

## COERENZA NELL'OPERA LETTERARIA DI IGNAZIO SILONE (A DIECI ANNI DALLA MORTE DELLO SCRITTORE)

MARIO FESTINI  
Filozofski fakultet u Zadru

UDK: 850.09:929 Silone  
Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 1987-03-31

Il problema della coerenza nell'opera letteraria di I. Silone è presente da anni nella critica letteraria italiana e internazionale. Ne ha parlato lo stesso Silone in alcuni suoi scritti critici e teorici. Apparentemente una certa coerenza è presente nel fatto che in quasi tutte le opere di Silone c'è l'Abruzzo, ci sono i cafoni, i suoi protagonisti assillati da alti problemi esistenziali, c'è dovunque un forte impegno sociale tendente a superare ogni forma di discriminazione politica, sociale, razziale...

Eppure non c'è dubbio che la grande crisi morale di una parte degli intellettuali italiani che tra le due guerre mondiali fu causata dal crollo dei miti di una società oramai sorpassata e sopraffatta dalla più grande catastrofe politica e morale dell'epoca moderna, colpì pure Silone, uomo e scrittore. Il suo ottimismo, basato sulla fiducia nelle virtù umane e specialmente sulla funzione progressiva dei disereditati nel creare la storia, cedeva man mano il posto ad un sempre più radicale scetticismo da cui prese il via quella sua involuzione mistica che lo portò dapprima a porre tutta la sua fiducia nell'intervento del santo-rivoluzionario, ed in fine ad un esasperato messianismo paleocristiano.

Analizzando accuratamente le opere letterarie e teoretiche di Silone, l'autore del saggio arriva alla constatazione che tale svolta ideologica e letteraria di Silone risulta effettivamente dalla coerenza della sua visione artistica del mondo, basata su un filone mistico, presente tanto nella sua ostinata fiducia — quasi religiosa — nelle virtù umane innate, quanto nella diffidenza nella possibilità rinnovatrici della società, senza l'intervento delle forze sovrumane. E questo filone mistico che contrassegna tutta l'opera letteraria di Silone, è quell'invisibile ma onnipresente fluido che, come un cordone ombelicale, lega indissolubilmente Silone ai suoi contadini del Sud, a quelli, cioè, che accanto all'immagine di Carlo Marx portavano l'immagine di Santa Rosalia, quelli sulla cui bandiera rossa c'era scritto »Repubblica e Regno di Dio« e che avevano — come per esempio il falegname Franz — messo d'accordo Carlo Marx e Gesù Cristo per creare sulla terra una società in cui fosse unita la povertà alla giustizia, in cui fossero riconciliati il marxismo e il Cristianesimo.

»... dans le coeur d'un homme  
il n'y a de la place que pour  
un seul roman.« (James Joyce)

Il 20 agosto 1978 si spegneva in una casa di cura svizzera, all'età di 78 anni, nella miseria come i suoi »cafoni«, Ignazio Silone. Il giorno dopo la radio Monte Carlo in una breve e scarna notizia di cronaca,

annunciava che il corpo di Ignazio Silone è stato cremato in presenza dei più intimi famigliari, senza alcun rito religioso. Coerente nella vita, coerente nella morte — quasi a riconferma del noto pensiero pirandelliano che la morte dell'uomo rappresenta sempre in un certo senso una sintesi di tutta la sua vita. Finì così la parabola vitale di Ignazio Silone, uomo politico, scrittore, moralista, umanista che aveva tanto sofferto per l'uomo moderno, dal quale, però, non ha avuto mai un debito riconoscimento specie in Italia. Vorrei che questo mio saggio, nel decennale della sua morte, fosse un contributo, molto modesto, al riscatto sul piano morale, politico e letterario di un uomo il cui itinerario rappresentò sempre »una fusione perfetta tra l'arte e la vita, uno svolgimento di una coerenza eccezionale che trova il suo vertice nella capacità di rappresentare con uguale intensità di commozione, le sue vicende personali, quelle dei suoi abruzzesi e quelle di tutti gli uomini ai quali egli rivolge il suo messaggio...«\*

Il problema della coerenza nell'opera letteraria di Ignazio Silone è già da anni al centro dell'interesse della critica letteraria italiana, e spesso se ne è parlato pure nelle riviste letterarie internazionali. Lo stesso Silone ha cercato di darne una risposta adeguata nella *Fiera letteraria*.<sup>1</sup> L'ultima sua opera letteraria di un certo rilievo, *L'avventura di un povero cristiano*<sup>2</sup> — ove l'autore ha raccontato in maniera tutta particolare la storia del papa Celestino V (quello che, secondo Dante »fece per viltate il gran rifiuto«)<sup>3</sup> — ripropone il problema alla nostra attenzione.

Si può veramente parlare di una coerenza nell'intuizione artistica di Ignazio Silone? A prima vista, il problema è molto semplice: in tutte le sue opere<sup>4</sup> c'è sempre l'Abruzzo, ci sono i cafoni, ci sono i protagonisti, intellettuali ambiziosi, assillati da grandi problemi esistenziali, e

\* Ignazio Silone, *Pease dell'anima*, Mursia, Milano 1970. pag. 9, »Presentazione« di Maria Letizia Cassate.

Per quanto riguarda il grande successo delle opere letterarie di Silone all'estero e lo scarso successo ottenuto in Italia accontentiamoci qui di citare alcuni giudizi di Lino del Fra, tratti dal suo articolo »Ignazio Silone fra politica e letteratura« pubblicato in *Italia che scrive*, 1, 1958. »Perchè le opere di Silone — scrive del Fra — hanno ottenuto così gran successo all'estero e in Italia non sono state apprezzate? I giudizi critici sono stati molto lusinghieri in Francia, Inghilterra, Svizzera e USA; le sue opere vengono pubblicate ancora in numerosissime edizioni e a grande diffusione«. Dopo aver osservato che »Se *Fontamare* fosse stato scritto da un Americano avrebbe ottenuto certamente più gran successo«, del Fra conclude: »Il *Fontamara* non ha ottenuto in Italia gran successo perchè non entrava negli schemi prefabbricati della storia letteraria italiana«. Questo giudizio vale ovviamente per tutte le opere letterarie di Silone.

<sup>1</sup> N.N. »Coerenza nell'opera di Ignazio Silone«, *Fiera letteraria*, XV, 31, VII, 1960.

<sup>2</sup> I. Silone, *L'avventura di un povero cristiano*, Mondadori, Milano 1968.

<sup>3</sup> Dante Alighieri, *Inferno*, canto III, verso 60.

<sup>4</sup> I. Silone, *La volpe e le camellie*, Mondadori, Milano 1960. è eccezione.

contemporaneamente desiderosi di un dialogo diretto e sincero con l'ambiente in cui vivono. In tutte le opere di Silone c'è sempre un forte impegno politico-sociale difficilmente etichettabile.

Eppure, il problema non si risolve in tutta la sua complessità in questa apparente coerenza formale, perchè non c'è dubbio che la grande crisi morale che alla vigilia della seconda guerra mondiale avvolse parte degli intellettuali italiani e alla quale lo stesso Silone — uomo politico — non è potuto sottrarsi, ha determinato una grande svolta pure in Silone artista, una svolta che, palese già nel romanzo *Pane e vino*<sup>5</sup> scavò un profondo abisso tra *Fontamara*<sup>6</sup> e *Il seme sotto la neve*<sup>7</sup> e creò i presupposti di quell'involuzione mistica (conclusasi nel romanzo *Il segreto di Luca*<sup>8</sup>) che conclude la parabola creativa di Silone.

L'esistenza di una tale crisi è ammessa dallo stesso Silone nel suo atteggiamento contraddittorio sulla funzione dell'arte; alla sua prima definizione dell'arte intesa come proseguimento della lotta che supera ogni specie di impegno politico,<sup>9</sup> Silone contrappose una definizione piuttosto crepuscolare dell'arte consolatrice, in grado di sottrarre l'uomo dall'angoscia e dal nichilismo e di creargli un mondo in cui poter morire dolcemente.<sup>10</sup> Inoltre, Silone accenna indirettamente ad una svolta radicale nel momento in cui, nella citata dichiarazione<sup>11</sup> asserisce che la storia di Pietro Spina, protagonista di *Pane e vino* è il proseguimento della storia dello sconosciuto che appare alla fine di *Fontamara*. A differenza di Berardo Viola, protagonista di *Fontamara* è elemento costitutivo della sua struttura estetica, lo Sconosciuto è soltanto un personaggio episodico introdotto, come un Deus ex machina, nel mondo di *Fontamara*, per risolvere la trama del romanzo, nella maniera dalla quale traluce già ben chiaramente la nuova preoccupazione di Silone. Pietro Spina, successore strutturale dello Sconosciuto, un intellettuale che si era proposto di azionare politicamente la massa inerte e disinteressata dei «cafoni», è il vero protagonista di *Pane e vino*, quello che dirige l'azione, sottomettendo pian piano (specie nel romanzo *Il seme sotto la neve*), alla propria volontà, alle proprie peculiarità psicologiche quel mondo che egli si era proposta di destare, di azionare. Qui la differenza essenziale tra il mondo di Berardo Viola e quello di Pietro Spina. Fontamara è una tragica visione di un mondo che lentamente ma inevitabilmente prende coscienza di se stesso, del pericolo cui fatàl-

<sup>5</sup> I. Silone, *Pane e vino*, Mondadori, Milano 1955. (nel testo PV.)

<sup>6</sup> I. Silone, *Fontamara*, Mondadori, Milano 1949, (nel testo F.)

<sup>7</sup> I. Silone, *Il seme sotto la neve*, Mondadori, Milano 1950. (nel testo SN.)

