letteratura

Gli «automi» borghesi di Moravia

Abbandono del mondo popolare e continuazione del discorso inaugurato dalla «Noia»

Due squilli svegliano nello stesso momento un uomo dal suo torpore, il campanello della porta e il telefono. L'uomo sta aspettando la sua donna. Alla porta non può essere che lei; al telefono non può essere che un estraneo. Si precipita, dunque, ad aprire, e la realtà si presenta rovesciata. Sul pianerottolo trova il garzone del bar, il quale viene a consegnare certe bottiglie. Al telefono, invece, è lei, la donna. Essa avverte che non arriverà subito ma fra due ore. Per l'uomo si apre allora una parentesi smisuratamente dilatata dall'incapacità di saperla riempire. Il tempo ch'egli immaginava diverso, più bello, lo colloca in un atroce purgatorio di monotonia.

E' un caso tipico dei racconti che Moravia ha raccolto sotto il titolo di uno di essi, *L'automa* (Editore Bompiani, L. 2.000). Confrontati con i precedenti *Racconti romani*, essi precisano la svolta compiuta dall'autore *negli* ultimi due o tre anni. Non è soltanto per la rinuncia allo «io narrante» e il ritorno alla terza persona. Gli aspetti più concreti si collegano, infatti, a quanto c'era di diverso nel filone inaugurato dalla *Noia*, romanzo che pure veniva ancora costruito in prima persona. In questo nuovo libro uno stile anche più asciutto e nervoso aggredisce una materia altrettanto rarefatta. L'ispirazione cerca di prepotenza il momento essenziale di una scoperta. Si tratta, quasi sempre, di un conflitto fra realtà interna e realtà esterna, come abbiamo visto per i due campanelli nel «caso» del racconto «Passare il tempo». Le due realtà non collimano e si scontrano. Oppure si sfiorano. Oppure corrono parallele, e non si incontrano. In ogni modo la carica esistenziale tende a trasformare il personaggio in automa. Anche quand'egli si interroga e si mette in dubbio, essa lo inchioda in una particolare forma di «alienazione».

Condannati in partenza

Sono, dunque, personaggi condannati in partenza. Alcuni hanno barlumi di coscienza, come il protagonista dell'«Automa» nel parallelo col giradischi che per una volta scatta a vuoto. Altri affermano la volontà di evadere dal meccanismo ma solo attraverso espedienti verbali, gli «idiotismi piccolo-borghesi», come in «Non ti senti meglio» o «Le parole». Altri sono puerilmente ingannati dalle convinzioni prodotte dalle esperienze personali: così la stizzosa fanciulla che va a caccia del ragazzo ricco, quando lo incontra, lo respinge credendolo povero e in malafede, convinta com'è che «la vita è una giungla». L'automatismo porta alla sofferenza esasperata in «Va bene». Può anche sterilizzare, ed è il caso di una tra «Le stordite», la quale «non si libera da uno stupore che per cadere in un altro», al punto che non ricorda più la domanda che vorrebbe porre al marito quando ha appreso ch'egli la tradisce. Il lettore avrà compreso quanto i lati paradossali di questi caratteri ci avvicinino alla Cecilia della *Noia*, altra fanciulla-macchina nella quale le tracce del passato e le attrattive del futuro sfumavano a beneficio del «presente immediato», distruggendo di riflesso anche la concretezza del linguaggio.

Moravia, dunque, s'è allontanato dalle approssimazioni al mondo popolare che approdavano, per la verità, a risultati dubbi, del tutto esterni, dove il personaggio appariva unico e identico. E' tornato al suo ambiente naturale, alla piccola e media borghesia romana. Vi si muove a suo agio, disinvolto, come fra vecchie conoscenze. Di inventato c'è l'episodio, la macchina di sostegno, di rado la sostanza dei personaggi, gesti, parole e perfino, al limite del paradosso, le possibili reazioni di ciascuno. Esse sono messe a fuoco, generalmente, in un rapporto di coppie. All'autore importa soprattutto la condotta del personaggio nei momenti che dovrebbero essere di comunicazione totale, com'è l'amore o la ricerca d'amore. La morale che ne risulta è disincantata, sterile, negativa o ambigua. Bene e male perdono addirittura le ragioni di esistere, anche perché, di là dalla morale, realtà e irrealtà confondono le loro radici.

