavoro ma, «dati i brutti tempi che attraversa l'editoria italiana», (ora che si vendono libri come non mai?!) avrei dovuto versargli un contributo. Il contributo successivamente richiestomi, era in misura di L. 320.000 (trecentoventimila), per sole 500 (cinquecento) copie. Sembrandomi eccessivo un contributo di tal misura, mi ero offerto per un contributo di L. 100.000 (centomila) a mio parere onesto.

In questi giorni, l'Editore mi ha restituito il lavoro: «le nostre condizioni sono immutabili». Ora ti chiedo: perchè in Italia si tollerano simili speculazioni? Perchè non si cerca, invece, di aiutare i giovani? Nel mio caso, dopo queste tristi esperienze (i buoni scrittori sono ormai quelli che pagano gli editori o hanno «santi protettori») non mi rivolgerò più a nessun altro Editore, aspettando tempi migliori; non di certo la cultura italiana ne risentirà. Penso però che tanti giovani che hanno qualcosa da dire e sanno pure come dirlo, si vedono tagliate le gambe da questi bravi pirati dell'editoria italiana, a tutto danno della cultura e della libertà.

BRUNO RUBINO
Napoli

La lettera del Rubino non può essere pubblicata senza qualche osservazione, altrimenti c'è il rischio di fare della facile demagogia. E' evidente che molto spesso i giovani scrittori (anche meritevoli) incontrano difficoltà a pubblicare le loro opere. Non si dimentichi però che l'Italia è un paese dove in troppi cassetti c'è pronto il manoscritto del romanzo o delle poesie da inviare ad un editore.

E' anche evidente che il metodo, largamente praticato in Italia, di far contribuire l'autore alle spese della pubblicazione d'un suo libro, può apparire assai sgradevole. Ma è anche vero che i libri di poesia, specie di autori nuovi ancora sconosciuti, si vendono poco, e che anche nel passato molte «prime raccolte» di versi (alcune delle quali diventate poi opere classiche) furono stampate «a spese dell'autore». Ed è noto quante pregevolissime pubblicazioni scientifiche avvengono ancora «a spese dell'autore».

Non c'è poi bisogno di dire che il fattore speculativo è entrato largamente nell'editoria, oggi ch'essa è diventata una grande industria, e che da ciò non ne può venire che danno alla cultura. Ma in generale non sono le grandi case editrici, che poi sono quelle dove può essere individuato più facilmente il fattore speculativo, a seguire la pratica della compartecipazione dell'autore alle spese, ma le piccole, talvolta quasi anonime organizzazioni editoriali. Orbene, è evidente che per alcune di esse si tratta soltanto, davvero, di una pura e semplice speculazione: si fa pagare salato ad un cattivo autore il piacere di vedere stampato il proprio libro che poi va a finire rapidamente fra gli scarti delle librerie, nei casi (pochi) nei quali arriva fin lì.

Non è questo però il caso di Guanda, piccola casa editrice che, con scarsi mezzi, ha cercato di dare un proprio originale contributo alla vita culturale italiana di questi ultimi decenni. Ciò va detto con chiarezza, e il Rubino deve persuadersi che nel caso di Guanda il termine di «pirateria» non ha senso. Anzi, dato che egli ha insistito perchè la sua lettera venisse pubblicata, facendone una questione di scarsa sensibilità del nostro giornale ai problemi dei giovani e della libertà della cultura — ciò che è assurdo — a questo punto potrebbe essere interessante che non solo Guanda, ma altri editori e altri giovani autori, esprimessero il loro parere, in modo da passare dal caso particolare alle questioni più generali che senza dubbio sono implicitamente o esplicitamente contenute nella lettera del Rubino.

m. a.