

loro sguardo fondo, / non intere morirono. E dal cielo / luce sognante cala sul paesaggio / povero che mirasti; ecco, le acacie, / la nube, il sole tra la pioggia, l'acqua, / illuminano i campi; primavera / e autunno in lor fedele umile stile, / che così dolce è al cuore e alla memoria. / L'anima tua non sparve; arde nel fuoco / debole e puro della sera, parla / con la noria dell'orto, si delinea / dietro l'onde di vigne e d'orizzonti / bruni di querci. Come nel tuo verso / azzurro il monte guarda, tocca il pioppo. / Tutto in sé ti conduce, tutto è un'eco / della tua voce, e specchia le tue immagini, / copia il tuo gesto grave, e guarda attonito / il tuo passo romito tra le stelle ».

Sembra l'esito giusto e fatale in altra anima dell'appello machadiano, ai « pioppi del Duero », ai « campi di Soria », ove dice loro: « conmigo vais, mi corazón os lleva » e « !Oh, sí, conmigo vais, campos de Soria! ».

In questo crepuscolo epigonale di sogno e di memoria si consuma la lirica di Tentori; non poesia crepuscolare, ma ultimo raggio di certezza attraverso i velari e i filtri della più felice stagione della poesia spagnola ed europea, indovinata tra i suoi fuochi estinti, dove le domande si assolvono in un vibrato ultimo firmamento. Il tono elegiaco si accentua nell'altra parte spagnola, *Santiago de Compostela*, scritta in italiano; e le due lingue sembrano sono reversibili, a tal punto che non si altera la grana della parola, la curva del verso.

È un tentativo, qui, di resurrezione della città prodigiosa con le parlate dell'*Angelo*, del *Tempo* e delle *Cose*, in aria di deserto e pietà rammemoranti l'oltremondo presente di Rilke e Luzi. Torna il viandante machadiano nel penultimo sonetto a scrutare le magiche vestigia del passato. Conclude la serie l'ultimo sonetto in un « palpito » di speranza nuova:

« Un campanile innalza ancora in sogno / rami di suono, rintocchi di foglie, / dove in soffio trasporta petali e gemme / la fonte, l'usignolo della notte. // Vibra per ali l'ombra, il cielo accoglie / smorti fulgori, la città declina / tra un balenare di lagrime e d'addii / che il vento sperdea sulla valle. // Strade percorse in ansia; labirinti / noti,

che un fumo disegna nel folto / di ciò che si ritrova, che si perde... // Solco della memoria, come affondi / nella terra dell'anima! Un palpito / si scioglie, s'invola libero ».

La parlata dell'Angelo si chiude con un cenno di pietà:

« La pietà / è la finestra protesa nella notte / che supplica altre vite abbandonate / sul suo *bordo a sperare* ».

Questo « bordo a sperare » sembra coincidere col « bordo scintillante » di Vittorina Papi nella lirica finale di *Girasole* (edizione accurata di Benedetti di Pescia, con disegni di Bonghi):

« Poter essere già una conchiglia / poter essere / toccati dal mare / essenza del vuoto / chiusi nel canto / partecipi ancora / al *bordo scintillante* ».

Ma il verso epigrafico, agonicamente inciso, di Vittorina è interamente distinto e allarmato, come altro è il suo ispanismo, riaffiorato a una stretta vitale, e reso essenziale, scheletrico nelle sue tinte e affetti: grafico della verità nell'infanzia che si ripresenta ed esalta l'estrema scintilla. Guillén che le fu maestro e amico negli ultimi anni ne definisce il verso: « ... tutto è concentrato in pochissimi elementi che riattivano con precisione, con limpidezza, con tenerezza, qualcosa che fu profondamente vissuto e ha acquistato più vita nella memoria ».

E guilleniana è, in certa guisa, l'essenza di questo canto, la purezza della prossima clausura in una nicchia d'armonia, dove abbia a filtrare quello scintillio di vita, come una bava d'immortalità insoluta. Montaliano, lo scatto esistenziale della immagine singolarizzata: la conchiglia, il girasole, la bambina impazzita, il carnevale... Anche qui è rivelatrice la sezione castigliana con nove liriche e due prose. Sulla genesi si guardino le *Note* di Laura e di Roberto Papi, dalle quali trascriviamo: « ... la parola di Jorge Guillén... Una presenza quasi magica, questa voce spagnola... portata qui... su questi trepidi impreveduti sussurri; magica, certo, se si pensa ch'essi son nati in una imperativa ricerca di ricordi e dunque anche di quelli dell'infanzia e perciò tutt'uno con quelli di una Spagna (in questi ultimi anni da lei tanto vagheg-

giata, sognata) dove Vittorina aveva, per sorte del caso, ricevuto i natali e trascorso i primi anni di vita».