Amaro scetticismo

La tesi che l'autore sostiene reca l'impronta di uno scetticismo amaro quanto quello di La Rochefoucauld. Anziché nascere da un impulso morale, come negli *Indifferenti*, esso è affermato in un tentativo di rigore intellettuale. Di qui anche il suo limite. Se dovessimo seguire fino in fondo la definizione di narrativa saggistica suggerita da Moravia, tutto si dissolverebbe in questo intreccio di condizioni esistenziali che vorrebbero fare da matrici all'intera condizione umana. Invece il quadro si ravviva di figurine che acquistano rilievo nella visione critico-realistica che l'autore suggerisce di quell'ambiente. Certamente il moralista che è sempre presente in Moravia, la esaspera. In compenso il narratore ristabilisce l'equilibrio ritrovando intatte le sue doti migliori. Lo fa anche in virtù di un mestiere divenuto anche più pronto e dinamico, ma rivelando di pari passo qualità di artista ben più profonde. Affrontando questo squallido panorama ambientale, Moravia ha scritto alcuni dei suoi racconti più convincenti, anche se in qualcuno di essi la premessa saggistica, di cui abbiamo parlato, lo porta fuori strada.

Michele Rago

Incontro con Bassani

Pronto il caso letterario 1963?

«La traduzione» è il titolo del libro scritto da un uomo che è in carcere da vent'anni

Il caso letterario del 1963 pare sia già pronto.

— Che nome ha?

Giorgio Bassani, che dirige la collana «I Contemporanei» di Feltrinelli, risponde:

— Ancora non posso dire il nome dell'autore del libro.

— Perché?

— Perché è in prigione.

Si pensa subito alle cose di questi giorni: l'espressione artistica non sembra riconosciuta né come un diritto né come una libertà: al contrario, è nuovamente un rischio.

Ma la spiegazione del caso è un'altra.

— L'autore di questo libro è in prigione da vent'anni.

— Il titolo qual è?

— «La traduzione».

— Ossia, se abbiamo capito bene, quel passare da un luogo di pena a un altro che, nel linguaggio carcerario, viene appunto definito con questa parola.

— Perfettamente.

— Perché l'autore è in prigione? In quale?

— In quale si trovi, non posso dirlo per gli stessi motivi per i quali non dico ancora il nome dello scrittore. Potrebbero nascere complicazioni burocratiche all'ultimo momento. Parliamo del libro, piuttosto.

— Va bene. Di che cosa si tratta?

— E' un libro che non ha nessun carattere documentario. Intendo dire con ciò che si tratta di un vero prodotto letterario, non di un documento sul carcere e sulla vita nel carcere. E' una storia che, pur nascendo da una documentazione autobiografica, è narrata con oggettività da un vero scrittore, da un uomo che ha letto molto e ha sofferto molto. E' il libro — soggiunge Bassani — di un uomo profondamente buono.

— Perché è in prigione?

— Per delitti comuni. Non per omicidio, per altre cose. «La traduzione» è un'opera di grande bellezza.

— Quando uscirà?

— Ai primi di gennaio.

o. c.

EMILIA: le «torrette» in periferia e in provincia

Il libro in drogheria

La Cooperazione emiliana ha creato un nuovo canale di vendita capillare, attraverso negozi, spacci e aziende

BOLOGNA, dicembre

La diffusione del libro, attraverso una rete di punti di vendita, per così dire capillare, è la nuova iniziativa che la Cooperazione bolognese ed emiliana ha intrapreso raccogliendo confortanti risultati. E' stata costituita una società denominata ALCE (Agenzia Libraria Cooperativa Emiliana) col proposito dichiarato di conquistare un più largo pubblico di lettori. In pochi mesi sono stati creati un centinaio di punti di vendita a Bologna e nella regione. L'esperimento ha incontrato fin dallo inizio l'appoggio di un gruppo importante di editori, i quali vedono con simpatia e con interesse l'attuazione pratica di un nuovo organizzato canale di vendita. La scelta del momento per allargare e sviluppare il mercato librario è indubbiamente favorevole; occorreva, però, che qualcuno — proprio oggi che l'area tradizionale di vendita dà segni eloquenti di ristagno — imboccasse una diversa strada meno facile certamente eppure potenzialmente ricca di capacità ricettiva. Intendiamo riferirci alle vaste plaghe periferiche delle grandi città, della campagna e dei piccoli centri dove il libro ancora non arriva.

