Bottai nell'analisi di uno storico americano

L'intellettuale al servizio del fascismo

Perché fallì un'ipotesi di politica culturale che ambiva a proporsi come polo di consenso diffuso nel quadro del « regime reazionario di massa »

Di quell'ampio e variegato movimento storiografico, che soprattutto dagli anni '60 in poi ha cercato in tutti i modi di convincerci di una sorta di continuità fra fascismo e post-fascismo, probabilmente il risultato più serio è nella sollecitazione, che da esso è scaturita, a studiare il regime fascista (il fascismo degli anni '30), anche per verificare quella tesi. Quando poi, anche per impulso di Renzo De Felice, fra i temi di indagine del regime fascista fu posto con forza quello del consenso, si sono date ulteriori occasioni di analisi nei confronti di un oggetto, la cui complessità a volte risultava affievolita nelle impostazioni tradizionali dell'approccio liberal-democratico. Perchè tali impostazioni abbiano così a lungo prolungato i loro effetti è tema troppo complesso per essere affrontato in questa sede. Mi limiterò a qualche accenno. Se consideriamo il blocco delle analisi dedicate da Gramsci e da Togliatti al fascismo, soprattutto dal '24 al '35, ha dell'incredibile la regressione verificatasi nella storiografia di sinistra rispetto a quei punti alti dopo la caduta del fascismo e fino a buona parte degli anni '60. Per una intera fase la ripresa di influenza dello storicismo liberale riuscì a orientare l'analisi del fascismo sul tema delle sue *origini*, sconnettendolo da una puntualizzazione delle sue *forme*. Ciò impediva il compimento dell'analisi differenziata e ritardava la comprensione di processi delineatisi nell'Italia degli anni '50.

In tal modo, soprattutto per quanto concerne il ruolo degli intellettuali, ci si acquietava nella considerazione del fascismo come « anti cultura ». Prevalse cioè la convinzione che durante il fascismo la cultura italiana continuò una sua propria storia rimanendo estranea al regime, magari ritagliandosi lo spazio della propria autonomia attraverso concessioni politiche superficiali. Di conseguenza si offuscava l'analisi di un aspetto molto rilevante delle trasformazioni dello Stato fra le due guerre: quello che attiene ai mutamenti di statuto, di funzione e di orientamento degli intellettuali in una fase importante della storia delle società industriali, quella nella quale cominciò a prendere corpo l'*intellettuale-massa* anche nel nostro paese.

Dalle indagini sul regime fascista e sul « consenso » questo tema viene invece emergendo ormai in modo sempre più pieno. E' un grande vantaggio anche per la comprensione di aspetti decisivi della storia dell'Italia repubblicana. Cercherò di accennarvi sommariamente prendendo spunto da un bel libro dello storico americano Alexander J. Le Grand pubblicato di recente da Laterza (*Bottai e la cultura fascista*, 1978, pp. 300 L. 8000). Non è il primo studio dedicato a Bottai negli anni '70, ma mi pare tra i migliori.

Il modo in cui Le Grand ricostruisce l'opera di Bottai sottosegretario e ministro delle Corporazioni, prima, e poi ministro dell'educazione, inserendola nella trama dei dibattiti animati dalle sue iniziative editoriali (prime fra tutte le riviste « Critica fascista » e « Primato ») offre un limpido contributo all'analisi dei fallimenti del fascismo su un nodo fondamentale del suo disegno: la stabile omologazione economico-sociale e culturale delle masse, inquadrate nelle maglie dello Stato totalitario. Ma il tema vero del libro e nella ricognizione dei rapporti fittissimi che Bottai intrattenne con i gruppi intellettuali più significativi dagli anni '30 alla guerra. Attraverso la mediazione di Bottai, organizzatore di cultura di sensibilità tutta moderna, garante di un certo timbro « pluralistico » pur nei quadri del « regime reazionario di massa », « fascista critico » (per usare l'espressione di Giordano Bruno Guerri, altro studioso recente di Bottai), per una lunga fase gran parte della cultura italiana (anche della più giovane e significativa) parve condividere i disegni enunciati dal fascismo e collaborare con esso. Perchè? E perchè il fascismo mancò i suoi obbiettivi?