<sup>8</sup> I. Silone, *Il segreto di Luca*, Mondadori, Milano 1956.

<sup>9</sup> Sulla funzione dell'arte come proseguimento della lotta scrive Silone nel volume *Uscita di sicurezza*, Vallecchi, Firenze 1965. Le sue idee sull'arte e specie sulla letteratura, Silone le ha espone nella nota polemica con il critico letterario sovietico e scrittore Ivan Anissimov, pubblicata poi nel volume *Un dialogo difficile*, Opere nuove, Roma 1958.

<sup>10</sup> «Coerenza nell'opera di Ignazio Silone», op. cit.

<sup>11</sup> Ibidem.

mente corre incontro;<sup>12</sup> tale presa di coscienza non è contemplativa bensì il risultato di un rapporto attivo, direi drammatico, tra l'uomo e la storia: il quesito »Che fare?«, acheggiante nelle ultime pagine di *Fontamara*, non è una semplice domanda retorica richiedente una determinata risposta, ma un grido disperato di smarrimento e di dolore di un mondo che per la prima volta entrò in collisione con la storia, e prese coscienza di se stesso. Il modo di Pietro Spina, invece, è un'analisi strutturale di una realtà statica, congelata, un'analisi che, portando sempre più in secondo piano i veri problemi della vita e del mondo reale, diventa man mano, sempre più una proiezione delle contraddizioni interne del protagonista, risultato di un'analisi di coscienza. Tale differenza deriva da una diversa concezione che Silone aveva della vita: *Fontamara* è il risultato di una concezione dinamica della vita, intesa come sintesi di uno scontro dialettico tra l'uomo e la realtà, uno scontro che nobilita l'uomo, che lo »umanizza«; *Pane e vino* e specialmente *Il seme sotto la neve* è invece il risultato di una concezione statica della vita, come una fatalità indipendente dalla volontà dell'uomo, un decorso »a sé stesso«, le cui fasi — come ebbe a dire A. Camus — possono essere soltanto registrate, evidenziate,<sup>13</sup> e che possono essere mutate soltanto per opera di »santi-rivoluzionari«, come ebbe a dire Koestler.<sup>14</sup> Al dramma di *Fontamara*, i cui personaggi creano la propria storia, che — come dice G. Rabac-Čondrić — »lottano contro l'infausto destino che fece di loro comparse della Storia«,<sup>15</sup> lottano a modo proprio, ma sempre attivamente, succede una farsa teatrale i cui protagonisti, ridotti a semplici attori, recitano le parti di un copione, senza alcuna possibilità di mettere in luce le proprie facoltà creative. Da queste differenze, diciamo etimologica nell'intendere il drama della vita, scaturiscono pure tutte le differenze letterarie e stilistiche tra *Fontamara* e le altre opere letterarie di Silone, compresa la storia del povero cristiano.

Dal punto di vista sociologico *Fontamara* è un'analisi fortemente esemplificata dei rapporti sociali nell'Italia prefascista, delle sue contraddizioni interne che hanno portato al trionfo del fascismo: contraddizioni tra il Nord e il Sud, gl'Intellettuali e la Nazione (nel senso usato da A. Gramsci),<sup>16</sup> tra la fede cattolica e la tradizione paleocristiana del Sud, tra il mondo dei »cittadini« e quello dei »cafoni«, tra »la tradizione contadina e la coercizione del sistema«.<sup>17</sup> Per la prima volta nella storia della letteratura italiana l'immagine del paesaggio italiano

<sup>12</sup> E qui involontariamente ci viene nella memoria Italo Svevo del suo romanzo *La coscienza di Zeno*.

<sup>13</sup> A. Camus, *La peste*, edizione in lingua serbo-croata, Beograd 1956.

<sup>14</sup> A. Koestler, *Il Yogi e il commissario*, Bompiani 1946.

<sup>15</sup> Glorija Rabac-Čondrić, *Neorealizam u talijanskoj prozi*, V. Masleša, Sarajevo 1965, str. 36.

<sup>16</sup> A. Gramsci usa questo termine nel volume *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1953.

<sup>17</sup> F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, V. Milano 1962.

è scevro di ogni reminiscenza idillica, mitica, paternalistica e fatalistica. Però, oltre ad essere un'immagine quasi perfetta di un determinato momento storico-sociale, *Fontamara* — come una nuova Utopia, distante dal centro della gravità storica, ma non tanto da non poter essere travolta dagli eventi — trascende, con la sua gente e le sue abitudini, i suoi rapporti sociali, la propria determinazione storica e geografica e assume le proporzioni di un vero dramma umano. *Fontamara* è l'incarnazione più drastica di quella forza disintegratrice che si è sprigionata dall'atomo sociale minacciando distruzione alle sue parti componenti. *Fontamara* è una dolorosa proiezione del mondo d'oggi, deturpato a disumanizzato, nel desiderio di risolvere con la forza i più scottanti problemi dell'esistenza umana. *Fontamara* è, infine, un segno monitoro di un nuovo cataclisma che potrà distruggere il genere umano, con l'energia da lui stesso scoperta, se questo non sarà in grado di assumersi le proprie responsabilità di fronte alla storia e di evitare, al di là di ogni discriminazione nazionale, razziale, sociale, ideologica, una guerra assurda che fatalmente dovrà terminare senza vincitori e senza vinti (e qui il pensiero ritorna inesorabilmente alle funeree allucinazioni della *Coscienza di Zeno* di I. Svevo).

Al centro di questo mondo apocalittico sta l'uomo naturale, il cafone che, malgrado la sua accanita resistenza, non può evitare la collisione con la storia, subendone tutte le conseguenze. Tale scontro, graduale, ma sin dall'inizio fatalmente tragico, raggiunge la vetta nel momento in cui i cafoni capiscono che anche Iddio, su cui avevano posto tutte le loro speranze, è dalla parte della violenza, che anche lui è loro nemico, anzi il più grande nemico perchè la potenza demoniaca dei loro veri nemici proviene proprio della sua onnipotenza. In questa conoscenza da cui scaturisce la rivolta morale dei cafoni contro Iddio c'è tutta la tragicità dei contadini che non riescono mai a trascendere la fatalità dei rapporti religiosi con l'infinito e ad affidare il proprio destino alla propria libera scelta. Presente indissolubilmente nella loro intuizione del mondo, Iddio della giustizia si trasforma in Iddio del male, conservando tuttavia la propria potenza assoluta e la prepogativa di reggere le sorti umane. Il quesito che Malraux si era posto nella sua *Condition Humaine*, e cioè, che fare dell'anima quando non c'è nè Dio nè Cristo,<sup>18</sup> s'impose di propotenza al mondo di Fontamara. Che fare? In questo quesito, che è poi anche il più grande interrogativo di Silone,<sup>19</sup> non c'è alcuna allusione pessimistica, presente invece per esempio in Camus, quando parla di Kirilov, eroe di Dostoevski,<sup>20</sup> e proposta dall'infelice poeta e filosofo

<sup>18</sup> A. Malraux, *La condition humaine*, Gallimard, Paris 1933.

<sup>19</sup> Una risposta ottimistica a tale quesito, contenente la necessità di un impegno sociale che superi ogni forma di discriminazione politica, nazionale, razziale, religiosa ecc, l'ha data Silone molto diffusamente nella sua *Uscita di sicurezza*, op. cit. ad nota<sup>9</sup>.

<sup>20</sup> A. Camus, »Kirilov« in *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris 1956.

triestino C. Michelstaedter;<sup>21</sup> non c'è però nemmeno un invito alla violenza contro gli altri, violenza individuale tendente a manifestare la propria libertà assoluta, a dare uno scopo alla propria personalità disintegrata. L'ammirazione di Silone per Malraux e Orwell, scrittori che videro nell'azione individuale l'unico strumento di elevazione (poiché — come ebbe a dire Malraux — »è più assurdo essere uomo che essere mortale«),<sup>22</sup> non significò per Silone, all'epoca di *Fontamara*, l'accettazione dei loro messaggi. Isolando la sorte di Berardo Viola (che non rappresenta la sintesi poetica di quel mondo tragico, nemmeno l'incarnazione della sua destata coscienza), dal destino dell'umanità, Silone ha indicato l'unica via per la quale l'uomo dovrà incamminarsi onde sfuggire al nichilismo, quella malattia che — come dice egli stesso »non giunge fino alla coscienza«;<sup>23</sup> è questa la via di una sincera convivenza in cui poter valorizzare in pieno le virtù umane sopraffatte dai rigori di una società dominata dalla coercizione economica e politica; è questa la via che non si spiana soltanto con la lotta politica, contro il fascismo, ma con un intervento più profondo nell'essenza dei rapporti sociali, teso ad eliminare ogni possibilità latente di una nuova degenerazione morale.

Silone-artista non offre, ovviamente, strumenti politici per la realizzazione di una tale visione del mondo: il suo è un impegno letterario, teso a dare all'Italia una letteratura che sia non soltanto accessibile al popolo italiano, ma pure vicina ai problemi della »nazione«, che sia — per usare il termine Gramsciano — »nazional-popolare«. Scevro di ogni reminiscenza intellettualistica che tanto pesò sull'assurda polemica letteraria tra Stracittà e Strapaese, Silone credè con *Fontamara* un'opera letteraria in cui, per la prima volta nella storia della letteratura italiana moderna il »piccolo uomo« italiano fu soggetto reale della propria storia e non più oggetto di alti principi etici, a lui estranei. A differenza di Manzoni, Verga e Pirandello che — ciascuno a suo modo — avevano modellato la sorte dei loro personaggi secondo i loro rispettivi presupposti ideologici, Silone ha liberato i propri »cafoni« da ogni funzione extraartistica, permettendo loro di parlare liberamente, dall'interno del loro mondo, con la loro voce genuina, delle realtà e di interpretarne il decorso, creando così una nuova, propria, verace storia del mondo.