Il cosiddetto «boom» librario di questi ultimi anni si può ritenere circoscritto alle zone di alto livello economico e civile, esso non ha ancora inciso negli ambienti esterni alle città e ai grandi centri. Si può affermare che la maggiore diffusione del libro riguardi gli abitanti di non oltre duemila comuni sui diecimila circa delle diverse regioni italiane. Nel nostro paese il libro si vende in due modi: nelle librerie e col sistema rateale. Le ditte autorizzate alla vendita del libro sono in Italia 4.200. Di queste 170 sono grandi librerie; 570 medie librerie e 3.500 piccole librerie. Nel conto sono comprese anche le carto-librerie e i negozi nei quali si vendono più generi merceologici.

A Milano, a Roma e in alcune altre grandi città è concentrata la quasi totalità delle librerie. Non è, quindi, azzardato affermare che librai e agenti di vendita rateale, «bancarelle», eccetera, concorrano quasi tutti sullo stesso mercato. Si sfrutta, in sostanza, un solo aspetto del «miracolo» librario, il fatto che chi già leggeva oggi legge di più. Ciò avviene per la difficoltà oggettiva di impiantare una azienda libraria in un piccolo centro, per la quasi impossibilità del ratealista di ricavare un guadagno da un lungo giroragare in ambiente periferico ed anche per la mancanza di fiducia nella capacità di assorbimento di una merce ritenuta, a torto, di esclusivo consumo di una élite intellettuale.

Un «posto di vendita» di libri in una cooperativa emiliana

In Italia — è vero — per il libro si spende meno di 500 lire per abitante: ma questo non vuol dire affatto che il mercato è saturo, anzi il passaggio da paese agricolo-industriale ad industriale-agricolo con lo sviluppo economico e sociale che esso comporta, la suggestione dei nuovi mezzi di comunicazione e diffusione (radio, TV, rotocalchi, giornali ecc.) hanno creato più forti esigenze culturali.

«I pochi esperimenti fatti — ci dice il direttore dell'ALCE, Aldo D'Alfonso — le conversazioni avute a tutti i livelli, con giovani e vecchi, dimostrano che anche nel piccolo centro se il libro ci fosse verrebbe comprato. Se il libro ci fosse, certo. Il fatto è che, diciamo, i dadi per il brodo, nei piccoli centri sono stati importati, e, sia pure dopo una certa resistenza hanno conquistato anche le vecchie massaie diffidenti, e così il detersivo in scatola. Ma il libro no. Pensare, d'altra parte, che il desiderio di leggere l'ultimo romanzo italiano sia tanto forte nell'abitante di un piccolo centro, distante 40 o 50 chilometri dalla città, da indurlo a preventivare, oltre ad alcune ore strappate al sonno, anche quel che è necessario a prendere il treno o la corriera, o a scrivere (a chi, poi?) una lettera per procurarselo sarebbe pretendere che l'Italia abbia fatto in pochi anni il cammino di un secolo e questo siamo ben lontani dal crederlo».

Ecco l'idea. Si trattava, in altre parole, di affiancare alla propaganda degli editori, della radio, della TV, dei giornali, una efficiente rete commerciale capace di dare vita a centinaia di altri punti di vendita del libro cominciando, in tal modo, a colmare un vuoto culturale che incide sul nostro grado di civiltà.

