

Una «divina commedia» di Manuele Giudeo

RENZO CASSIGOLI

«**E** l'Uomo mi disse: "afferra il lembo del mio mantello e stringilo" / e il vento non passerà tra noi / poiché il luogo al quale ci volgeremo è una terra arida, / ombra di morte, desolata / chiamata di nome Valle dei Corpi Morti». Comincia così, dopo un breve prologo, l'Inferno di Immanuel Romano che insieme al Paradiso costituisce una sorta di «divina commedia» in ebraico. Fu Dante, con tutta probabilità, a ispirare e stimolare Immanuel Romano, che del Sommo poeta fu coevo, conoscente ed amico, a scrivere quasi sette secoli fa quest'opera intitolata semplicemente: «L'inferno e il paradiso», ora pub-

blicata dalla Editrice Giuntina di Firenze nella traduzione di Emanuele Weiss Levi e con una prefazione di Amos Luzzatto, discendente di quel S.D. Luzzatto che nel 1857 fu il primo studioso ad accostare il nome di Dante a quello di Immanuel Romano, o «Manuele Giudeo», com'era noto fra i cristiani. Solo l'ispirazione poiché non c'è nessun riferimento metrico con le celebri terzine dell'opera dantesca. Leggendo il sonetto scritto da Bosone da Gubbio in morte di Dante («Due lumi son di novo spenti al mondo») e il sonetto di risposta, «Io che trassi le lacrime del fondo» scritto da Immanuel, il Luzzatto ritenne non a caso, che i due corrispondenti fosse-

ro entrambi stati amici di Dante. Laddove quei «due lumi» sono per i due amici del Sommo Poeta, nient'altro che la sapienza e la virtù perdute alla ragione umana quando quello sguardo profetico si spense. Quello fra Dante e Immanuel, secondo le note e i commenti del curatore del testo Giorgio Battistoni, è l'incontro fra due esuli: Dante che fugge dalla Firenze guelfa, «famosissima figlia» della Roma papale, e l'ebreo Immanuel, esule per antonomasia. Le due Presenze sembrano convergere alla corte veronese di Can Grande della Scala, ecumenicamente aperta a tutti coloro, uomini d'arme e di cultura di fedi diverse, che pativano l'ostracismo della Chiesa.

Una sorta di «luogo franco» nel quale si sono incontrati anche Dante e Immanuel e poco importa che fosse cristiano l'uno e ebreo l'altro, per loro non esistevano fedi dogmatiche in contrasto. È questa grande ammirazione per Dante che porta l'ultrasessantenne Immanuel (era nato intorno al 1261) a scrivere l'opera con cui, come scrive il Battistoni, intendeva celebrare «nel modo più elevato possibile - nella sua lingua, per la sua gente, secondo i modi della sua poesia e il canone dell'Aldilà ebraico - il Giusto, il Sapiente, l'Ispirato di una nazione diversa: il fratello di una stessa fede filosofica, che era il più degno fra i contemporanei ad occupare un seggio

in Paradiso». E a guidarlo sarà proprio l'amico defunto da poco (e di poco più giovane di lui), sarà lo spirito profetico e politico di Dante, assimilato a Daniele, il profeta che alla corte del gran re Medi (Ciro o Dario) aveva fatto ciò che Dante, in scala, aveva compiuto alla corte del Can Grande: dar vita al processo di «conversione» del sire chiamato a liberare gli esuli di una schiavitù sempre risorgente, nella fattispecie quella della guelfa Firenze. E così Dante, accompagnerà in spirito il fratello lungo i gradi e i gradini de «L'Inferno e il Paradiso» come lo immaginava il «Giudeo Manuele», forte della eccelsa lezione dantesca.

Cultura @

SOCIETÀ

SCIENZA

SPETTACOLI

IL LIBRO ■ NELLA «LETTERATURA ITALIANA DEL NOVECENTO» BILANCIO DEL SECOLO

Tante lotte in nome della lingua

È in libreria dall'11 di questo mese «Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo» a cura di Alberto Asor Rosa (Piccola Biblioteca Einaudi, pagine 624, lire 40.000). In ventisette saggi - organizzati in quattro sezioni - il tentativo di trarre un bilancio complessivo della letteratura italiana nel secolo appena concluso. Ai nomi dei grandi autori, internazionalmente riconosciuti - Campana, Pirandello, Svevo, Montale, Ungaretti, Saba, de Cespedes, Gadda, Pasolini, Morante, Calvino - si accompagna la ricostruzione delle correnti, delle tendenze e dei gruppi. Pubblichiamo qui di seguito uno stralcio dalla Introduzione di Asor Rosa e un brano dal saggio di Edoardo Sanguineti: «Le linee della ricerca avanguardistica».

comune a numerosi collaboratori all'impresa (ognuno dei quali, naturalmente, ha poi agito nel suo ambito con la massima libertà).

Il volume - ossia, per essere più esatti, la ricerca - si è organizzato in quattro grandi sezioni

e comincia a formarsi un nuovo clima, che prelude a quello del nuovo secolo. Le quattro sezioni sono: I. Le grandi linee di tendenza; II. Tradizione e innovazione; III. Letterature del Novecento; IV. La letteratura e le lingue altre.