Questa idea fondamentale dell'opera, questo »etimo« di *Fontamara*, è presente anzitutto nel desiderio di Silone di esprimere in maniera quanto più drammatica lo scontro tra la vita uniforme, acromatica di *Fontamara* e quegli improvvisi mutamenti che hanno causato la tragedia del paese; di presentarci questa uniformità, quell'immutabilità come un

<sup>21</sup> C. Michelstaedter, »La persuasione e la retorica«, in *Gli scritti di C. Michelstaedter*, Firenze 1922.

<sup>22</sup> A. Malraux, *La voie royale*, Grasset, Paris 1930.

<sup>23</sup> Il saggio di Silone »Uscita di sicurezza« è stato pubblicato per la prima volta nel volume *Testimonianze sul comunismo*, insieme ai saggi di A. Koestler, R. Wright, A. Gide, I. Fischer e S. Spender con la prolusione di R. Crossmann, Ed. di Comunità, Ivrea 1949.

ritmo assurdo di un mondo minacciato dalla distruzione generale, come un triste presagio di un inevitabile destino. Tale idea è presente nella struttura psicologica dei cafoni, una massa amorfa di singoli psicologicamente non ben definibili, simili — per il loro estremo egoismo — ad una collana di mondi ermeticamente chiusi ed incomunicabili, secondo la logica della povera gente in continua lite, alimentata dall'odio, invidia, indifferenza reciproca. I loro dialoghi sembrano, però, una recita corale nella quale il singolo contribuisce — in funzione della totalità a creare l'immagine di un unico mondo che vive in ognuno di loro, che li guida e unisce tutti, negando la loro assurda apparente individualità. Perciò non siamo in grado di individuare tra i cafoni il vero protagonista. Il vero protagonista è tutto il paese con il suo triste aspetto, con le sue abitudini paradossali, il proprio modo di esprimersi; la forza espressiva di Silone sta nel fatto di esser egli riuscito a presentarci i singoli in funzione della totalità che li unisce, basata sulla sottomissione irrazionale alle istituzioni patriarcali, alla saggezza antica al di fuori della quale non c'è vita, non c'è pace: rompere questo mistico legame significa precipitare nella completa rovina, la cui monstrosità sta a confermare la santità delle istituzioni. La saggezza, la filosofia genuina di quel mondo patriarcale, si esaurisce quasi completamente nei proverbi, negli aforismi, nelle metafore, nelle allegorie — elementi espressivi di quella comunità ai margini della Storia. Silone ha raggiunto così una forza espressiva che supera ogni analisi strutturale dei rapporti sociali, senza versare nel manierismo. La fenomenologia del linguaggio portò Silone alla scoperta di un mondo genuino che può opporsi efficacemente al mondo dell'alta civilizzazione e dell'avanzata tecnologia. Una forma peculiare del linguaggio dei cafoni è l'aneddoto, elemento specifico dello stile di Silone. Dal punto di vista psicologico esso costituisce una scelta stilistica più elementare ma altrettanto più completa della comunicazione. Esso ci rivela la genuinità dalla psicologia dei cafoni che, nell'impossibilità di esprimere in maniera intellettuale i propri pensieri e sentimenti, la propria etica, la propria visione del mondo — impermeata di pregiudizi, ignoranza, magia — la propria incapacità di far fronte all'incalzare vertiginoso degli avvenimenti storici, ma anche la propria ribellione spontanea all'ingiustizia delle istituzioni politiche, ricorre spesso all'aneddoto. Con l'aneddoto si conclude ogni discorso »metafisico« dei contadini di Fontamara, il quale appena allora riesce accettabile, comprensibile. Ogni aneddoto di Silone, preso dalla vita reale, dalla leggenda popolare, oppure — spesso — dalla vita dei loro santi popolari paleocristiani, reca sempre un messaggio morale, portato talvolta all'irrazionalità, ma appunto perciò chiaro, comprensibile. Anche dal punto di vista linguistico l'aneddoto è la scelta stilistica più congeniale alla psicologia dei cafoni. Spogliato di ogni scoria intellettualistica, l'aneddoto è parte integrale del linguaggio di quella regione ove già da secoli non era accaduto nulla di nuovo, ove il linguaggio della civilizzazione e della burocrazia sapeva di estraneo, di artificioso, di importato, ove le innovazioni

lessicali e sintattiche non potevano trovare una giustificazione storica. Già nel Prologo di *Fontamara* Silone aveva messo in rilievo l'atteggiamento dei suoi cafoni nei confronti della lingua nazionale italiana, riproponendo così una delle più scottanti questioni della storia culturale contemporanea italiana, di cui se ne era occupato pure A. Gramsci, e cioè la questione della lingua »nazionale« italiana, come mezzo di comunicazione e dell'unificazione nazionale dell'Italia. Interpretando in un certo senso il pensiero di Gramsci, Silone ritiene che l'unità linguistica dell'Italia, condizione ineluttabile dell'unificazione politico-culturale, si può attuare soltanto attraverso una graduale, ma assidua penetrazione della civiltà negli strati più vasti della popolazione, di una civiltà che non sia più mezzo di disgregazione nazionale, ma un efficace strumento di un impegno cosciente del popolo nella creazione della propria storia. La forza poetica di *Fontamara* sta proprio nel fatto che i cafoni creano la storia rivelando in maniera più elementare la verità, le proprie emozioni e i desideri, il proprio modo di vedere le cose, narrando un fatto che in quell'epoca non era poi tanto raro. Silone ha strutturato l'opera come una collana di aneddoti, narrati da tre superstiti della sciagura di Fontamara. In una siffatta costruzione letteraria non ha alcun'importanza la verità cronologica dei fatti narrati, bensì il modo in cui i narratori hanno vissuto i fatti di cronaca, con la loro anima genuina, politicamente primitiva, ingenua, ma profondamente umana. Ed è appunto perciò che la tragedia assume dimensioni così disastrose. Alternando armoniosamente la tonalità lirica ed epica nella narrazione dei fatti — a seconda che essi vengono narrati dall'uomo oppure dalla donna, inserendo talvolta fatti che il popolo costernato non è in grado di comprendere, ma soltanto di interpretarli a modo proprio, con il suo innato senso di umorismo e caricatura — che, molto spesso, invece di colpire l'oggetto cui è diretto, rivela la grossolanità e la mancanza di un'esperienza vitale di questa gente, Silone è riuscito a scolpire una storia tragica di migliaia di esseri umani anomini che, chiusi ognuno nel proprio dolore, ignari di quello degli altri, comprendono finalmente che il vero colpevole della loro tragedia non va ricercato né nel sistema politico, né tra i cittadini, nemmeno ecc, ecc, ma soltanto nel loro destino che li ha crudelmente segnati. In questo modo di narrare i fatti viene a gala la superiorità espressiva del linguaggio dei cafoni, della loro filosofia della vita, espressa con mezzi linguistici più rudimentali, della loro austera e dignitosa ribellione, della loro tragica dignità con cui sopportano il loro dolore, rispetto agli istinti scatenati del tiranno che gradualmente assume l'aspetto di un mostro fisicamente e moralmente degenerato e che trova il senso della sua vita squallida dietro al fragore delle armi, l'esalazione stupefacente del vino, le tenebre della notte, i galloni da umile servitore dei padroni potenti. L'indistruttibile forza morale di Silone, in virtù della quale egli riesce a trasformare un immane tiranno in un misero rettile, degno di disprezzo e compassione, piuttosto che di odio, scaturisce dalla sua inestinguibile fede, quasi reli-

giosa, nelle virtù umane innate, e presenti sia pura là ove le necessità esistenziali le hanno apparentemente sopraffatte. Silone, autore di *Fontamara*, è convinto che ogni individuo, nei momenti della massima intimità, a tu per tu con la propria coscienza, »quando scrive il proprio diario«, rimane essenzialmente uomo: l'essere, prima o dopo, vince nell'esistente la propria negazione. Ecco perchè egli trova parzialmente una certa giustificazione alle debolezze umane che egli attribuisce, più che all'uomo, alla situazione storica in cui l'individuo è venuto a trovarsi, e nella quale l'esistenza cerca di sopprimere l'essenza umana. Questo elemento umanistico è presente specialmente in quei personaggi di *Fontamara* cui Silone ha affidato una parte negative. La loro »negatività« consiste nel fatto che l'autore ha affibbiato loro una maschera più o meno ripudiante che cerca di nascondere l'uomo nel personaggio. Però Silone non disumanizza mai fino a fondo i suoi personaggi: per negativi che siano, al di là della loro maschera c'è sempre un cuore umano che ci permette di trattarli e giudicarli da uomini. A differenza di Manzoni e Verga — da cui non possiamo prescindere nell'analisi dei personaggi siloniani — Silone di *Fontamara* ha un'ostinata fiducia nelle virtù umane (causa prima del suo smarrimento morale nei tempi in cui ogni virtù verrà messa a dura prova), nei rapporti veramente umani e in una convivenza sociale che non presuppone una trascendenza mistica tipo manzoniano, nemmeno l'accettazione fatalistica, di sapore verghiano, di una dialettica della natura che determini in pieno il destino dell'uomo. Ecco perchè Silone è in grado di giudicare sì aspramente i vizi umani che per lui non sono l'espressione di un immanentismo, di una volontà metafisica, bensì una semplice maschera che l'uomo si è creato da solo in una determinata situazione storica, identificando i mezzi e il fine della sua attività, ma che egli stesso è in grado di togliersela, con la propria forza di volontà in una nuova situazione storica (PV. 287). L'incarnazione di una tale situazione storica in cui le virtù umane sono asservite all'esigenza di un'ideologia irrazionale, è l'Impresario, l'unico personaggio di *Fontamara* privo, in un'ultima analisi, di una vera maschera. Nella struttura estetica dell'opera egli non è un uomo, ma un mostro, un prodotto dell'uomo che si è imposto al proprio creatore. Egli non è un essere umano disumanizzato fino al punto da mettere in dubbio il presupposto etico di Silone, cui abbiamo accennato: l'Impresario è l'antiuomo, come lo sono quelle ombre ignote che assecondano le sue azioni, »gente senza famiglia, senza onore, senza fede, gente infida, poveri, ma nemici dei poveri« (F. 112)