Il segreto dell'iniziativa presa dalle cooperative a favore del libro è presto svelato. Diamo, intanto, a tutti coloro che desiderano comprare il libro — si è detto — la possibilità di farlo con la stessa facilità con cui soddisfano un altro bisogno; facciamo in modo che il libro sia a portata di mano nel momento in cui si acquista un genere di prima necessità. L'intelaiatura della rete già esiste: sono gli spacci di consumo delle cooperative, i circoli aziendali, i Cral, le Case del Popolo. Si sono così costruite delle torrette girevoli, capaci di duecento libri con un prezzo variante dalle 500 alle 1.500 lire. I nuovi punti di vendita installati nei negozi e nelle aziende hanno incontrato un discreto favore. Le torrette sono rifornite da agenti. Il compratore si serve da solo e paga il libro che si è scelto alla commessa del negozio o al cassiere dell'emporio insieme al conto della spesa. Chi ha la necessità di procurarsi un volume che non trova nella torretta ha solo il piccolo disturbo di segnalarlo su di una apposita cartolina.

Siamo appena agli inizi, ma le esperienze sono copiose ed interessanti. I punti di vendita (da negozi di alimentari, a quelli di elettrodomestici) toccano il pubblico più diverso dalla massaia all'operaio, dall'impiegato al contadino, dallo studente al pensionato, si trovano in periferia come nei centri del contado, sicché i gusti e le preferenze si differenziano notevolmente tra di loro. Si hanno punti di vendita che funzionano a pieno ritmo ed altri che stentano ad imporsi all'attenzione, ma in entrambi i casi rappresentano un fatto organizzativo di conquista e di sollecitazione culturale assai efficace.

Sergio Soglia

Pubblicata la prima raccolta di scritti del grande regista

La rivoluzione teatrale di Meyerhold

Una preziosa rarità: 14 lettere inedite a Cechov

L'apparizione in Italia di questa prima, nutrita raccolta degli scritti di Meyerhold (Vsevolod Emilievic Meyerhold, *La rivoluzione teatrale*, a cura di Giovanni Crino, Editori Riuniti, 1962) accenderà un rinnovato interesse attorno all'opera del prestigioso regista, teorico e animatore del teatro sovietico, conosciuto sinora soltanto per via indiretta, e non sempre in termini esatti. Certo, Meyerhold è tutto ancora da scoprire — o da riscoprire —, se è vero che attualmente, in URSS, si stanno ordinando qualcosa come trenta suoi scritti di vario peso e natura. Ma, intanto, la posizione meyerholdiana nel dibattito teatrale e culturale, in senso lato, del nostro tempo è già illuminata con evidenza bruciante, pur nei suoi chiaroscuri e nelle sue appassionate contraddizioni, dalla presente antologia, che si apre con i saggi riuniti da Meyerhold nel volume *Sul teatro* (1905-1912), prosegue con articoli degli «anni '20» e con testi di relazioni, discorsi, colloqui, appunti, del periodo successivo al '30 (pubblicati soltanto da un lustro a questa parte) si conclude con gli *Annali del teatro di Meyerhold* e con altre pertinenti testimonianze, dovute alla penna di studiosi e di amici. Sapore di preziosa rarità hanno, poi, le quattordici inedite lettere di Meyerhold a Cechov (1899-1904), che documentano già la tensione creativa del giovane attore e regista, allora agli inizi del suo lavoro.

Costante e coerente, nella parabola artistica di Meyerhold, che dall'alba del secolo giunge alle soglie della seconda guerra mondiale, è la polemica contro il naturalismo: l'assimilazione del regista ai diversi movimenti, dal simbolismo al futurismo che al naturalismo si opponevano, ha dunque un senso unicamente ove si abbia ben ferma la tendenza e la ricerca di Meyerhold verso una moderna e nuova e comprensiva rappresentazione della realtà: tendenza e ricerca delle quali simbolismo e futurismo costituiscono momenti ed esperienze.