Il fallimento della cultura fascista nel contribuire a creare un nuovo ordine sociale, e di Bottai nel mediarne un tale compito è il problema centrale della ricerca di Le Grand. Le conclusioni alle quali egli giunge individuano la contraddizione fondamentale di Bottai nella *utopia tecnocratica*, che definiva l'intreccio fra vecchio e nuovo nel suo modo di accostarsi ai problemi del capitalismo italiano in trasformazione tra gli anni '20 e '30.

Ma il libro di Le Grand va segnalato anche perchè dai materiali che egli analizza si può formulare una problematica più ampia e più rilevante di quella che egli assume. Anche se l'argomento è ormai esplorato (fra gli altri dagli studi della Mangoni e del Cannistraro), il suo libro documenta ulteriormente la straordinaria estensione dell'« interventismo della cultura » nei quadri tematici e nelle istituzioni apprestati dal fascismo. Forse non vi è altra fase della storia italiana contemporanea in cui l'intellettualità venne chiamata in modo così esteso ed insistente a collaborare con il ceto politico di governo e vi rispose con ampia e variegata adesione. Perchè?

Una risposta convincente c'è nel lavoro di Le Grand. E' incredibile come dai dibattiti sullo Stato corporativo e sulla scuola unica emergessero questioni di riorganizzazione dei rapporti fra politica ed economia, tecnica e cultura, lavoro intellettuale e lavoro manuale, in termini che paiono anticipare quadri problematici simili a quelli che conosciamo oggi. Dunque, nell'involucro dello Stato corporativo si venivano ponendo alcuni primi problemi d'una società capitalistica di massa in Italia e la figura stessa dell'intellettuale si veniva modificando. La formazione dell'intellettuale-massa ne delineava un campo d'intervento come « funzionario delle superstrutture ».

Nei gruppi intellettuali non potevano non ripercuotersi i contraccolpi di tali modificazioni, anche in forma di consapevolezza distorte. Questo costituiva un presupposto molto concreto perchè i gruppi intellettuali intravedessero nella estensione dei compiti dello Stato la soluzione di tutte le lacerazioni e i conflitti della società, una leva per promuovere e regolare lo sviluppo, una via per inquadrare la nascente società di massa. L'utopia tecnocratica era in certo modo una ideologia di ceto, relativamente « spontanea » e diffusa fra gli intellettuali, sulla quale il regime fascista seppe far leva per una organizzazione della cultura.

Il lavoro di Le Grand, infine, documenta un ultimo aspetto di tale vicenda, anch'esso non inedito e tuttavia di grande rilievo. L'espansione dello Stato come apparato di ricomposizione « dall'alto » di una società capitalistica di massa poteva incontrare una adesione diffusa fra i nuovi ceti intellettuali sia perchè ambiva a proporsi come sede di raccolta ed « organizzazione delle competenze », sia perchè per suo tramite questi strati si attendevano una riconnessione generale alla società. Attraverso la valorizzazione delle loro competenze poteva essere riconquistata in termini nuovi la tradizionale « aura » dei ceti intellettuali, e potevano essere apprestati i contenuti sociali indispensabili a legittimare intrinsecamente i loro ruoli. Di qui l'attesa, da alcuni nutrita, che attraverso il fascismo venisse addirittura promossa la « scoperta » della società italiana nei suoi recessi più profondi; e quindi il contraddittorio intervento di istanze tra le quali quella « propensione al realismo » che già dai primi anni '30 viene maturando con connotati di ideologia sociale fra alcuni gruppi intellettuali ancora dentro le istituzioni della cultura fascista. Questa ideologia tendeva ad espandersi, fino a fornire, nella seconda metà degli anni '30 e nei primi anni '40 anche il terreno ed i contenuti di un distacco diffuso degli intellettuali dal fascismo, quando le sue ipotesi sociali e politiche si rivelarono apertamente infondate e fallimentari.