Questo ottimismo di Silone, questa sua inesauribile fiducia, quasi fatalistica nella rigenerazione della società umana, è il punto in cui Silone è riuscito a superare — almeno per quanto concerne *Fontamara* — il suo grande maestro G. Verga. L'elemento-base dell'etica positivista — quello che l'uomo nasce solo, soffre solo e muore solo — è sempre presente nell'arte verghiana. Silone accetta tale presupposto pessimistico soltanto come un grado di alienazione dell'uomo, contro cui esso può

e deve lottare con successo. Perciò nel mondo di Fontamara è sempre presente il desiderio di una sincera convivenza umana; il fatto, poi, che essi riescono a realizzare tale forma di convivenza soltanto sotto la minaccia di una tragedia totale, dunque della negazione della propria assistenza, dimostra quanto Silone ritenesse, ai tempi di *Fontamara*, indispensabile una tale soluzione per la sopravvivenza del genere umano in una società altamente sviluppata dal punto di vista economico, scientifico e tecnico.

Questo ottimismo umanistico traluce, però, in piena intensità, soltanto in *Fontamara*. Le successive opere di Silone registrano il lento, ma inesorabile decorso di quella crisi cui abbiamo accennato all'inizio di questo saggio. Quali sono le cause di tale crisi? Non c'è dubbio che esse sono numerose, però sostanzialmente tutte sullo stesso piano morale: dalla vittoria del fascismo — che infranse i miti liberalistici del XIX secolo, fino all'escalation dello stalinismo — che, come ebbe a dire Silone, destò dei dubbi sui principi etici della più grande rivoluzione della storia umana<sup>24</sup> e che causò la rottura di Silone con il PCI; dalla delusione per l'esito negativo della guerra in Spagna che, parafrasando il pensiero di Silone, degenerò in una carneficina immorale, nella quale i perseguitati divennero persecutori, i volontari, votati ai più alti ideali umani, divennero, a loro volta, mercenari<sup>25</sup> — alla demistificazione del proletariato quale forza sociale che P. Gobetti aveva definito portatrice dell'idea della libertà.<sup>26</sup> Lasciando ai sociologi di indagare più diffusamente sulle altre cause della crisi morale di Silone — uomo politico, diremo soltanto che tutta una serie di avvenimenti storici, di marchio comunque disumanizzato, hanno messo in dubbio la grande fiducia romantica di Silone nell'uomo, nelle sue virtù innate e nelle sue capacità di reggere da solo le proprie «sorti progressive» (per dire con le parole di Leopardi), senza ricorrere all'intervento di qualsiasi forza trascendentale. Dopo la prima scelta che gli aveva rivelato il proletariato declassato, cioè, i cafoni come una forza rigeneratrice dell'umanità, Silone venne a trovarsi di fronte ad una nuova alternativa: proletariato o libertà. Un nuovo «Che fare?» risonò come eco dell'identico richiamo echeggiante alla fine di *Fontamara*. «Sparì nel frattempo il mito della fatalità del progresso — scriveva Silone — e della missione liberatrice del proletariato; il proletariato mondiale non è più un mito, e seguirlo ad ogni costo significherebbe mettere in dubbio i propri fini».<sup>27</sup> Poi concludeva: «Possono essere, agli effetti di una lotta, trascurati i fini per cui lottiamo».<sup>28</sup> La segregazione dell'idea della libertà dai fattori sociali, ha

<sup>24</sup> I. Silone, *Uscita di sicurezza*, op. cit.

<sup>25</sup> I. Silone, «La scelta dei compagni» in *Uscita di sicurezza*, op. cit. pag. 133-149.

<sup>26</sup> Cfr. I. Silone, «Vita democratica e culturale in Italia», in *La filosofia contemporanea in Italia*, Roma 1958.

<sup>27</sup> I. Silone, «La scelta dei compagni», op. cit.

<sup>28</sup> I. Silone, *Uscita di sicurezza*, op. cit.

portato inevitabilmente Silone ad una nuova sintesi liberatrice, al santo-rivoluzionario, già presente nella concezione sociale di A. Koestler, cui Silone accenna indirettamente nella nota introduzione al suo dramma *Ed egli si nascose*.<sup>29</sup> La creazione della sintesi storica del Santo-rivoluzionario, come unica forza liberatrice dell'umanità, è però, soltanto la prima fase di quell'involuzione mistica che porterà Silone — specie nelle sue opere del dopoguerra (*Il segreto di Luca*, *La volpe e le camelie*, *L'avventura di un povero cristiano*) alla contemplazione di una realtà mistica che, sebbene non rappresenti una trascendenza assoluta, tipo manzoniano, ha tutti gli elementi di una nuova Civitas Dei, di un Cristianesimo Terzo, per dire con le parole di E. Vittorini,<sup>30</sup> di quello che E. Heine aveva, a sua volta, chiamato: Il terzo atto del grande dramma.

La prima scena del terzo atto del grande dramma di I. Silone è recitata nel romanzo *Pane e vino*, nel quale lo scrittore tenta disperatamente di salvare quell'armonia tra pensiero e sentimento dalla quale sboccò la poesia di *Fontamara*. A differenza di *Fontamara*, ove l'autore riuscì a salvaguardare quella oggettività necessaria per la presentazione dei fatti storici, il secondo romanzo di Silone potremo definirlo un romanzo di impegno esistenziale, tutto proteso a trovare una risposta concreta che egli si era posto alla fine di *Fontamara*. Sostituito così il dramma sociale di *Fontamara* con un dramma esistenziale di Pietro Spina — che inevitabilmente evolverà verso un'esame di coscienza — Silone abbandonerà gradualmente i principi della letteratura verista (sia pure di un verismo differente da quello di G. Verga) e entrò negli schemi di una letteratura fortemente impegnata. L'impegno di Silone, vicino al personalismo di E. Mounnier, è basato sui seguenti presupposti:

1. attraverso la storia Iddio è stato sempre incorporato nella persona del vero rivoluzionario;
2. la presenza di Dio è individuabile in ogni vittima innocente che insorge contro l'oppressione, contro ogni forma di coercizione, contro le distruzioni di ogni genere, specie quelle belliche;
3. Iddio è presente nell'eroismo, nello spirito di abnegazione e di sacrificio degli operai che lottano nell'età moderna per il miglioramento delle condizioni della propria vita.<sup>31</sup>

Tali presupposti ideologici paleocristiani trovano un riflesso nel pensiero fatalistico di Silone che tutte le vie portano inevitabilmente al comunismo (ragion per cui non possiamo essere tutti comunisti nella

<sup>29</sup> I. Silone, *Ed egli si nascose*, Editrice Documento, Roma 1945.

<sup>30</sup> Elio Vittorini, «Un cristianesimo terzo», *Il Politecnico*, II, 1946. Enrico Heine ha usato questo termine in una sua lettera del 2. VII. 1942. (citato da *Italia che scrive* XII, 38, 1955.)

<sup>31</sup> I presupposti citati sono la sintesi del dialogo tra Pietro Spina e Don Benedetto nel romanzo *Pane e vino*, op. cit. pag. 248-250.

stessa maniera) e che, quindi, la lotta per il socialismo è un modo »di servire Iddio«.<sup>32</sup>

Questa fusione, apparentemente ottimistica, del socialismo e del cristianesimo, generò un primo forte attrito tra Silone-pensatore e Silone-scrittore. Silone-pensatore crede — così almeno ci sembra — nella missione storica del santo-rivoluzionario. Perciò il suo sosia Pietro Spina (alias Paolo Spada) risponde all'effusione pessimistica del giovane Uliva con un discorso che pare esser uscito da un libro di A. Gramsci: »Se non credessi nella libertà dell'uomo . . . la vita mi farebbe paura«; »l'uomo non esiste veramente che nella lotta contro i propri limiti«; »la moralità non può vivere e fiorire che nella vita pratica: noi siamo responsabili anche per gli altri«. (PV. 191—195, 387)