Del naturalismo nella regia, e della sua vanità, Meyerhold fornisce esempi sferzanti. Che si tratti di argomento non estraneo, ma anzi perfettamente congruo, ancora oggi, alla battaglia delle idee, basterà qualche citazione a provarlo: «Il naturalismo del Teatro d'arte era stato preso in prestito dai Meininger. Suo principio fondamentale era la *precisione nella riproduzione della natura*. Sulla scena tutto doveva essere vero: soffitti, gli stucchi, i caminetti, le carte da parati, gli sportelli delle stufe, gli stiratoi ecc... Nell'allestimento di opere storiche, il teatro naturalista segue la regola di trasformare la scena in un'esposizione di oggetti dell'epoca o per lo meno copiati da disegni dell'epoca, o da fotografie scattate nei musei. Con tale metodo è ovvio che la struttura ritmica di un dramma come *Giulio Cesare*, con la sua plastica lotta fra due forze contrastanti, non si nota affatto e quindi non si riproduce...».

E da sottolineare come, a sostegno delle sue argomentazioni, Meyerhold assumesse proprio gli autori che, dell'erroneo trattamento naturalistico, erano stati o erano oggetto. Non soltanto Gogol («In Chlestakov come in Gogol "nessun tratto è disegnato in modo netto" ma nello stesso tempo la sua figura è chiarissima. *Nell'interpretazione di un personaggio, la nettezza del tratto non è affatto obbligatoria per dar rilievo alla figura stessa*»), ma Ibsen, Cechov. E a proposito degli scritti di Stanislavski (non ignoti, del resto, a chi sappia leggere con accortezza gli stessi scritti di Stanislavski) è chiarificatrice una nota del diario di Meyerhold: «Uno degli attori disse a Cechov, la seconda volta che era andato alle prove del *Gabbiano* (11 settembre 1898) al Teatro d'arte di Mosca, che in questo si sarebbe udito il gracidio delle rane, il frinire delle cicale, l'abbaiare dei cani. — Ma perché? — domandò con aria scontenta Anton Pavlovic. — E' realistico — rispose l'attore. — Realistico — ripeté Anton Pavlovic sogghignando, e dopo una breve pausa soggiunse: — Il teatro è arte. Kramskoi ha un quadro di genere in cui sono raffigurati dei volti in maniera meravigliosa. Che cosa accadrebbe se si tagliasse il naso dipinto a uno dei volti e lo si sostituisse con un naso vero? Il naso sarebbe realistico, ma il quadro sarebbe rovinato». E più oltre, nella stessa conversazione, lo scrittore ribadiva: «...La scena richiede un tanto di convenzione... riflette la quintessenza della vita e non v'è da introdurre nulla di superfluo».

E «teatro della convenzione» è proclamato quello di Meyerhold. Ma, se evidente appare ciò che esso non è e non vuole essere, più travagliosa e lacunosa si dimostra la definizione positiva della sua fisionomia. Negli anni giovanili, lavorando al Teatro-Studio Meyerhold particolarmente suggestionato dall'opera di Maeterlinck, giunse a ipotizzare e a sperimentare nella pratica un teatro «immobile», «statuario», ovvero un teatro nel quale il movimento degli attori tenderà a configurarsi in danza, e la parola a dissolversi in musica. La Rivoluzione d'ottobre, cui Meyerhold partecipò di slancio, modificò alcune idee del regista, facendone precipitare altre in nuova forma.

L'attività di Meyerhold si sviluppava in diverse direzioni: fondazione di una nuova drammaturgia sovietica (di qui il suo incontro con Maiakovski); interpretazione del teatro classico, soprattutto russo, e delle opere straniere contemporanee, alla luce della dialettica storica, della ragione rivoluzionaria; creazione d'un sistema di educazione e di allenamento degli attori, chiamato «biomeccanica», la cui «legge fondamentale... è molto semplice: tutto il corpo è partecipe di ogni nostro movimento. Il resto non è che elaborazione, esercizio, studio». E' indubbio che tale sistema — e Meyerhold autocriticamente lo riconobbe — poté portare a deformazioni estremistiche: giacché nel concetto che presiedeva alla sua ideazione — l'uomo considerato come «laboratorio fisico-chimico» — c'era non poco di materialismo volgare.