E' importante segnalare questa parabola della cultura fascista perchè solo ancorandoci alla problematica dell'intellettuale-funzionario, alla sua insorgenza negli anni '20-'30 in Italia e alla riconoscibilità di alcuni tratti di quel quadro in anni a noi assai più vicini è possibile cogliere alcuni lineamenti della condizione intellettuale nel primo ventennio repubblicano. Ed è necessario dipanare tutta questa matassa per venire a capo dei problemi che ancor oggi investono la « questione degli intellettuali » e la sorte dello Stato democratico, quanto meno per tenere una impostazione corretta nelle questioni assai diverse che ci si vengono ponendo dopo il '68. Cade qui utile, allora, un'ultima indicazione bibliografica: il saggio su Delio Cantimori di Michele Ciliberto (*Intellettuali e fascismo*, De Donato 1977), già segnalato ai lettori dell'*Unità*, giuocato appunto sulla problematica dell'intellettuale-funzionario (così tipicamente cantimoriana), per dar conto di una figura per tanti versi significativa della cultura italiana fra gli anni '30 e '50, e di una pendolarità drammatica nella decifrazione del rapporto fra cultura e politica, tutta affidata, a partire dagli anni '30, al doppio codice della autonomia professionale e della motivazione etica dell'impegno politico.

Giuseppe Vacca

NELLA FOTO IN ALTO: un gruppo di Accademici d'Italia nel 1929.

Quattro serate al festival di Avignone

Tutte le parole di Molière

« Tartufo », « La scuola delle mogli », « Don Giovanni » e « Il misantropo »: un blocco compatto di spettacoli che, nella lettura del regista Antoine Vitez, restituisce una visione del grande drammaturgo francese filtrata dalle esperienze dell'avanguardia contemporanea

Qualche giorno fa, informavo i lettori di questo giornale sul ciclo di spettacoli molieriani diretto da Antoine Vitez al XXXII Festival di Avignone: un fatto culturale di risonanza europea, che non mancherà di suscitare discussioni anche da noi, quando Vitez e i suoi attori verranno (come sembra certo) in Italia, alla fine di settembre, ospiti del Premio Roma. In attesa di quella data, aggiungo ora una piccola « recensione », una analisi del lavoro di Vitez che sia anche una scheda, un promemoria per il futuro dibattito.

La quadrilogia molieriana di Vitez è un blocco compatto di quattro spettacoli, quattro « serate teatrali » (ogni spettacolo dura circa quattro ore), che si recitano sopra una vasta pedana che ad Avignone era improvvisata nel vecchio chiostro medievale di piazza dei Carmes. Quando il ciclo viene dato più volte (ad Avignone è stato ripreso quattro volte consecutive), esso viene a formare, ritornando su se stesso, una specie di anello, di catena per cui l'ultima commedia (Il misantropo) *si riallaccia alla prima* (La scuola delle mogli), *e così via, si riparte. La serie delle commedie riflette il loro ordine cronologico, e ciascuna è vissuta (così in Molière) come la storia di un giorno, di un tempo che si conclude.*

Ingabbiate dentro questa griglia, le commedie rivelano più facilmente una parte sconosciuta di sè: si rivelano come cellule, frammenti di un tutto. E' chiaro, intanto, che ognuno di questi copioni, il Tartufo *e la* Scuola delle mogli, *il* Don Giovanni *e il* Misantropo, *sono altrettante storie d'amore, storie di un amore malato, burrascose e tragicomiche, sorta di fuga, di galleria di amori impossibili che vanno, nessuno escluso, verso il fallimento e una miserevole fine. Guardiamole:* la Scuola delle mogli, *dove il vecchio e ricco Arnolphe, balordo Pigmalione, allera una ragazza ignorante e ruol farne una moglie perfetta, adatta ai suoi piaceri di marito padronale e di maschio vizioso, giusto per averne le corna e le beffe:* il Tartufo, *dove un tirannello borghese, Orgon, s'incapriccia di un giovane prete fascinatore, arido di potere e di rita;* il Misantropo, *ritratto clinico di un gentiluomo malato di fegato e di umori biliari, cioè diagnosi mondana dei bizzarri comportamenti di un malato che s'innamora.*