Eppure Silone-artista cercò invano di tradurre in poesia questo suo nuovo ottimismo. La storia di Pietro Spina, l'uomo che volle essere un santo-rivoluzionario e che, comunque, volle assumersi una determinata responsabilità storica, si trasforma man mano in un'analisi delle strutture sociali, con tutte le conseguenze negative. A differenza di *Fontamara* questo romanzo pecca di staticità (sebbene non ancora nella misura di *Il seme sotto la neve*); il protagonista non prende parte nella creazione della storia di cui è partecipe: egli passa da una situazione nell'altra, senza esserne consapevole, spinto da un'inerzia distruttiva che fatalmente lo porta verso l'autodistruzione. L'idea della fatalità storica, che all'inizio gli era sembrata soltanto »un alibi per far tacere la coscienza« (PV, 42), s'impone irresistibilmente alla sua coscienza e avvince il suo essere. A differenza di Berardo Viola, Paolo Spada non ha una propria vita, ma riflette le contraddizioni dello scrittore che, nell'epoca in cui le coscienze umano erano messe alla più dura prova dell'epoca moderna, poneva le proprie speranze in una forma di intercomunicazione che fosse superiore ai cosiddetti »rapporti sociali«, in una specie di »amicizia« che trascendesse ogni forma di rapporto umano basato su principi etici. Pietro va inutilmente alla ricerca di una forma organizzata di azione, mentre l'esperienza lo induce continuamente a concludere che ogni forma organizzata di azione è paradossale. Spina anela appassionatamente a una vita da semplice mortale, ma non riesce a svincolarsi dal pregiudizio di una sua predestinazione messianica, di fronte alla quale tale vita è insignificante e indegna della sua grandezza; egli desidera fortemente una vera amicizia, disinteressata e sincera, al di sopra di ogni barriera ideologica e politica, che egli non riesce, però, mai a realizzare perchè portato alla scettica analisi della vera amicizia. Anche l'amore, disinteressato e puro è »indegno« della sua grandezza messianica: lo attira soltanto la contemplativa Cristina che già da tempo ha rinunciato ad ogni forma di rapporto emotivo, perchè ha scoperto nella mistica contemplazione divina l'unico senso della vita umana. Nel contatto diretto

<sup>32</sup> »Nel nostro tempo sono molti i modi di servire Iddio« disse Don Paolo; »Il socialismo è il suo modo di servire Dio« (PV. 276)

con essa, e ancor più con la sua visione Pietro Spina rivela il proprio carattere crepuscolare, tanto ostile ad ogni forma di ribellione, tendente al mutamento della realtà data, ivi compresa la missione del santo-rivoluzionario. Traspare allora la forte nostalgia del passto, della distrutta fede negli ideali, della sua vita così inutilmente vissuta e consumata. E appunto in questo desiderio di Pietro Spina di chiudersi in un proprio mondo, in segno di ribellione contro la brutta realtà e di togliersi la maschera messianica che egli aveva sempre sopportato con difficoltà; nella sua inclinazione all'analisi della propria coscienza per trovare alcune tracce di un mondo che egli aveva ingiustamente respinto nel subcosciente a vanitaggio di certi ideali politici estranei alla sua indole mistica; nella sua ostinata ricerca dei valori mistici dell'uomo, possiamo intravedere l'essenza della crisi morale di Silone. La poesia di *Pane e vino* nata proprio da questo dilemma, raggiunge il proprio apice nei momenti in cui il protagonista, in preda ai dubbi nei confronti degli ideali impostigli dal suo essere intellettuale, ritorna a contemplare la propria infanzia, la propria casa natia, la vecchia nonna, e tutte quelle cose «antiche e oneste» (PV. 18) che ne fanno parte e che egli aveva ripudiato a favore di una nuova visione del mondo. La nostalgia del passato che in Gozzano fu soltanto un espediente di evasione più e meno morbosa dalla realtà; in Panzini e Bacchelli una mera condanna di tutto quello che era progressivo; in D'Annunzio soltanto un ornamento retorico all'interno del quale si sbizzarriscono le passioni morbose dello scrittore, fu nell'opera di Silone fonte di vera ispirazione poetica, difficilmente riscontrabile presso i suoi contemporanei.

Questa diffidenza, presente spesso nei dialoghi del romanzo, è elemento costitutivo non soltanto della disintegrata personalità del protagonista, bensì di tutta quella cerchia di personaggi episodici che, ognuno a suo modo, contribuiscono alla sua fatale pressa di coscienza. E appunto, in questi dialoghi, in questi scontri più o meno drammatici dei personaggi siloniani, è facile costatare quanto la visione artistica di Silone differisca dalla sua utopia paleocristiana, e quanto Silone — malgrado il suo esasperato tentativo di sottrarsi — sia rimasto legato alla tradizione della sinistra borghese europea, che nell'epoca dei grandi scontri ideologici e politici del nostro tempo disperatamente errava ai limiti del nichilismo. Perciò non siamo in grado di stabilire con esattezza da che parte sia il «vero» Silone nell'aspra polemica tra Pietro Spina e il giovane nichilista Uliva: si tratta ovviamente di un aspro dialogo tra le due personalità dell'autore, intorno al senso della vita, tendente a scovare una qualsiasi soluzione razionale che possa opporsi alla mediocrità e all'assurdo. A differenza di *Fontamara* che, malgrado la tragedia totale, ha sapore di ottimismo e di fiducie nell'uomo, il mondo di *Pane e vino* è un mondo di dubbi, diffidenze, delusioni, dilemmi. Il dilemma fondamentale di fronte a cui si era trovato Silone, non ebbe ancora una soluzione definitiva. Volendo in breve sintetizzare il messaggio fondamentale dell'opera, potremmo, senza dubbio, citare le parole di Nunzio, medico

e amico di Pietro: »Si vive una sola volta, e quest'unica volta si vive nel provvisorio, nella vana attesa dei giorni in cui dovrebbe cominciare la vera vita. Così passa l'esistenza«. (PV 43). Dell'ottimismo di *Fontamara* è rimasto ben poco: non ci rimane che accettare il presente quale unico stato reale, dato che il futuro è spaventosamente vuoto, e la visione del passato può soltanto rendere assurdo anche il presente. E qui ci si impone inevitabilmente un paragone con Camus, che commentando l'indifferenza dei personaggi della sua *Peste*, scrive: »Rimase loro soltanto il presente; la peste aveva tolto loro ogni senso dell'amore, dell'amicizia: l'amore richiede almeno un pizzico di futuro, ed essi non avevano a propria disposizione che pochi attimi.«<sup>33</sup>

Se l'idea del socialismo pelecristiano fu la conseguenza del crollo del mito dei diseredati, quale forza rigeneratrice della soetietà umana, l'idea del messianesimo, annunciata nel dramma *Ed egli si nascose*, presente in forma embrionale in *Pane e vino* e dominatrice incontrastata di *Il seme sotto la neve*, fu il risultato di un radicale scetticismo, di una diffidenza assoluta verso le »virtù umane«, verso la possibile rigenerazione dell'uomo, sia pure per opera di santi-rivoluzionari.<sup>34</sup> L'ottimismo romantico di Silone dei tempi di *Fontamara* subì qui una grossa sconfitta, portata fino all'assurdo, come fu, del resto, assurda anche la sua assoluta fiducia nella innate virtù umane. Lontano dai grandi avvenimenti storici, chiuso nel mondo dei propri dilemmi, Silone non fu in grado di dare un'esatta interpretazione del decorso storico, vertiginoso e sconcertante. La degenerazione degli ideali etici e politici, che prese forma nel cataclisma della seconda guerra mondiale, assunse nella coscienza di Silone l'aspetto di una tirannia metafisica, verso la quale l'umanità fatalmente marcia, vantandosi di progredire. In una tale situazione il messianesimo fu l'ultimo grido doloroso di speranza piuttosto che di fiducia, di una coscienza smarrita nella complessità degli eventi, e arrivata ai limiti del nichilismo. L'atmosfera del Venerdì santo, un'atmosfera d'immobilità desolante in attesa di una redenzione mistica,

<sup>33</sup> A. Camus, *La peste*, op. cit. pag. 174-175.

<sup>34</sup> Quanto la crisi di coscienza di una parte degli intellettuali italiani era profonda, ce lo testimoniano le parole di B. Croce scritte a due riprese, nella distanza di vent'anni: »Ma io scrivo queste pagine mentre rugge intorno la guerra, che assai probabilmente investirà anche l'Italia; e questa guerra grandiosa, e ancora oscura nei suoi andamenti e nelle sue riposte tendenze, questa guerra che potrà essera seguita da generale irrequietezza o da duro torpore, non si può prevedere quali travagli sarà per darci nel prossimo avvenire e quali doveri ci assegnerà. L'animo rimane sospeso; e l'immagine di sé medesimo, proiettata nel futuro, balena sconvolta come quella riflessa nello specchio d'un'acqua in tempesta«, (Napoli, 8. aprile 1915.) »Ripiglio la penna vent'anni dopo per porre un'aggiunta all'autobiografico« Contributo alla critica all'uno stesso scritto nel 1915. »Chiudevo quelle pagine con l'accenno alla tempesta ch'era scatenata nel mondo e all'oscuro avvenire: ora, da vent'anni siamo dentro a questa e non c'è ancora barlume di speranza che ne prometta l'uscita (Fontaviva, 5. X. 1934).