Sta di fatto, comunque, che Meyerhold non abbandonò mai il teatro «convenzionale», anche se vi aggiunse più tardi l'altra qualificazione «realistico». Egli continuò a indirizzare i suoi sforzi verso lo *spettacolo* «aperto», «narrativo»: gli fu rimproverato di aver tratto ispirazione dal cinematografo, nel sezionare in un gran numero di episodi *La foresta* di Ostrovski (come anche *L'ispettore generale* di Gogol): il regista ribatté con l'esempio del *Boris Godunov* di Puskin e del teatro di Shakespeare. Ma non si trattava di trincerarsi dietro le strutture di una certa tradizione, quanto di riproporne l'attualità e la fecondità. Meyerhold, in sostanza, voleva rompere la chiusa assolutezza del palcoscenico, stabilire un nuovo rapporto critico, razionale tra lo spettatore, la rappresentazione il testo rappresentato. Su una linea non dissimile, seppure con autonomia di elaborazione e di risultati, si muoveva in quegli stessi «anni '30» Bertolt Brecht. Un confronto tra l'opera dell'uno e dell'altro potrebbe riuscire, oggi, oltremodo pungente. Anche per quanto riguarda specificamente l'arte dell'attore, le formulazioni di Meyerhold (vedasi un fondamentale documento del '33, *Ideologia e tecnologia del teatro*) ci conducono a percepire una teoria analoga a quella dello «straniamento»: «Dobbiamo entrare nel personaggio, e con questa specie di travestimento assumere le caratteristiche positive e negative di un determinato individuo, ma nello stesso tempo non dobbiamo dimenticare noi stessi... Proprio in questo consiste tutto il segreto, nel fatto di non perdere di vista noi stessi quali portatori di una determinata concezione del mondo, poiché nei confronti di ogni personaggio dobbiamo assumere la veste di chi accusa o di chi difende. Quando Moskvin recita in *Cuore caldo*, o nelle *Anime morte*, egli non perde di vista se stesso. Egli rivela un atteggiamento ironico e scettico nei confronti degli avvenimenti cui prende parte. Egli denigra il suo personaggio, poiché sa di recitare la parte di una canaglia. Moskvin smaschera il personaggio...».

L'attività teorica e pratica di Meyerhold incontrò difficoltà sempre più gravi negli anni '36 e '37. Il progetto di una ripresa della *Cimice* di Maiakovski non venne portato a compimento; il *Boris Godunov* di Puskin fu provato ma non rappresentato; di *Come fu temprato l'acciaio* (adattamento del romanzo di Nikolai Ostrovski) si ebbe una sola rappresentazione a porte chiuse. I suoi ultimi appunti del periodo '34-'39 ci parlano d'una inattuata regia del *Don Giovanni* di Mozart e di quello che doveva essere il sogno di tutta la sua vita: la messinscena dell'*Amleto*, con scenografie di Picasso. All'inizio del '38 venne chiuso il teatro che recava il nome di Meyerhold, e qualche anno più tardi il regista scompariva tragicamente. Ora dopo lungo silenzio, il teatro sovietico, la cultura socialista cominciano a pagare un doloroso debito verso uno dei loro più nobili esponenti.

Aggeo Savioli

Annunciata la pubblicazione de «La peste»

Camus sarà tradotto nell'Unione Sovietica

Dalla nostra redazione

MOSCA, dicembre

(AP). — *Un romanzo di Vladimir Dudinzev (l'autore di* Non si vive di solo pane*), intitolato* Il soldato ignoto*, sarà pubblicato dalla rivista sovietica «Novi Mir» nell'annata 1963. Lo ha dichiarato il poeta Aleksandr Tvardovski, illustrando i piani della rivista, di cui è direttore, per l'anno prossimo. «Novi Mir», una delle più vivaci rassegne letterarie sovietiche, che ha largamente contribuito a far conoscere la produzione di giovani autori ed a combattere il conformismo letterario, annunzia anche due nuovi racconti di quel Solzhenitzin, che è diventato famoso con la recente pubblicazione, sulla stessa rivista, di* Un giorno di Ivan Denisovic*, il quarto volume (in due puntate) delle Memorie di Ilia Ehrenburg; il secondo volume della trilogia di Kostantin Fedin (Il falò); un nuovo romanzo di Vera Panova, che l'autrice sta terminando in questi giorni; oltre a racconti e memorie di autori vecchi e giovani, come Paustovski, Nekrasov, Kataev, Tendriakov, Aksionov ed altri.*