E il Don Giovanni? *A prima vista, questa straordinaria, scucita cellula teatrale sembra sfuggire allo schema. Ma non è forse il* Don Giovanni, *sotto la superficie delle tante avventure erotiche, una vera, unica storia d'amore? Una corsa, una sfida, la conquista della morte come una donna da sedurre e da uccidere? Il più ambiguo dei legami e delle ossessioni amorose si celebra nella stretta di mano che unisce il seduttore ateo alla statua di pietra, all'impenetrabile convitato.*

Con grande eleganza, Vitez lascia che la storia di questi amori impossibili, di questi amori malsani, si nasconda e si affacci dietro la conversazione selvaggia di attori impegnati in un feroce gioco esistenziale. Il metodo di Vitez è chiaro: far parlare le invenzioni, le « interpolazioni » che ogni attore produce da sé durante le prove, utilizzando per lo spettacolo tutte le involontarie « letture gestuali » che proliferano, nel territorio delle prove, come una vegetazione infinitamente rampicante. Lo spettacolo, a rigore, potrebbe prolungarsi all'infinito, non finire mai: la lentezza è il suo serbatoio, il suo « sifone ».

E' il meglio di Vitez: ma è anche la sua debolezza, la sua sabbia mobile. Il ritmo dello spettacolo percorre tutte le direzioni, si accascia, si risolleva, esplode nella baruffa o si spegne nel sottovoce; ma non trova il centro, l'idea. Il limite di questa recitazione continuamente invogliata a crescere su se stessa, come un laboratorio indefinito, non è il rallentamento della azione, ma la sua perdita di energie, la fuga verso il dettaglio, il giochetto, il soggettino esteriore. E' una recitazione che si perde in periferia, negli orti, proprio nel momento in cui deve correre verso il centro. E gli attori, questi stupendi attori, finito il soggettino, stanchi dell'invenzione, tornano a « recitare », ritornano a prendere fiato nel birignao della Comédie e a riposarsi nei declamati dell'accademia. Non « agiscono » più Molière, ma lo amplificano e lo dimenticano, sedotti da quella che si potrebbe chiamare la suggestione « fonogestuale » del testo, nel senso che dove Molière parla di « collera », ecco subito mordere i tavoli, dove si dice « mea culpa », ecco subito imbastire una scenetta di liturgia, ecc. ecc.

Queste perdite, questi vuoti di azione reale sono compensati da Vitez con grande dispendio di linguaggio eclettico, misto, facendo uso ardito e sapiente di tutti gli stili del teatro di oggi. Vitez ci dà un Molière « internazionale » secondo uno stile che contamina Brook e il teatro della crudeltà, Grotorski e la Comédie, il saggio d'accademia con le capriole della Mnouchkine. L'alessandrino con le cesure giuste insieme a un saltimbanchismo dai ruzzoloni « di testa » e a baruffe e calme preordinate. Il teatro si arrilluppa dentro un inferno di gesti che tendono al « pastiche », si fa drammatico solo perché gli attori non escono dalla prigione di azioni che rifiutano lo scopo. La tragedia, la malattia di Molière è scavalcata, dimenticata nel labirinto.