Le idee che tengono insieme queste articolazioni sono per noi le stesse che hanno presieduto al concepimento e alla realizzazione di un'impresa come quella della Letteratura italiana Einaudi e cioè, fondamentalmente, che 1) la letteratura è un sistema complesso ed estremamente ramificato, di cui sarebbe difficile e sbagliato segnare con rigore estremo un confine divisorio rispetto agli altri domini espressivi contigui, e però 2) è compito dello storico e del critico cercare di darne una descrizione in termini che colgano il più possibile specificità e peculiarità di questo particolarissimo dominio espressivo umano. Il massimo della latitudine nell'investigazione di ciò che, di volta in volta, storicamente, si presenta e si definisce letterario; e al tempo stesso il



Un cantante di strada a Napoli negli anni Cinquanta. Nella foto piccola Alberto Asor Rosa

damentali, lo svolgimento di una dialettica che nel Novecento, in Italia forse in modo particolare, ha avuto un'intensità fortissima. Solo in pieno Novecento, forse, si può dire che si conseguono in Italia una nozione e una pratica piene della modernità: il nostro contemporaneo, in un certo senso, nasce in ritardo rispetto all'Europa, se è vero che, a secolo già iniziato, batte ancora possente sulle scogliere novecentesche l'onda lunga della classicità italiana (Carducci, D'Annunzio e, con le sue eccezionali peculiarità, anche Pascoli). Ma anche nei decenni successivi resta forte, pure in termini polemici espliciti, la resistenza delle strutture tradizionali alle innovazioni delle tematiche e degli stili: ogni pollice di terreno è oggetto di scontri senza fine e le posizioni sono conquistate, perdute e riconquistate più volte. I grandi innovatori - non solo gli avanguardisti espliciti, ma anche Pirandello, Svevo, Gadda - devono superare prove estenuanti prima d'essere minimamente accettati.

È fuori discussione, tuttavia, almeno per chi qui scrive, che il Novecento produca in casa nostra una serie di Scritture (III sezione), nelle quali si condensa e si può studiare il meglio dell'identità letteraria italiana del secolo. Siamo arrivati, per così dire, al piano dei risultati. Il ventaglio delle soluzioni proposte si arricchisce notevolmente e tende sempre più a farsi europeo. Verso la fine non c'è soltanto il riconoscimento internazionale dei valori letterari italiani, ma anche il rovesciamento di una prospettiva storica secolare nei rapporti fra Europa e Italia, e alcuni autori italiani tendono a farsi maestri anche fuori dei nostri confini (Gadda, Pasolini, Calvino). Lo sguardo qui deve necessariamente appuntarsi alle soluzioni di stile, perché lo stile - per parafrasare De Sanctis - è la «cosa».

L'elenco delle «cose», che emerge in superficie, è, secondo me, tutt'altro che irrilevante: i tentativi e le linee di ricerca sono, almeno per quanto mi riguarda, più ricchi ed appassionanti di quanto finora si sia generalmente riconosciuto. Il «bilancio», se dobbiamo usare il termine che sta iscritto nel nostro titolo, ha non solo una robusta connotazione quantitativa, ma si caratterizza anche per una sua inconfondibile peculiarità. Se a una domanda fondamentale avevamo il compito di dare una risposta, a me pare che questo sia accaduto: il Novecento letterario italiano esiste e ha una sua autorevolezza nel concerto europeo e mondiale... Questo sistema di fine secolo per il secolo futuro, plurilingue e plurivoco, ha, come tutti i bilanci, il carattere e i limiti di un discorso provvisorio, cui dovranno seguire approfondimenti, correzioni e ampliamenti della mappa. Un passaggio, appunto, «sistemico» come questo appariva in ogni caso imprescindibile per orientare le future ricerche. Se esso contribuisse a suscitare il dibattito che merita, avrà assolto ampiamente al compito per cui è stato originariamente pensato.

Storici e critici tentano di tenere insieme due modelli interpretativi



ALBERTO ASOR ROSA

Il tentativo di operare il bilancio di un secolo sul piano letterario è arduo anche quando si tratti di periodi storici d'un lontano passato: noi ci siamo provati a farlo per il secolo che ci sta proprio dietro le spalle, nel quale siamo vissuti fino a ieri, nel quale siamo cresciuti, abbiamo avuto le nostre fondamentali esperienze, siamo maturati e abbiamo lasciato le nostre illusioni.