Interessante, nel programma di letterature straniere, l'annunzio della pubblicazione, per la prima volta nell'URSS, del romanzo La peste *di Albert Camus.*

---

letture tedesche

Pessimismo teologico di Broch

Con la traduzione di questo breve ma importante romanzo di Hermann Broch, scritto nel 1934 con il titolo *La grandezza sconosciuta* meno equivoco e certamente più felice di quanto non sia il titolo *L'incognita*, della sua versione italiana curata da Aurelio Cianeni (Lerici, Milano, 1962, pagg. 223), prosegue anche da noi la riscoperta dell'ormai famoso autore dei *Sonnambuli* (Einaudi, 1960) e della *Morte di Virgilio*. Hermann Broch nacque a Vienna nel 1886 e prima di consacrarsi verso il 1920 alla letteratura e alla saggistica, fu [illegible] ricordiamo, oltre agli studi su Hofmannsthal e Joyce, gli scritti *L'eredità mistica della poesia* e *L'immagine del mondo nel romanzo*, studi matematici e filosofici.

Trasferitosi negli Stati Uniti nel 1938 al tempo dello *Anschluss*, insegnò letteratura tedesca all'Università di Yale e quando lo raggiunse la morte, nel 1951, aveva già scritto tra l'altro anche un romanzo *Gli innocenti* (1950) e un'altra opera narrativa pubblicata postuma nel 1953, *Il tentatore*, di cui ci sono pervenute tre stesure e pertanto incompiuta. Di fronte al tramonto di una cultura e di una società borghese che nell'area della letteratura mitteleuropea già un Musil, un Doderer, un Roth avevano storicamente ricompreso nella dissoluzione della «monarchia danubiana» della vecchia Austria asburgica, anche Broch avverte il vuoto di un *intermezzo senza più solidi* punti di appoggio nella tradizione, nel costume, nella filosofia e nella morale senza più un'organica visione religioso-normativa del mondo e [illegible] in rapporto a questo [illegible] intermezzo [illegible] della responsabilità a questa «crisi dei valori» che Broch ci porrà il problema di un nuovo [illegible] un nuovo «centro» e ad una giustificazione razionale ed armonica della propria esistenza. Nonostante che lo scrittore viennese si fondi in maniera [illegible] di ritrovare in una dialettica puramente spirituale [illegible] quel che fa nei *Sonnambuli*) il presupposto di un superamento del nichilismo [illegible] del tempo [illegible] di una tecnica [illegible] composita [illegible] documento [illegible] allo «sperimentalismo» joyciano dall'uso degli inserti saggistici alle manipolazioni simultaneiste, [illegible] eccetera.

Anche nell'*Incognita*, che pure è un'opera più raccolta, carica di un certo intimismo psicologico-filosofico e evidente il tentativo di riproporre in chiave problematica, sulla base di una costante auto-osservazione, suggestionata dalla psicoanalisi e spesso trasferita *in moduli lirico-simbolici*, un tema caro al conservatorismo spiritualistico di Broch quello del limite di una cultura positivista-scientifica, di un razionalismo secolarizzato di fronte alla trascendenza e alla insondabile presenza del mistero nella vita umana. Resta vero il fatto che anche in questo romanzo, nonostante [illegible] i problemi non si dispongono all'interno della storia del personaggio [illegible] protagonista Richard Hieck [illegible] fratello Otto [illegible] restano piuttosto [illegible] di un mosaico [illegible] simmetria [illegible] ed un organico processo di autocostruzione. V'è qui [illegible] nell'arte di questo scrittore [illegible] controllo formale, ed è forse quel tanto di [illegible] compiacimento che [illegible] con una fluttuante [illegible] le strutture del racconto condannandolo a [illegible] d'una perenne ambiguità tra «fantasia» e «intelligenza», tra «realtà» e [illegible] tra «disincanto» [illegible]. Tale ambiguità non sarebbe per sé un male se con essa non fosse strumentalizzato, in funzione di determinati punti d'arrivo, il corso stesso della narrazione, l'evoluzione della situazione interiore.