Non so se Vittorina avesse meditato anche Lorca (e Salinas), ma è certo in lei un paese interiore ispanico nella luce e nel colore acuiti al loro estremo, quasi riserva lorchiana per un immemorabile viaggio, donde la terra ritrovata si fa emblematica in esatti e violenti chiaroscuri, in scarnite stilizzazioni:

«razzo di carnevale... spavento di vita» (*Madrid*); «Cielo della mia infanzia... di due colori: / arancio e azzurro ghiaccio» (*Dicembre*); «la paura / e la gioia dei Re Magi» (*Carrera San Jerónimo*); «struggimento / dell'assente presente» (*Spagna*); «una grandezza / che il lungo tempo ha scarnito»

(*Il viaggio*); «rientrai in un grembo poderoso» (*Ritorno in Spagna*).

Cenni di canto superiore in due liriche (e la prima quasi d'impennata hölderliniana) di morte interamente dominata nella «benefica legge», in quella «pennellata generosa», come se il fato le avesse imposto un esatto numero di parole:

«*Mattino*. — Cavallo che galoppa / il muso contro il petto, / così l'inizio del giorno. / Le rondini / messaggi e bandi / strisciano in cielo, / vibrante è il sole / e il verde. / Non più memoria / se non di futuro, e una sola / benefica legge»; «*Tutto a colori*. — Ritratto della vita / tutto a colori. / Dove sono andati / il nero / il viola / il rosso fuoco? / Una pennellata / inconscia / generosa / a tutto».

ORESTE MACRÍ

LETTERATURA AMERICANA

Grottesco e assurdo: da Heller a Goodman

Catch 22 è stato indubbiamente uno dei libri più fortunati degli ultimi anni negli Stati Uniti; accanto a Salinger, a Golding e, in minor misura, a Updike, anche Jopsch Heller ha finito per qualificarsi come scrittore rappresentativo di un gruppo abbastanza omogeneo, e in grado di rivolgersi particolarmente a un pubblico ben definito, formato in grande prevalenza di giovani. A narratori come lui, la generazione formatasi nel dopoguerra ha chiesto un certo tipo di impegno, analogamente a ciò che si era verificato nel corso dell'altro dopoguerra, quando, già prima di arrivare a un *Addio alle armi*, aveva fatto la sua comparsa il Cummings di *The Enormous Room*, per tacere, poi, di Dos Passos. Si era trattato allora di una certa generazione che aveva scorto nella guerra «giusta» e missionaria uno scopo preciso, un dovere di assolvere: persino Dewey aveva ammesso che la guerra redentrice si poteva combattere lecitamente, ponendosi anzi come necessaria. Il risveglio era venuto dopo, e la lezione

aveva significato che non esistono guerre giuste, ma soltanto stragi e sopraffazione, ove la dignità e il significato dell'individuo e della vita umana vengono violentati.

Nel secondo dopoguerra la crisi si è rivelata più totale e più crudele: essa ha messo in luce l'inconsistenza di ogni predicazione, l'illusorietà di qualsiasi crociata; dimenticati gli ideali per i quali la guerra antinazista era stata pur combattuta e vinta, essa ha proiettato miserie e asprezze del conflitto sulla ambigua condizione umana affiorata attorno agli Anni Cinquanta, fino a saldarsi, più avanti, con le teoriche dell'assurdo presentatesi alla ribalta, non soltanto negli Stati Uniti, negli ultimi due lustri. In questo senso, sussiste uno stacco già netto tra libri come *Il nudo e il morto* di Mailer e *Catch 22* di Heller, pur se entrambi ci appaiono come ricostruzioni a posteriori, nelle quali la guerra vale quale riferimento pretestuoso, come angolatura necessaria per un complesso lavoro di demistificazione, cosicché lo sfondo — per Mailer e per Heller un'isola — altro non è se non la rappresentazione di un mi-

crocismo e, nella fattispecie, riproduce le strutture stesse della società americana.