B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, Laterza, Bari 1945, pagg. 55, 59.

traspare attraverso le pagine di *Il seme sotto la neve* come un forza motrice che paralizza ogni azione, ma che determina pure le scelte narrative e stilistiche dello scrittore. Essa è presente anzitutto nelle meditazioni di Silone sull'essenza del decorso storico, di quello che gli ottimisti chiamano progresso, sebbene la storia, fino ai nostri tempi, sia riuscita a dimostrare soltanto che l'umanità già dai primordi, lotta senza successo contro un invisibile nemico che corrode le strutture della comunità umana e che oggi, dai ruderi delle antiche civiltà minaccia trionfante l'uomo moderno (SN. 67). L'atmosfera del Venerdì santo, annunciata mediante una grottesca allegoria all'inizio del romanzo, si proietta su tutto il mondo di *Il seme sotto la neve*, un mondo deprivato e deformato, dominato dal male, in attesa della redenzione. E in »questa vasta conca da vari giorni ricoperta da una grigia tettoia di nuvole« (SN. 73) si aggirano esseri isolati, senza meta, senza senso, in attesa di qualcuno, di qualcosa: essi seguono il corteo della vita senza sapere se si tratti di un funerale oppure di una festa, mentre uno di loro porta la croce, convinto che »Egli non sia ancora morto, nè risorto, ma che sia ancora in agonia su questa terra«. (SN. 319)

Già in *Pane e vino* i cafoni non appaiono più come una forza morale in grado di compiere una determinata funzione storica, bensì come una massa amorfa, incapace di porsi all'altezza delle aspirazioni sublimi dei protagonisti. A differenza di *Fontamara* ove essi, nella loro genuinità, nella loro inesperienza politica e sociale, rappresentano tuttavia una realtà umana in grado di essere contrapposta alla società borghese dominata dalla violenza, i cafoni di *Pane e vino* sono una massa di cui non ci si può fidare, che si può soltanto disprezzare, oppure compiangere, nella migliore ipotesi, ma non identificarsi con essa. Essi sono contraddistinti dalla diffidenza, dal fatalismo, da un egoismo esasperato, dal rispetto per la violenza e per la forza brutale e crudele. Eppure in *Pane e vino* Silone non ha ancora degradato l'uomo fino al punto di ridurre ogni sua attività a un giuoco di riflessi animaleschi mossi dall'irresistibile istinto di autoconservazione contrapposto all'altrettanto irresistibile inerzia autodistruttrice. L'incomunicabilità dei cafoni aumenta in *Il seme sotto la neve* insieme all'evolversi della crisi del protagonista. Identificandosi pienamente con il suo personaggio, Silone abbandona la sua tradizionale oggettività nel descrivere il mondo reale che diventa, sempre più, una proiezione delle contraddizioni personali del suo protagonista e sosia, di una, cioè, personalità disintegrata, smarrita in pieno nel vortice degli eventi. Questo elemento autobiografico di Silone, presente anzitutto nella modellazione dei cafoni, incide pure sulla struttura dei suoi personaggi, prevalentemente negativi, immedesimati, fino in fondo, con l'ambiente in cui vivono. C'è qui Don Achille, oratore detronizzato, devoto fino all'inverosimile alla sua filosofia del »primum loqui«; c'è qui Lazzaro Tarrò, una copia disumanizzata del contadino di Tolstoj: c'è poi il misterioso Sciatap, che per l'odio verso la razza dei »signori« compie delitti assurdi spinto da un crudo istinto animalesco;

c'è, infine, la figura grottesca del funzionario sindacale De Paolis che si beffa tanto del fascismo quanto della classe operaia. All'ombra di questi personaggi, ripudianti piuttosto che negativi, si muove una schiera di personaggi secondari, acromatici, alla ricerca di una soluzione qualsiasi, di un'uscita dall'immobilismo: sia nella contemplazione nostalgica del passato, come per esempio Don Genero, la cui filosofia della vita si risolve nella formula »non so nulla«; sia nelle allucinazioni alcoliche, come lo sbornione Don Cesidio; sia nell'abnegazione religiosa, come Donna Vincenza che, identificando »l'uomo« con »il cristiano«, trova nel sacrificio per gli altri il più alto senso della vita, perchè — dice Donna Vincenza, interpretando l'idea di Silone che sempre più troverà eco nelle pagine del romanzo — »Per ogni cristiano, che io sappia, l'ultimo avvenimento importante è stata la crocifissione di Cristo«. (SN. 298)

La sintesi antropologica di questa assurda situazione è il »nuovo« Pietro Spina di Silone che, proseguendo la parabola discendente della propria vita, arriva alla negazione completa del suo impegno sociale. Sostituendo l'idea che la libertà dell'uomo è direttamente proporzionale al suo impegno sociale tendente al mutamento della realtà con l'idea che la libertà si realizza con la fedeltà a sé stesso, Silone ha infuso al suo personaggio un'irresistibile desiderio di »uscire dalla storia«. (SN. 438) Trascendendo anche le idee esistenzialistiche degli scrittori contemporanei maggiormente impegnati a dimostrare l'assurdità di ogni tipo di ribellione organizzata contro la fatalità storica, Silone si è avvicinato notevolmente a G. Orwell, creando una nuova Utopia, teoricamente annunciata già nel saggio *La scelta dei compagni*: Pietro Spina, dopo aver meditato ogni tipo di soluzione, dall'intervento del santo-rivoluzionario, al ripiego crepuscolare nel passato, dichiara: »Io sono di quelli il cui regno non è di questo mondo... Badate, però, a non confondere, non ho voluto dire che il nostro regno sia per caso nei cieli; quello generosamente lo lasciamo ai preti e ai passeri; il nostro regno è sotto terra.« (SN. 263). Questo regno del »sotto terra«, esistito molto prima che l'uomo fosse diventato »uomo« è, secondo Silone, l'unica via che possa garantire la completa libertà, ripiegando nello stato originario dell'uomo. Questa forma di misticismo naturalistico, negazione sia pure del misticismo cristiano, si attua sociologicamente in una comunità di »compagni« i cui rapporti sono ridotti in pieno all'etimologia della parola — »cum pane«. Questa hipi-comunità sarebbe, secondo Silone di quell'epoca storica, superiore ad ogni tipo di comunità organizzata, basata sui vincoli di sangue, sui presupposti ideologici, sociali, religiosi, superiore anche all'amore sessuale. L'elemento-base di questa Utopia del »sotto terra«, ridotta ad una sola dimensione, è la mancanza della dimensione temporale, quella dimensione che esiste per »chi desidera e cerca, e per chi si annoia« (SN. 80). Uscire dalla realtà significa negare la temporalità — ritornarvi, significa reintegrarsi nel tempo. Ecco perchè Pietro Spina, di ritorno dal mondo »sotterraneo« dichiara: »La prima

forte sensazione che mi colpì, fu la mia reintegrazione nel tempo» (SN. 81). La sintesi stilistica di questa immersione nell'eterno infinito (come contrappeso alla scelta nichilistica di C. Michelstaedter della morte nel presente) nel quale »il passato è costretto a ripetersi, il futuro ad anticiparsi« (SN. 543), è il dialogo tra Pietro Spina e l'Infante, una figura grottesca, sotterranea, basato sull'uso dell'infinito, che porta il discorso su un piano metafisico, assurdo, in cui gli avvenimenti si susseguono fuori di ogni relazione temporale, privi di ogni senso logico. In questa sintesi di materialismo volgare e di idealismo è compreso il messaggio di Silone nell'epoca della più grande crisi morale dell'età moderna. Convinto di aver azzeccato la fonte della vera felicità, e la via della sua realizzazione, Pietro Spina, alias Ignazio Silone esprime nella lettera al giovane europeo del XXII secolo ed ai giovani della ex nazione italiana (dato che i limiti nazionali dovrebbero in tal modo essere superati) la propria fiducia in un futuro in cui tutti i dissensi nazionali, sociali, razziali, ideologici saranno superati in una nuova comunità di uomini liberi. Si tratta, non c'è dubbio di una visione poetica antica, tanto antica quanto lo è il genere umano, e che nel XX secolo si doveva e poteva sollevare al di sopra di una mera Utopia.

La vita, che in *Fontamara* aveva l'aspetto di una lotta drammatica tra l'uomo e la storia intesa come fatalità, e in *Pane e vino* si riduceva sempre più ad una proiezione delle contraddizioni interne del protagonista, diventa, così, in *Il seme sotto la neve* una farsa prefabbricata che non permette agli attori mascherati di modificare minimamente il testo loro assegnato. Il mondo è uno scenario su cui si recita sempre la stessa farsa,<sup>35</sup> con gli stessi attori che cercano inutilmente di togliersi la propria maschera dietro alla quale non batte più un cuore umano, com'era invece in *Fontamara*. Il »coro« dei cafoni che in *Fontamara* si ribellava, sebbene invano, alla fatalità, diventa in *Il seme sotto la neve* una massa silenziosa, cupa, indifferente a tutto ciò che accade, nell'attesa di qualcuno o qualcosa che venga a cambiare il loro stato. Qui c'è il »coro« dei giovani che« avvolti in vecchi cappotti malandati, fanno cerchio in mezzo alla piazza e fumano, in attesa dell'uscita delle donne dalla chiesa; hanno comperato insieme una sigaretta e adesso se la stanno fumando a turno, una boccata ciascuno» (SN. 350); qui c'è il coro dei cittadini, »appartenenti a varie categorie dei notabili del villaggio: sono abituati a rappresentare gli spacconi, gli autorevoli, i protettori davanti ai cafoni; adesso, però, sembrano un gruppo di comparse dietro le quinte, un gruppo di guitti, minacciati dal licenziamento« (SN. 407). L'immagine del teatro, di uno scenario logorato fino al punto che un minimo terremoto potrebbe raderlo al suolo, appare, più o meno esplicitamente, spesso nelle pagine del romanzo: nella descrizione particolareggiata della scena su cui si muovono i personaggi; nelle allusioni esplicite al teatro, alle

<sup>35</sup> Come per esempio, la descrizione della piazzetta del paese nel romanzo *Il seme sotto la neve*, op. cit. pag. 262.

quinte, agli attori, alle comparse; nelle descrizioni del paesaggio evocanti scene teatrali.