Scrive giustamente Giansiro Ferrata nel numero 27 di *Rinascita*, che «è curioso riportarsi al 1933 — a quando Hitler afferrava il potere — per la nascita di un racconto come questo dove l'alternativa dello spirito moderno sta semplicemente tra la fede nella scienza pura e un misticismo cristianeggiante», ma [illegible] il pessimismo di Broch [illegible] di poter risolvere i problemi cristallizzandoli in termini extrastorici, credendo così di poter dominare dall'alto la brutalità dei fatti. Broch ha in mente, per l'appunto una restaurazione teologica che contro il fallimento della scienza e dell'umanesimo borghese [illegible] agli sfiduciati, ai delusi [illegible] ai figli delle tenebre — qualcosa di simile agli schemi universalistico, gerarchici del cattolicesimo preprotestante. La *sancta auctoritas* che compone tutti i conflitti e placa tutte le contraddizioni, sarebbe la contropartita al rifiuto assurdo e indiscriminato della realtà moderna, al consapevole isolamento di fronte ai suoi errori. Il pessimismo di Broch è dunque [illegible] e si risolve in una velata apologia del fatto soprannaturale in cui la sostanza di una problematica semplicemente umana risulta mistificata e sul piano artistico liricamente trascesa.

Ferruccio Masini

Le romanzesche ipotesi di Delfini sulla «Certosa di Parma»

Un indovinello su Stendhal

Dov'è esattamente la «Chartreuse», la famosa «Certosa di Parma» nelle cui mura si conclude la parabola romanzesca di Fabrizio Del Dongo l'eroe di Stendhal?

E' un indovinello, uno dei tanti, croce e delizia dei tanti filologi e autori di commenti.

Nel suo volumetto «Modena 1831, città della Chartreuse» di cui la cronaca ha parlato in questi giorni, (edizioni Scheiwiller [illegible] lire 1500), Antonio Delfini non è neppure sfiorato da dubbi o perplessità. Non Parma, ma Modena è la città della «Chartreuse». Per lui tutto è riconoscibile. Tutto viene riportato a un luogo e a un ricordo preciso.

L'ipotesi non è nuova. Alcuni commenti arrivano infatti alla conclusione che la realtà italiana della «Chartreuse» è composita. Stendhal vi ha mescolato impressioni, esperienze e — come sempre aveva fatto — ricordi di letture. Per cui nella corte parmense del suo romanzo si riconoscerebbe, fra l'altro, anche la corte modenese del tirannello Francesco IV, contro cui cozzò la cospirazione carbonara. Naturalmente, però la ricerca del romanzesco riporta ancor più indietro lo scrittore francese che per tanti particolari risalì fino agli splendori delle corti rinascimentali.

Delfini, invece costruisce un romanzo sul romanzo. Riferendosi alle memorie della propria infanzia e alle prime letture dell'opera stendhaliana, ha scritto pagine eleganti, intrecciando agli episodi della «Chartreuse» un ricordo dei suoi nobili antenati, alcuni dei quali parteciparono alle lotte e alle congiure del primo Risorgimento.

Come è noto, Stendhal nel suo rapporto col luogo d'origine, Grenoble, manifestò un misto di odio e di amore che fu anche alla base della sua ricerca affettuosa e ammirata sui caratteri di altri popoli, in particolare gli italiani e gli inglesi. Il suo carattere è la negazione non soltanto dello «chauvinisme» francese, ma di tutti i particolarismi. Il libro di Delfini avrebbe potuto avere un fascino indiscutibile se l'autore si fosse limitato all'intreccio tra ricordi e romanzo di cui abbiamo già detto. Purtroppo l'autore sconfina in polemiche e sterili dispute antifilologiche o in particolarismi, per i quali, pensiamo, Stendhal avrebbe avuto tutt'al più un sorriso d'indulgenza.

m. r.