Ci sembra opportuno fissare una simile premessa rivolta al lettore italiano che affronta oggi la versione del romanzo di Heller, pubblicata da Bompiani col titolo *Comma 22* ad opera di Remo Ceserani; il libro, infatti, ad onta del suo apparente disancoramento da una realtà individuale, si rivolge ad un pubblico per il quale il discorso suona familiare. Quale che sia la collocazione, dunque, *de America loquitur*. Il rebus comincia dal titolo, che in ogni caso non si sarebbe potuto tradurre letteralmente. *Catch* equivale, in linguaggio colloquiale, al nostro colloquiale «trucco»: *this is the catch* significa quindi «questo è il trucco». Il gioco di parola vien reso possibile nel romanzo dall'esistenza di un articolo militare, secondo il quale un pilota ha diritto all'avvicendamento dopo un certo numero di voli di guerra. Senonché un superiore zelante non rispetta affatto il regolamento, e siccome il regolamento se lo fa lui stesso, ne deriva la germinazione di un articolo, di un comma-spettro, l'ipotetico *Catch 22*, che risulta in effetti una turlupinatura, e quindi un trucco, il «trucco 22». Un chiarimento poteva forse venire dal dialogo tradotto nella versione italiana a pagina 88, che, se reso letteralmente («Questo è il trucco», invece del piatto «Questo è il significato del comma») avrebbe illuminato il lettore. Così come stanno le cose, l'equivoco rimane. (Insieme ad alcune oscurità. A pagina 125, una nota avrebbe spiegato al lettore una allusione misteriosa — «Come Miniver Cheevy, era nato troppo tardi...» — insegnandogli che si tratta del personaggio di una memorabile poesia di E. A. Robinson. Non si comprendono parimenti certe forzature di tono, come «*he did not mind*» tradotto «se ne fregava» a pagina 91; per tacere di qualche svista veniale su termini tecnici: a pagina 106 *reserve officers* risolto con «ufficiali di riserva» invece che con l'esatto «ufficiali di complemento»).

Sta di fatto che, proprio come era accaduto nel caso di Cummings, qui Heller riproduce la distorsione di valori e l'assurdo della condizione in cui vengono a trovarsi i suoi personaggi sul piano del

linguaggio, ricorrendo a uno stile nel quale l'elemento colloquiale e popolare viene manipolato con un continuo virtuosismo per così dire fonemico, una cui indagine analitica svelerebbe tutto il sottile gioco di progressioni, di incastri, di allitterazioni, fino alla costruzione di una sorta di *nonsense* che ci riporta, nella sua deliberata incoerenza spinta fino alla giuntura sintattica, a soluzioni rese popolari da Ionesco:

- «Ma di che cosa diavolo stai parlando?»
«Sto rispondendo alla sua domanda, signore».
«Quale domanda?»
«Allora dimmi quel che diavolo intendevi, bastardo che non sei altro, quando hai detto che non avremmo potuto punirti», disse il caporale che era in grado di stenografare, leggendo nel suo blocnotes.
«Benissimo», disse il colonnello. «Allora che cosa diavolo intendevi?»
«Io non ho mai detto che non avreste potuto punirmi, signore».
«Quando?» chiese il colonnello.
«Quando che cosa, signore?»
«Adesso stai di nuovo facendomi delle domande».
«Sono mortificato, signore. Temo proprio di non aver capito la sua domanda».
«Quand'è che non hai detto che non avremmo potuto punirti? Non riesci a capire la mia domanda?»
«Nossignore. Non capisco».
«Questo ce l'hai già detto. E adesso vedi se ti riesce di rispondere alla mia domanda».
«Ma come faccio a rispondere?»
«Questa è di nuovo una domanda che tu stai facendo a me».
«Sono mortificato, signore. Ma non so come rispondere. Io non ho mai detto che non avreste potuto punirmi».
«Ora stai dicendoci quando l'hai detto. Io invece ti sto chiedendo di dirci quando non l'hai detto». Clevinger tirò un profondo sospiro. «Sempre non ho detto che voi non avreste potuto punirmi, signore».