Insieme alla tragedia, scompare il riso, si azzera la comicità, sostituita da Vitez con un elemento di scandalo che merita due righe di commento. Struttura portante della quadrilogia di Vitez è la scelta di un antitradizionalismo programmatico, una sorta di « no », di protesta capricciosa e imperiosa contro tutte le scelte e letture della tradizione (che magari, qualche volta, aveva visto benissimo). Esempio, se Célimène, la grande seduttrice del Misanthrope, *è per definizione una « coquette » astuta, civetta, motteggiatrice, e di battuta prontissima, facciamola subito passare per una completa cretina che non sa quel che si dice, e passa il tempo a fare la giullaressa. E se Sganarello è per tradizione un imprevedibile mostro di vitalità, facciamone una mezza cosa fra un maresciallo dei carabinieri e un controllore dei vagoni letto che porta la bottiglia d'acqua minerale e ti scruta il carattere dalla manica; mentre un protagonista come Don Giovanni sarà un fascistello del Circeo di quelli che uccidono le ragazze con brividi di piacere, due o tre perle di sudore assassino, trasalimenti sadomasochistici e mondana curiosità per la servizia e la morte. E se Arnolphe, il gran cornuto della* Scuola delle mogli, *è un vecchio pazzo che costruisce una commedia insieme alla propria rovina a furia di monologhi visionari, tanto vale immaginarselo come un aristocratico « raisonneur » che ha letto non solo il Cartesio moralista ma anche i caratteri di La Bruyère e Choderlos de Laclos.*

Questo Molière « all'incontrario » si sviluppa nelle grandi linee non meno che nei dettagli. Il teatro smette di essere un gioco terribile, diventa una scommessa. Tre a uno che Oronte, il cattivo poeta del Misantropo, *non è affatto colpito dal brutale giudizio di Alceste, ma è lui, il furbo, che lo provoca. Sette a uno che Tartufo è un contadino bulgaro, anzi è Rasputin, tout court, senza risibili segni di devozione. Si potrebbe improvvisare un totalizzatore. A vincere, sarebbe solo chi è più sofisticato di tutti.*

C'è una cosa che dispiace nel Molière di Vitez. E' che Molière è uomo di teatro di grandi urti, grandi conflitti mascherati da farsa. L'eclettismo, la conversazione di Vitez tradiscono un accento, sotto le risse carnali alla Grotorski, che si direbbe « riscontano », come un fuoco senza fiamma. Vitez è un Visconti « dopo la caduta »: dopo il Living, dopo Grotorski. C'è come un entusiasmo, un gusto vizioso e puerile del teatro, in lui, quasi da Orazio Costa internazionale. Ecco a chi assomiglia Vitez. A un Costa glorioso, a un Orazio Costa « riuscito ».

Cesare Garboli

Una scena de « La scuola delle mogli » diretta da Antoine Vitez. IN ALTO: Molière in una stampa del '700

Politica e cultura nell'esperienza di Fortini

Oggi il poeta sa farsi ascoltare?

Un riconoscimento dell'amministrazione comunale di Siena allo scrittore che insegna nell'ateneo della città
Un giudizio sullo stato attuale della poesia italiana

L'amministrazione comunale di Siena, d'accordo con l'università e la locale biblioteca, renderà omaggio nel prossimo autunno a Franco Fortini. Senza squilli di chiarine medicee, a pochi chilometri dalla nativa « città nemica » Firenze, non si celebreranno cifre tonde (lo scrittore avrà compiuto un anno dispari, il sessantunesimo), ma si registrerà — come ci ha detto l'assessore Carlo Fini — un atto di stima e di affetto reciproco tra il poeta e la città, con l'intervento di un ottimo studioso della sua opera letteraria, come Pier Vincenzo Mengaldo, e con la pubblicazione di una serie di testimonianze di poeti e autori contemporanei.

A Siena, quasi tutte le settimane, Fortini si reca ad insegnare nell'appartata facoltà di lettere provenendo da Milano, dove anche di recente è stato un vitalissimo contestatore dei più giovani poeti convenuti a discutere sulle rime contemporanee in un dibattito al Club Turati. A Siena lo abbiamo incontrato in uno scarno studiolo di docente universitario, più che per fare un bilancio della sua recente produzione (sono usciti in quest'annata editoriale la raccolta di sazzi *Questioni di frontiera* e l'edizione completa delle poesie *Una volta per sempre (1938-1973)*, oltre ad un'antologia critica sul *Movimento surrealista*, in collaborazione con L. Binni), per individuare con lui sui sentieri delle parole scritte, dove si sta indirizzando il suo cammino, quanto declini la sua marcia da quella dei colleghi letterati e lettori.