È la prima volta che ciò accade, credo. Per farlo abbiamo spiegato una strategia di approccio alla fenomenologia letteraria che è consistita, da una parte, nell'affidarsi ai migliori specialisti di ciascun settore e problema affrontato, dall'altra, nel non pretendere di dare risultati troppo schematicamente riassuntivi e definitivi. Sull'eccellenza dei singoli risultati non mi pronuncio: giudicherà il lettore. Qualche parola invece si può aggiungere sui quadri storiografici che abbiamo utilizzato per stimolare alla ricerca, e in qualche modo per orientare in una direzione

E adesso torna il bisogno di un progetto libertario

EDOARDO SANGUINETI

Quello che, in epitome, mi starebbe a cuore suggerire qui è perché nei due decenni che seguono la svolta del secolo, negli anni Cinquanta e Sessanta, certi furori iconoclastici si siano rinnovati, secondo le procedure e i toni adatti a quell'epoca, che era anche l'epoca dello spalancarsi sotto i nostri piedi della civiltà dell'atomo e delle guerre fredde, e di tutto quello che sappiamo.

Savinio moriva nel 1952. Stava riaprendosi, contro tutte o quasi le aspettative dei clinici, aggravata dalla coscienza specifica dell'età atomica, e della condizione politica di quella congiuntura, come ho detto, e come merita di essere fortemente sottolineato, quella spinta anarchica che aveva, sul terreno culturale, inaugurato il Novecento. Adesso non è che io voglia qui proporre Savinio come una specie di patrono delle nuove avanguardie che fiorirono, in letteratura come in musica, in pittura come in cinema, in quella fase, in Italia e fuori, in quell'età del «nuovo» che allora emerse. Ma la «fine dei modelli» è stata, per i miei coetanei, per molti di loro se non altro, prima che una diagnosi, o

un tratto teorico, una vera e propria esperienza vissuta, una realtà sperimentata. Oggi, che si vive di «post», si ha veramente la sensazione, o almeno lo la provo, che non finisce saltano un centennio, rotondo, anzi un millennio, intanto, ma che, in questa situazione emblematicamente repulsiva, nuovamente si risenta, ancora confusa, forse, e timida, una qualche voglia, o bisogno, di praticare un progetto contestativo, diciamo libertario. Una volta, chi vi parla, discorreva volentieri di ritorno al disordine. E credo che, con questa formula elementare, povera, ma abbastanza netta, possa permettermi, e soprattutto permettervi, di risparmiare tutto quello che si potrebbe raccontare, volendo, intorno a taluni ormai vecchi «novissimi», 1961, e a un vecchio «gruppo» che li seguì, 1963, una volta.

Per concludere, e per non esaurire il mio discorso in un elogio della disobbedienza, in un'apologia della contestazione, in una difesa della sovversione culturale, vorrei approfittare della benigna circostanza per la quale, grosso modo, il bilancio di questo secolo coincide - abbiamo appena finito, si può dire, le celebrazioni di rito - con il bilancio del primo secolo del cinematografo. Con senno riposato, credo possiamo tutti affermare, senza eccessiva discordia, che,

se il Novecento si è espresso e definito in un codice comunicativo, questo codice è stato quello della macchina da presa. La storia culturale che abbiamo disegnato, si parla con Baudelaire o con Lautréamont, con Manet o con Cézanne, con Mahler o con Satie, qui siamo alle prese con emblemi, per non mutare registro, poiché infine ci interessa, come sempre, rispondere a un «che fare?», è una storia che si incardina, nel complesso, in breve, sulla linea che va dalla fotografia al cinematografo, dal cinematografo alla televisione. È la linea, per dirla sempre in fretta, dell'arte nell'età dell'industria, che si rivela, ora che la civetta si sta per levare in volo, come la forma paradigmatica, come la struttura egemone della comunicazione e dell'espressione, per il nostro tempo, in blocco.

Per uno schemino terminale, portabilmente miniaturizzato, può darsi così, con veloce leggerezza, che questo fu il secolo delle avanguardie, perché fu il secolo delle anarchie, perché fu il secolo del montaggio. Ogni struttura linguistica apparve, e appare, articolata, organizzandosi ideologicamente, in un sistema di correlazioni tra elementi nucleari, immagini e sequenze, parole e sintagmi, suoni e ritmi. Per questo mondo, per così dire, non c'è che collage. Perché in-

line non c'è che contestualità assemblate, in un perpetuo lavoro di intratestualità e intertestualità. Poiché qui parliamo di letteratura, possiamo limitarci a dire, sempre per essere brevi, che, senza necessariamente avvertirlo, abbiamo bene appreso, ormai, a cogliere un messaggio verbale, dal più semplice al più complesso, come un montaggio verbale. A questo mondo, se volete, con c'è che sintassi. Soltanto quando diciamo sintassi, non intendiamo la sintassi dei modelli grammaticali, ma quella che fa scaturire significati e subsignificati, i manifesti e gli occulti, dal mosaico delle scritture, esattamente come in moviola si è venuto formando e definendo il nostro linguaggio audiovisuale.

È questo che era implicito nello schema di Baudelaire. È anche il senso dello choc additato da Benjamin e, se volete, di quella poesia come «cosa mortale» e «cosa stradale», di cui discorreva, per conto suo, Savinio. La folla solitaria degli eterodiretti e, in quella costellazione segreta, realisticamente esplicita, in allegoria, replica la citazione, nella «folla invisibile delle parole, dei frammenti, degli inizi di versi». Nelle linee delle avanguardie, così, è stato, e sta, il vero realismo del Novecento.