In un mondo strutturato in questo modo, ovviamente non c'è vita, vita intesa come scontro di passioni, desideri, aspirazioni, emozioni, vita intesa come un dramma che in *Pane e vino* era ancora presente, malgrado il forte marchio autobiografico che Silone vi incise. Sebbene tali scontri, intrisi di elementi autobiografici non raggiungano in *Pane e vino* un alto livello poetico, tuttavia lo scontro drammatico tra Pietro Spina e il dogmatico di sinistra Battipaglia, nella piccola chiesetta sull'Aventino ha tutti gli elementi di un dramma umano realmente vissuto. La piccola chiesetta semibuia, sull'Aventino, come se avesse voluto contrapporre, con la sua mistica austerità, alle frivolezze di questo mondo, alle banali preoccupazioni dei protagonisti, la gloria eterna del vero creatore della storia. Il mistico silenzio, l'austera freddezza dell'ambiente, ove vive soltanto il passato, sembrano un preludio di quiete alla drammatica tempesta di passioni che, senza alcun rispetto per l'ambiente, sta per aver luogo. La scena centrale di *Pane e vino*, lo scontro decisivo tra Pietro e Battipaglia è, senz'altro, una transposizione letteraria del noto scontro ideologico tra Silone e Togliatti, che portò alla rottura decisiva di Silone con il PCI. Questo dialogo, che in seguito apparirà, in varie forme, nelle successive opere di Silone (per es. nel romanzo *Una manciata di more*),<sup>36</sup> e di cui egli stesso ha riferito nel suo saggio *Uscita di sicurezza*,<sup>37</sup> rappresenta l'apogeo, non soltanto del romanzo *Pane e vino* ma di tutta la vita di Salone. Quello che nell'*Uscita di sicurezza* fu soltanto un fatto di cronaca, si trasforma nel romanzo in uno scontro, quasi metafisico, tra l'uomo e la storia intesa come coercizione, come realizzazione della tirannia fisica e spirituale. È ben chiaro che nella scena Pietro Spina non è soltanto interprete dei dilemmi del suo autore, bensì dell'uomo in generale, dell'uomo che ha diritto, almeno al suo libero pensiero e ai suoi sentimenti, alle sue libere scelte.<sup>37a</sup> Sentiamo però che la forza morale di Pietro, quella che gli permise di fare tale scelta, scaturisce dalla fiducia, ancor sempre presente in Silone, sia pure in forma molecolare, nelle vitrù morali dell'uomo.

E appunto questa concezione drammatica della vita è venuta a mancare nel romanzo *Il seme sotto la neve*. Nonostante qualche barlume di poesia, legata alle piccole cose della vita quotidiana, nel romanzo predomina la neve, un gelido coperchio immobile, sotto il quale il genere umano, abulico e paralizzato, attende il messia. In una tale situazione anche la parte di Pietro Spina, l'uomo che volle essere un santo, diventa

<sup>36</sup> I. Silone, *Una manciata di more*, Mondadori, Milano 1952.

<sup>37</sup> Nell' *Uscita di sicurezza*, op. cit. pag. 113, Silone dice che l'uscita dal Partito comunista fu per lui una data assai triste, un grave lutto, il lutto della sua gioventù.

<sup>37a</sup> Queste idee le ha esposte Silone nel suo discorso intitolato »Habeas animam«, tenuto a Bruxelles alla conferenza per la libertà della cultura — secondo la testimonianza dello stesso scrittore.

paradossale. Questo »revolutionaire face au Christ«,<sup>38</sup> recitando la parte del redentore, rimane per i cafoni costernati un semplice signorino viziato, un borghese intellettuale, pregno di idee paradossali, di strane abitudini che lo rendono piuttosto ridicolo che tragico. Lo stesso Silone non dimostra alcuna pietà per gli affanni di Pietro: il suo atteggiamento oscilla tra l'amore e l'odio, l'ammirazione e il disprezzo. È evidente che l'autore conduce gradualmente il proprio eroe (cui Moravia avrebbe già affibbiato il soprannome di antieroe),<sup>39</sup> verso la sua completa perdizione, verso l'autodistruzione, ovviamente per punire in lui »l'uomo« che volle recitare la parte di un santo, di un eroe sovrumano in un mondo che non è in grado di generare eroi, per il semplice fatto che non ha bisogno di eroi, ma di veri santi, della provvidenza, in un mondo in cui, come scrisse Camus »i martiri devono scegliere tra il destino di essere dimenticati, derisi o sfruttati: mai, però, di esser compresi.«<sup>40</sup> L'uomo che avrebbe dovuto risvegliare l'assopita coscienza dei cafoni, diventa oggetto di scherno di quella stessa gente che vede in lui una versione mal riuscita di San Francesco. L'uomo che umilmente dichiara di dovere esclusivamente ai poveri la conoscenza di sè stesso e della verità, consuma la propria esistenza nella vana ricerca di »poveri autentici«, in un mondo abitato soltanto da »poveri autentici«. Pietro è un uomo che per tutta la vita non ha fatto altro che cercare un vero amico, ma è rimasto sempre solo, solo con i propri dilemmi, con le proprie utopie, straniero nel proprio paese natio, incompreso e deriso da quelli che avrebbero dovuto essere i suoi amici. E qui anche l'autoritratto di I. Silone è letteralmente compiuto.

A questo punto Silone aveva già completamente rinunciato al suo concetto del santo-rivoluzionario e si era già incamminato verso quella soluzione mistica che scaturiva logicamente da tutta la sua esperienza vitale e che implicitamente era presente, in maniera più o meno palese, in tutte le sue opere. Pietro Spina, anticipando il personaggio di Andrea del romanzo *Il segreto di Luca*, diventa un semplice spettatore che assiste alla nascita di un nuovo mito, il mito del »povero autentico«. L'immagine del povero, seduto sul muricciuolo, ricoperto di cenci, di vermi e di moscerini primaverili, del povero che non conosce né la noia, né la disperazione, non avendo nulla di che disperare, del povero che predica la miseria e la pazienza — in breve, l'immagine dell'ergastolano Luca e di papa Celestino V. (del romanzo *L'avventura di un povero cristiano*), era presente nella visione artistica di Salone già alla fine di *Il seme sotto la neve*. L'uscita mistica di Silone, quella che, secondo lui,

<sup>38</sup> Così ha chiamato Silone Boris Litvinoff — citazione presa da *Problemi ed orientamenti critici di lingua e letteratura italiana* — *Notizie introduttive e sussidi bibliografici*, parte seconda, Marzorati Ed. Milano, 1959, pag. 500.

<sup>39</sup> A. Moravia, »L' anti-heros dans la litterature russe«, in *Un mois en URSS*, Paris 1959. Flammarion.

<sup>40</sup> A. C a m u s, *La caduta*, versione in lingua croato-serba, Mladost, Zagreb 1958. pag. 55.

sarà in grado di far germogliare il grano sotto la neve, è una conclusione coerente alle sue vaghe ricerche tra le ideologie più disparate e tra i partiti politici più controversi. La fine assurda di Pietro è pure coerente alla sua vita altrettanto assurda. A cospetto di una tale visione, Pietro Spina non è in grado di trovar un'altra scelta che quella di mettersi al servizio del «povero autentico», di raccomandare alla gente pazienza e orgoglio, cercando un alibi plausibili per il proprio suicidio. Eppure, nel momento in cui Silone permette al suo personaggio di morire per colui che doveva essere oggetto del suo impegno sociale, e che invece dimostrò tutta l'assurdità di un tale impegno, la ragione della morte violenta di Pietro rimane fino alla fine incerta. Per salvare un mostro schizofrenico? Per aver scoperto le vere cause di tale deformazione? Per aver preso coscienza dell'inutilità di ogni forma di ribellione contro la fatalità? Per creare il mito di un eroe che muore per l'umanità, onde dare una spinta alle coscienze assopite delle masse inerti (quello che Camus aveva chiamato «suicidio pedagogico»), oppure per vendicarsi di quel Dio in cui non aveva mai cessato di credere, ma che non lo aveva mai appoggiato nelle sue intenzioni (quello che Camus aveva chiamato «suicidio logico»).<sup>41</sup> Neanche l'ultima parola pronunciata da Pietro Spina — «naturale» — ci permette di dare una risposta esatta a tale quesito. Vi è presente tutta l'assurdità dell'uomo moderno che, ribellatosi ai miti di una società tradizionalmente conservata, è venuto a trovarsi solo di fronte all'infinito. Pietro Spina, l'uomo che volle recitare la parte del Redentore dell'umanità, più che l'immagine di Cristo, felice del proprio sacrificio per l'umanità (come crede R. W. B. Lewis),<sup>42</sup> ci pare l'immagine di un Cristo deluso che, vista e inutilità del proprio sacrificio, ritorna nel proprio mondo, senza aver capito il perché della sua missione, della sua incarnazione.

La grande svolta di Ignazio Silone si è compiuta così. Tra *Fontamara* e *Il segreto di Luca* (segreto in un certo senso rivelato negli ultimi due volumi, *La volpe e le camelie* e *L'avventura di un povero cristiano*), c'è una produzione letteraria attraverso la quale Silone lentamente, ma inesorabilmente rinunziò a quel metodo letterario che lo aveva avvicinato a G. Verga e che, oserei dire, gli aveva permesso di superare in un certo senso il suo grande maestro. Alcuni vorrebbero collocare Silone nel neorealismo italiano. Mi pare un'ipotesi troppo azzardata e semplificata, non soltanto per l'atteggiamento negativo che Silone aveva teo-

<sup>41</sup> Sono termini di A. Camus usati nel volume *Le mythe de Sisyphe*, op. cit.