Fortini si è prestato a fare da « indicatore di trapasso », affidandosi sempre alla compresenza di lucidità critica e giovanile ironia che lo rendono una delle presenze più necessarie e vive del nostro paese.

« Sono un filosofante, un polemista, un epistolografo, un seccatore, ma non un critico né un ideologo », dice. « Avrei voluto scrivere una grande opera di poesia, soprattutto », aggiunge, ma senza nessun tono evasivo o consolatorio, anche perchè chiarisce come la poesia per lui non sia mai stato un risarcimento ma anzi lo strumento con cui difendere quella « innocenza » (altre volte ha detto « giovinezza ») che è la fedeltà alle verità storiche, nell'unica forma possibile della « soggettività disarmata ».

Con Fortini proprio il ragionamento sui versi antichi o recenti, sfogliando il libro delle poesie o citando a memoria qualche brano, è più fruttuoso di qualunque disamina teorica o retorica sul comporre endecasillabi. Così, quasi a contraddire in apparenza la tesi innocenzialè, egli scompone e ricompone alcuni versi di Rimbaud che, a caso e con infantile testardaggine, ha voluto riprendere per tradurli nel modo più giusto, soppesando parole e sinonimi. La retorica, la forma, il significante, qui diventano occasione per riandare al passato e per misurare, nel concreto dell'esercizio di laboratorio, le contiguità e l'estraneità con molti poeti del Novecento, il rapporto con i quali Fortini mostra di avere vissuto secondo un destino quasi di « apolide » nella letteratura italiana. Forzando un autoritratto che nelle sue parole è più che altro implicito la sua carriera appare infatti sotto il segno di un esilio poetico. Cosi l'età della formazione avrebbe trovato facile nutrimento nella affine consorteria ermetica, se da essa non lo avessero respinto profonde divergenze sul regime fascista: così doveva avvenire con il rovesciamento del fronte intellettuale in periodo neorealista e altrettanto in epoca più recente tra neo e post-avanguardie.

« Nacqo da brutti aggettivi »: è la frase che sintetizza la sua ricerca di autonomia rispetto ai maestri vicini e lontani, guidato dall'esortazione di Brecht ai versi « non saporosi » e rifiutando i sensi di colpa di un'eventuale caduta verso echi di prosa d'arte. Se allora un certo espressionismo montaliano viene ammesso nella sezione epigrammatica delle sue poesie, laddove la testimonianza si fa violentemente soggettiva, invece la tensione massima della poesia, neppure antitetica alla prima, si confessa ancora una volta come superamento delle risonanze più privatamente esistenziali. Il metodo stilistico del sottrarre, la pulizia dell'aggettivazione, sono allora il modo per sigillare in tutta la sua secchezza quel cumulo di storia universale che si nasconde nella propria esperienza. Un modo per vedere più a fondo, anche se con i limiti di un materiale linguistico che non può che essere quello della tradizione borghese. Non a caso Fortini cita alcuni versi rivolti a Pasolini: « Più morta di un inno sacro / la sublime lingua borghese / è la mia lingua. / La mia prigione / vede più della tua libertà ».

Risulta da questo più chiara la tesi « per una poesia neoclassica » che con provocatoria irruenza Fortini ebbe a opporre ai poeti ultimissimi riuniti al convegno milanese del Turati. La conversazione precipita rapidamente ai giorni nostri, alla critica dei poeti post-sessantotteschi, divisi, come egli dice, fra « cosismo crepuscolare » del Nord e « vitalismo viscerale-romanesco », tra il complicato « azzezzio della parola » e le « corazzelle » impudicamente esposte. Nipotini di Novalis o figli di Hoffmanthal, cultori della Germania 1830 o della Vienna 1910, aggiornati pedissequamente sui cataloghi della scuola di Parigi (capintesta Lacan e Foucault), eccetti o conservatori del museo esistenzialista tedesco, i nuovi lirici appaiono a Fortini come « tanti Pollicini » che cercano di entrare festosamente nel favoloso e buio bosco di Hansel e Gretel.