(*Comma 22*, pagine 116-7)

Questo è uno dei casi in cui il grottesco e l'as-

surdo in certo modo si fanno dirompenti e si pongono in termini puramente verbali, anziché fattuali. Ma sin dall'inizio i due elementi appaiono dominanti, ponendosi in contrasto con la struttura sostanzialmente unitaria del libro, legato, se si vuole, o proteso tra due poli reciprocamente gratuiti: la malattia inesistente di Yossarian, uno dei protagonisti e dal punto di vista narrativo elemento di sutura, e la sua fuga nel nulla, verso la libertà indefinita, in un continuum anche spazialmente mutuato quale alternativa rispetto alla definitiva e inclusiva prigionia che l'ambiente in cui egli e i suoi compagni vivono ha fatalmente costruito come una muraglia.

Siamo di fronte, in pratica, a una delle infinite variazioni che, attraverso più di due secoli, nella narrativa di lingua inglese si è tentata sulla inesauribile matrice della lezione picaresca: libri diversissimi nel tono e nella ideologia come questo di Heller e, diciamo, *Augie March* di Bellow sembrano convalidare il giudizio che quella matrice sia ancora lungi dal mostrare usura. In realtà, essa è divenuta ormai soltanto una struttura, un punto di partenza che autorizza e consente tutta una serie di rielaborazioni. Com'è nella tradizione del romanzo americano — e insistiamo su questo punto — Heller vi introduce il simbolo, oltre ad una accentuazione del senso tragico, alla rappresentazione dell'oscillare della vita umana tra drammatico e grottesco, tra comico e assurdo. Equilibrio davvero difficile a mantenere, esposto alla intrusione, cioè, da un lato della caricatura o del gioco macchiettistico, e dall'altro del sovraccarico truculento del *grand-guignol*. È qui che si posson muovere le obiezioni più fondate, ci sembra, a *Comma 22*, anche perché nel suo complesso il romanzo sembra perdere della sua tensione e della sua forza, sino a divenire risaputo e prevedibile, proprio a causa della lunghezza eccessiva. Poco per volta, le situazioni a sorpresa, gli incastri che gradualmente vengon fuori come da un caleidoscopio nel quale le figure sono casuali soltanto in apparenza, finiscono per mostrare la corda, per tradire lo strizzar d'occhio dello scrittore.

Perché *Comma 22* si definisce, a ben vedere,

come un risultato straordinariamente riuscito e sorprendentemente avveduto di letteratura popolare. Quasi a confermare la maturità — e insieme la stanchezza — raggiunta dalla narrativa americana, il libro di Heller contiene in sé tutti gli ingredienti che consentono all'editore di anticipare il *bestseller*, e insieme le astuzie che in certa misura si potrebbero anche contrabbandare per sperimentalismo. Ormai — ma forse ci stiamo avvicinando al punto di saturazione — determinati temi, come quello del rifiuto, della fuga, della non-accettazione si sono trasferiti alla letteratura popolare; con il romanzo di Heller tocchiamo anche una popolarizzazione di quel riferimento ormai buono a tutti gli usi che è appunto l'assurdo, frutto estremo della retorica della massificazione, della incomunicabilità, e via discorrendo. Si veda un caso parallelo e posteriore, il passaggio, cioè, dall'avanguardia al prodotto commerciale, da «off-Broadway» a Broadway, di uno dei più giovani autori di teatro americani, Edward Albee, il quale dalla rottura di *The American Dream* è giunto al prodotto confezionato che è *Who Is Afraid of Virginia Woolf?* Nella sua conclusione in ultima analisi elusiva o compromissoria, che si risolve non nell'attacco alla società conformista e soffocante, ma nell'allontanamento da questo, *Comma 22* si appresenta ad altri esempi di letteratura ormai legati a una comune retorica, dal *Giovane Holden a Corri*, coniglio di Updike. Quante reincarnazioni ha ormai subito — sarebbe il caso di dire — quell'archetipo che è *Huck Finn*.

Il nodo della scelta, o della non-scelta, dell'aviatore Yossarian nel libro di Heller si coglie, verso la fine del romanzo, nel suo dialogo con il maggiore Danby:

« Posso scappare ».

« Scappare? »

« Disertare. Darmela a gambe. Voltare le spalle a tutto questo maledetto pasticcio e prendere il largo ».

Il maggiore Danby era indignato. « E dove? Dove andresti? ».

« Potrei andarmene a Roma abbastanza facilmente. E nascondermi laggiù ».