<sup>42</sup> R.W.B. Lewis, *Introduzione all'opera di Ignazio Silone*, Opere Nuove, Roma, 1961, pag. 93. La deformazione fisica e psichica del protagonista di *Il seme sotto la neve*, concorda con la sua visione dell'uomo moderno presentata nel saggio «La scelta dei compagni», op. cit. pag. 147. «Un'immagine dell'uomo moderno che non voglia discostarsi troppo dall'originale ed evitare il verbalismo, non può non essere deforme, scissa, frammentaria, in una parola, tragica».

ricamente assunto nei confronti del neorealismo,<sup>43</sup> ma anzitutto per le sue preoccupazioni che lo legano soltanto perifericamente a quel complesso e controverso fenomeno letterario. L'interesse di Silone non è concentrato tanto sull'ambiente ove si svolge l'azione — quello che invece contraddistingue prevalentemente la letteratura neorealista — quanto sul problema dell'esistenza, della comunicatività, dell'alienazione: la descrizione dell'ambiente è sempre in funzione di questi problemi che stanno al centro dell'interesse artistico di Silone. Perciò, nonostante la sua avversione all'esistenzialismo,<sup>44</sup> come movimento culturale e filosofico, oserei definire la sua letteratura come una variante italiana della letteratura dell'esistenzialismo europeo. E ci tento a sottolineare »la variante italiana« per il fatto che, similmente a Verga che, malgrado i suoi legami ideologici con il positivismo europeo, è riuscito a creare la poesia degli umiliati e degli offesi e a vedere la tragedia dei sentimenti lì dove gli altri trovavano soltanto uno scontro di istinti,<sup>45</sup> Silone riuscì, anche nei momenti in cui le coscienze umane erano messe alla più dura prova, a conservare, certo non senza enormi difficoltà, i legami, sia pure affievoliti, con la sua ispirazione artistica originaria, quella, cioè che divenne poesia, nel senso concreto della parola, in *Fontamara*, e che nelle altre opere correva il rischio di essere completamente sopraffatta dalle altre preoccupazioni di Silone. E vi è riuscito per il fatto che anche queste nuove preoccupazioni, che in un certo senso esulano dalla vera e spontanea ispirazione poetica e che si potrebbero riassumere nel desiderio di Silone di unire »la povertà« e la »giustizia sociale«, il marxismo e il cristianesimo in una nuova sintesi sociologica, molto vicina al personalismo, lo legano idissolubilmente alle tradizioni più remote dei suoi cafonì, di quel ceto sociale, cioè, dell'Italia centro-meridionale che spesso insorse contro le ingiustizie sociali in nome di un tale ideale (pensiamo per esempio al movimento contadino guidato da D. Lazzaretti, sulla cui bandiera rossa c'era scritto »Repubblica e regno di Dio«;<sup>46</sup> poi alle Bande di Benevento; in fine al movimento dei fasci siciliani, quando il popolo portava l'immagine di C. Marx accanto a quella di Santa Rosalia): questa idea è implicitamente presente in tutte le opere di Silone, come un evidente richiamo mistico ad un'azione concreta; essa

<sup>43</sup> Il suo atteggiamento nei confronti del neorealismo, Silone lo ha esposto nella citata intervista con Lino del Fra in *Italia che scrive*, I, 1958. sostenendo che il Neorealismo manca soprattutto di realismo perché non affronta i problemi sociali ma si limita soltanto a costatarli.

<sup>44</sup> Sulla letteratura dell' esistenzialismo Silone scrive: »Essa si riduce a questo: ogni legame tra l' esistenza e l' essenza dell' uomo è rotto; l' esistenza è priva di ogni significato che la sorpassi; l' umano si riduce alla mera vitalità« (»La scelta dei compagni«, op. cit. pag. 136)

<sup>45</sup> Cfr. Luigi Russo, *Giovanni Verga*, Laterza, 1941.

<sup>46</sup> Cfr. A. Gramsci, *Il Risorgimento*, Einaudi, Torino 1955. pag. 199-202.

è esplicitamente presente spesso nel testo letterario,<sup>47</sup> talvolta nella struttura psicologica dei personaggi episodici (per esempio Franz, il falegname di *La volpe e le camelie*, quello che «ha messo d'accordo Carlo Marx e Gesù Cristo»,<sup>48</sup> oppure Semplicio, il falegname dell'omonima novella di Silone) ed, in fine trova una sintesi poetica nel personaggio dell'ergastolano Luca.

Da qui la coerenza dell'ispirazione artistica di I. Silone. «Se fosse in mio potere — scrive Silone, interpretando quasi il motto di Joyce — di cambiare le leggi mercantili della società letteraria, mi piacerebbe trascorrere l'esistenza a scrivere e riscrivere sempre la stessa storia, nella speranza che così finirei forse col capirla e col farla capire. Allo stesso modo come nel Medio Evo vi erano dei monaci che passavano la vita a dipingere sempre da capo il Volto Santo, sempre lo stesso volto che poi non era mai lo stesso». Dopo aver insistito che «la storia di Pietro Spina in *Pane e vino*, quella di Roco in *Una manciata di more* e quella di Andrea nel *Segreto di Luca* sono un'evidente filiazione dello sconosciuto che appare già nell'epilogo di *Fontamara*», Silone conclude dicendo: «È sempre la stessa storia e la stessa gente: ma qualche figura si è fatta più dinanzi, mentre altre si sono apartate». <sup>49</sup> Sotto questo aspetto la grande svolta ideologica e letteraria di Silone<sup>50</sup> è la logica conseguenza della coerenza della sua visione artistica.

<sup>47</sup> «Sopra la scansia dei maccheroni pendevano due oleografie a colori: una rappresentava la grande testa di Carlo Marx con la sua fulva criniera leonina, e l'altra Nostro Signore. . . . Beati gli assetati di giustizia, c'era scritto sotto» — *Il segreto di Luca*, op. cit. pag. 116.

<sup>48</sup> I. Silone, *La volpe e le camelie*, op. cit. pag. 67.

<sup>49</sup> «Coerenza nell'opera di Ignazio Silone», op. cit.

<sup>50</sup> Che secondo I. H e r g e s i é «sarebbe oggi uno dei più noti scrittori italiani, se non ci fosse stato il fascismo»; *Književne kronike*, Zagreb 1958, pag. 191.

Mario Festini: DOSLJEDNOST U KNJIŽEVNIM DJELIMA IGNAZIJA SILONEA

S a ž e t a k

Problem dosljednosti u književnim djelima I. Silonea prisutan je godinama u talijanskoj i internacionalnoj književnoj kritici. U nekim svojim kritičkim i teorijskim spisima o tome je pisao i sam Silone. Prividna dosljednost očituje se u skoro svim Siloneovim djelima: tu je Abruzzo, tu su njegovi seljaci, njegovi junaci obuzeti dubokim egzistencijalnim problemima, tu je svugdje snažan socijalni angažman za nadilaženje svakog oblika političke, društvene i rasne diskriminacije.

Ipak nema sumnje da je velika moralna kriza jednog dijela talijanskih intelektualaca, izazvana između dva svjetska rata padom mitova društva koje je već bilo prevladano najvećom političkom i moralnom katastrofom moderne epohe, pogodila i Silonea, čovjeka i književnika. Njegov optimizam, zasnovan na povjerenju u ljudske vrline, a naročito u naprednu funkciju obespravljenih u stvaranju povjesti, postepeno je ustupao mjesto sve radikalnijem skepticizmu na kojem se rađao njegov mistični pad, najprije poklanjanjem povjerenja svecu-revolucionaru a na kraju očajničkom paleokršćanskom mesijanizmu.

Pažljivom analizom Siloneovih književnih i teorijskih djela, autor napisa dospijeva do konstatacije da takav ideološki i književni Siloneov zaokret zapravo proizlazi iz dosljednosti njegove umjetničke vizije svijeta, zasnovane na mističkoj potki, prisutnoj, kako u njegovom upornom povjerenju — skoro religioznom — u urođene ljudske vrline, tako i u nepovjerenju u mogućnost obnove društva bez nadljudskog zahvata. Takva mistička potka koja obilježava čitavo Siloneovo književno djelo, nevidljiv je, ali svuda prisutan fluid, koji, kao pupčana vrpca, nerazdvojno vezuje Silonea uz njegove seljake sa „uga, tj. uz one koji su uz Karla Marxa nosili sliku Svete Rozalije, uz one na čijoj je crvenoj zastavi pisalo: »Republika i carstvo božje« i koji su, kao npr. tesar Franz, povezali Karla Marxa i Isusa Krista da bi se na zemlji uspostavilo društvo u kojem bi se ujedinilo siromaštvo i pravедnost, kao i pomirili marksizam i kršćanstvo.

*Mario Festini*: CONSISTENCY IN THE WORKS OF IGNAZIO SILONE

## Summary

The problem of consistency in the literary works written by Ignazio Silone has been present for years in both Italian and international literary criticism. Silone himself wrote about it in some of his critical and theoretical papers. The ostensible consistency comes to the surface in almost all works written by Silone, (e.g. *Abruzzo*, his peasants, his heroes preoccupied with deep existential problems, and an omnipresent strong social commitment in surmounting all forms of political, social and racial discrimination.

There is no doubt, however, that the great moral crisis present in the minds of a number of Italian intellectuals and aroused between the two wars as a consequence of the fall of the social myths which had been subdued by the greatest political and moral catastrophe of the modern epoch, affected Silone as well, both the man and writer. His optimism, based on the faith in human virtues, especially in the progressive function of the deprived in making history, gradually gave way to an ever-growing scepticism which gave birth to his mystical fall, first bestowing his confidence upon the saint-revolutionary and, finally, upon a desperate paleochristian messianism.

Closely analyzing Silone's literary and theoretical works the author arrives at the conclusion that such an ideological and literary turn in Silone comes as a result of consistency of his artistic vision of the world, with its origin in the mystical basic element, present both in his persistent confidence, almost religious, in the innate human virtues and in the distrust in the possibility of regeneration of society without superhuman acts. Such a basic element, characteristic for Silone's whole output, represent an invisible but omnipresent fluid connecting Silone inseparably, like umbilical cord, with his peasants from the South, i.e. those that, along the picture of Karl Marx carried also that of St. Rosalia, and with those on whose flag was written »Republic and the Kingdom of God«, and who, like Franz the carpenter, connected Karl Marx with Jesus Christ in order to establish such a society on the earth in which poverty and justice will be integrated and Marxism and Christianity reconciled.