Come egli ha scritto, nel momento in cui gli esponenti delle avanguardie sono diventati consumo quotidiano di massa, il compito è quello di tirarsi nuovamente fuori: di qui una scelta di separazione dai modelli correnti che sono mimetici (nella formalizzazione cólta) rispetto al ritmo industriale e borghese riprodotto mediante la scrittura automatica, l'oniri-smo, la liberazione erotica e la convulsione. In questo modo l'arte dei tempi lunghi, « neoclassica », può riacquistare, secondo Fortini, il suo « valore rivoluzionario ».

Fortini arriva ad una considerazione più generale e più distesa. E' uno sguardo al passato più recente: la perdita della memoria storica che si è consumata negli ultimi tempi, ed anche in quella università che di memorie era fin troppo vissuta. Non fosse per l'ironia sempre in agguato, le parole di Fortini nascondono angoscia. Il dissolversi nella coscienza collettiva di ogni mutamento storico che è alle nostre spalle finisce per fare del passato un museo indifferenziato, favorisce l'appiattimento del futuro come luogo impervio e uniforme, in cui a sua volta il mutamento è impossibile. Così quasi automaticamente, poesia e letteratura cessano la verifica dei loro poteri e perdono quello che è il loro più dinamico e vitale dualismo dialettico, e che costituisce ad esempio la grandezza di un classico come Brecht. Appare cioè come irrimediabilmente perduto il nesso fra il messaggio con cui si rivolge al presente immediato e storico, e quello che essa rinvia al pubblico estetico e duraturo. Con la certa, certissima, più che probabile vittoria del prazzmatismo e dell'opportunismo.

« Poeta puoi non esserlo, ma cittadino devi esserlo », aveva detto Fortini citando forse Luigi Russo; ed è curioso, storicamente paradossale, che il poeta che un tempo, almeno idealmente, avrebbe potuto trovare sodali d'arte in gruppi a lui politicamente inopportuni, non trovi oggi in questa permanente divisione poesia-politica il punto in cui fare consistere almeno il primo dei due pianeti in movimento. Ma più che la politica, forse proprio la poesia è davvero un destino e, in questa, la solitudine è segno di forza.

Siro Ferrone

Un numero di « Democrazia e diritto »

Le Regioni di fronte alla programmazione

E' uscito il secondo numero della nuova serie di « Democrazia e diritto ». Il fascicolo — introdotto da un editoriale di Luigi Berlinguer, che affronta il tema delle riforme nella fase che si è aperta dopo i referendum e l'elezione del presidente della repubblica — è dedicato ai temi del governo dell'economia e della programmazione. Intervengono sull'argomento Silvano Andriani, con un saggio su « Programmazione e Regioni »; Ignio Ariemma, su « Disoccupazione giovanile e preavviamento al lavoro »; Emidio D'Antello, su « Riconversione e ristrutturazione industriale », Carlo Desideri sui piani di settore in agricoltura.

Il problema della articolazione delle funzioni regionali per una politica di indirizzo dello sviluppo economico nazionale, viene affrontato in un articolo di Fabio Lorenzoni, mentre Gustavo Minervini interviene sul tema dei consorzi tra imprenditori, e Umberto Romagnoli e Giorgio Ghezzi scrivono sull'argomento dello sciopero nei servizi pubblici.

Il mestiere di uomo

DAVIDE LAJOLO
FENOGLIO

Fenoglio, nel vivo racconto di un conterraneo, l'autore de «Il vizio assurdo». Un uomo delle Langhe, un guerriero di Cromwell — come amava definirsi — con la fede della libertà nello zaino. Al pari dei suoi protagonisti, dal partigiano Johnny a Milton, Fenoglio attraversa la vita come una ardua religiosa avventura.

«Gli Italiani» Lire 6500
RIZZOLI