“E rischiare ad ogni minuto di farti pescare? No, no, no, Yossarian. Sarebbe un'azione disastrosa e ignobile. Cercare di sfuggire ai problemi non ha mai aiutato a risolverli. Credimi, per favore, sto solo cercando di aiutarti”.....
.....“Io sono un professore d'università con un senso molto sviluppato di ciò che è giusto e di ciò che non lo è, e non cercherei di ingannarti. Non mi sentirei di mentire a nessuno”.
“Cosa risponderesti se uno dei ragazzi del gruppo ti chiedesse cosa ci siamo detti in questa conversazione?”
“Dovrei mentirgli”». (Comma 22, pagina 663).

L'atto di accusa mosso indirettamente alla società americana non potrebbe definirsi più chiaramente, e magari anche più schematicamente. La polemica di Heller non si appunta contro il conservatorismo della classe dirigente, ma piuttosto contro l'immobilismo della borghesia, il suo costante rifiuto della scelta, la sua accettazione. Yossarian, però, per quel che ne sappiamo, non sa altro che fuggire, che scomparire con un balzo nel buio, senza che si senta più nulla di lui. Come il protagonista di Updike, egli continua a correre.

Non è allora il caso di scomodare Sterne, e in particolare Swift, come è stato fatto ripetutamente parlando di Heller. Difatti, la carenza di Heller va ricercata soprattutto nella dimensione ideologica; il suo libro sgretola, ma non offre alternative. Egli batte in breccia il vitalismo indiscriminato che per molti lustri ha costituito un dato comune della letteratura americana, la venerazione per un concetto generico e velleitario di virilità, residuo, a ben vedere, decadente e a suo modo dannunziano; la guerra si presenta come il riepilogo della stupidità umana, come l'esito inevitabile di una tendenza all'irreggimentazione, al culto ipertroffizzato dello slancio vitale. Per converso, essa fa precipitare la crisi, frantuma una serie di pseudovalori, rivela in tutta la sua urgenza l'angoscia e lo smarrimento che il vuoto suggerisce. Ma, fatta questa necessaria premessa, ecco che le soluzioni proposte sono poi le stesse dei vecchi eroi hemingwayani. Di Hemingway, Heller ha il compiaciuto indugiare sull'orrore della morte

fisica, del sangue e della mutilazione, e pure l'inclinazione a concludere una propria pace separata con un mondo divenuto intollerabile o incomprendibile.

La retorica del rifiuto, ormai, la conosciamo benissimo. Non ci meraviglia affatto che per Norman Mailer sia *Comma 22* uno dei grandi libri degli ultimi anni, alla pari con *Pasto nudo* di Burroughs. Ma, se si eccettua una frequente e sicura efficacia del segno, un uso intelligente del linguaggio, un ritmo narrativo più smalzato, il romanzo di Heller ci appare come parte di un repertorio che conosciamo ormai anche troppo bene. (Lo si potrebbe, tutto sommato, localizzare con qualche approssimazione inserendolo nel gruppo — abbastanza unitario in certe costanti e quindi anche in un certo manierismo — del *New Yorker*).

Considerazioni non molto dissimili suggerisce un altro libro popolarissimo tra gli studenti o i giovani intellettuali americani, quel *Growing Up Absurd* che Paul Goodman pubblicò nel '60, che uscì in edizione economica nel '62 e che ora l'editore Einaudi presenta in versione italiana — opera di Enza Franceschi Vaccarello — col titolo *La gioventù assurda*. Goodman è, in primo luogo, un narratore fallito, o inaridito. Una quindicina di anni or sono egli sembrò una delle speranze della narrativa americana, e i suoi racconti apparvero nelle collane spregiudicate e coraggiose di «New Directions», accanto ai libri di Hawkes o alle ristampe di Henry Miller. Poi Goodman tentò con dubbio successo il romanzo, e si volse successivamente a questo tipo di saggistica nervosa nel gusto del *pamphlet*, ove, accanto alla polemica con una concezione troppo distante e impersonale della sociologia, si ricorre con abbondanza proprio ad una documentazione fondamentalmente sociologica. Dopo *La gioventù assurda* sono apparse altre sue raccolte, tutte, comunque, nella direzione di questo libro, in una chiave di ormai diffusa e accettata sconoscenza dei grandi miti ufficiali della società americana.

Non a caso uno dei protagonisti di un romanzo di Goodman si chiama ironicamente Horatio Alger: nome e cognome, cioè del romanziere di fine

Ottocento che rese celebre il motivo del cosiddetto « from rags to riches », vale a dire del giovane povero ma industrioso che grazie alle sue doti e alla sua intraprendenza sale rapidamente i gradini del successo e diviene per lo più un grande industriale. Ma già Mark Twain, nel pungente *sketch* che si intitola *Life As I Find It*, ne aveva fatto giustizia sommaria, così come più tardi ne aveva dato una satira efficacissima Nathanel West nel suo *Cool Million*.

La *gioventù assurda* non si avvicina che in parte agli sfoghi di un Mailer o alla beffarda demistificazione di Heller. Difatti, Goodman fornisce continuamente l'impressione di voler ricostruire dopo aver sconsacrato; di tentare di riallacciarsi ai valori che gli sembrano conculcati e sviliti. A un certo momento (pensiamo al capitolo sul patriottismo) si ricava quasi l'idea che tutto si riduca a un problema di semantica politica, o sociologica, o magari psicanalitica. La radice del male, e dunque dell'assurdità che contraddistingue l'educazione della gioventù americana, sta secondo Goodman in un aspetto della società americana che è stato largamente esplorato: l'organizzazione. « L'organizzazione », egli scrive, « si intromette dovunque, indica il modello da seguire in ogni cosa; domina la grande industria, la politica, la cultura popolare; ed è abbastanza forte da assicurare, per il prossimo futuro, una nuova generazione di giovani impiegati conformisti privi di ogni meta elevata e del sentimento di una comunità naturale o morale » (p. 159). Goodman — non è il solo — riprende con un linguaggio più tecnicizzato e in circostanze forse più bloccate la predicazione radicale e « illuminata » che fu tipica degli intellettuali del *New Deal*: pensiamo, ad esempio, alla Mead di *And Keep Your Powder Dry*, che è del '42, come a un punto di partenza ideale per *La gioventù assurda*. Ma — e l'osservazione è tanto ovvia quanto negletta — siamo dinnanzi a repliche un poco scolorite e didattiche di modelli supremi, che si riassumono nei saggi di Emerson e nel *Walden* di Thoreau: là esistono categorie e prese di posizione che valgono come veri e propri repertori, vorremmo dire condizionanti per tutte le generazioni successive.

Nulla di nuovo nella denuncia contro il « sistema », che è, in altri termini, la « società chiusa », lo *establishment*, per usare la parola che in pochi anni ha preso corso anche da noi. Più interessante, se mai, l'ultima parte, anche se risulta la più frettolosa, in quanto si pone il problema della reazione dei giovani di fronte al sistema (evitando il rischio di parlare di giovani genericamente e assertivamente, come si usò fare del primo dopoguerra o teorizzando su una alternativa globale, secondo schemi cui sono ricorsi ancora alcuni ideologi della « Nuova Frontiera »). Abbiamo qui una delle analisi meno fumose del fenomeno che va sotto il nome di *Beat Generation*, considerato dal Goodman « una specie di esperimento-pilota dell'impiego del tempo libero in un'economia di prosperità ». (p. 171). Mi pare che le pagine più persuasive siano quelle in cui Goodman risale per così dire all'ideologia attraverso il linguaggio: in tal modo egli dissotterra le radici autentiche le quali hanno alimentato il mito *beat*, al di là delle manifestazioni più vistose venute alla luce attraverso l'opera dei suoi pontefici, nel senso che egli è il primo a mostrare le caratteristiche effimere e incoerenti del mito stesso in sede letteraria, spiegando peraltro la fortuna e le esigenze che la *Beat Generation* ha confusamente espresso. La « disaffiliazione » predicata dai *beatniks* manca di efficacia, secondo Goodman, perché ha subito un arresto di fronte ai problemi di fondo che davvero affliggono il sistema: non ha saputo, cioè, produrre una reazione altro che irregolarmente e superficialmente, né ha intaccato realtà complesse, in primo luogo quella politica. Secondo Goodman ciò è avvenuto in misura assai maggiore in Inghilterra; negli Stati Uniti la rivolta rimane allo stadio iniziale.

L'assurdità di cui parla il titolo del libro di Goodman, e nella quale risiede la spiegazione di fenomeni che vanno allargandosi rapidamente negli Stati Uniti, dall'insofferenza nei ceti intellettualmente più evoluti all'accentuarsi di fenomeni quale la delinquenza minorile in strati più bassi, risiederebbe nel fatto che non manca — come alcuni sostengono — capacità di comunicazione sul piano dei valori, ma se mai sussiste una inaccettabilità del « messaggio » che viene