

STUDI E SAGGI

- 96 -

MIMMA BRESCIANI CALIFANO

Piccole zone di simmetria
Scrittori del Novecento

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2011

Piccole zone di simmetria : scrittori del Novecento
/ Mimma Bresciani Califano. – Firenze : Firenze
University Press, 2011.
(Studi e saggi ; 96)

<http://digital.casalini.it/9788864532660>

ISBN 978-88-6453-261-5 (print)

ISBN 978-88-6453-266-0 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-280-6 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández
Immagine di copertina: © Joingate | Dreamstime.com

© 2011 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

*A Olivia, Allegra, Leonardo, Lorenzo, Eva e Aurora,
perché la memoria di questa scrittura possa contribuire
alla crescita di una coscienza critica nella
progettazione del loro futuro*

SOMMARIO

INTRODUZIONE	IX
ITALO SVEVO E IL NUOVO ROMANZO EUROPEO: LA STRATEGIA DELL'ANTI-EROE	1
CESARE PAVESE: IL MITO E LA STORIA	13
ELSA MORANTE. <i>L'ISOLA DI ARTURO</i> : UN'INFANZIA FUORI DAL TEMPO	31
PRIMO LEVI. TECNOLOGIA E DIMENSIONE ETICA: FAUSSONE E LA CHIAVE A STELLA	43
MARIO TOBINO: IL RECUPERO DELLA FOLLIA A DIGNITÀ DELL'ESISTENZA	61
PRIMO LEVI: MEMORIA E 'ZONA GRIGIA'	75
RAYMOND QUENEAU E IL GUSTO DEL PARADOSSO	91
ITALO CALVINO E LA SCIENZA	109
DANIELE DEL GIUDICE. <i>ATLANTE OCCIDENTALE</i> : L'OGGETTO E LA FORMA NASCOSTA	121
UMBERTO ECO: REALTÀ E FINZIONE NEL MONDO SCRITTO. LE TRAPPOLE DEL LINGUAGGIO	131
NOTE BIBLIOGRAFICHE	139
INDICE DEI NOMI	145

INTRODUZIONE

Normalmente si pensa che la persona colta, l'«honnête homme», debba avere una certa infarinatura di biologia, di fisica, di matematica; sarà così forse per le persone colte, ma non certamente per gli scrittori. Non soltanto da parte loro c'è ostilità, ma anche una chiusura mentale piuttosto inquietante.

R. Queneau, *Scienza e letteratura*, 1967.

Se è vero che la scrittura scientifica può essere intesa come possibilità di realizzare in modo sufficientemente compiuto e controllato una rappresentazione avanzata del mondo, di una parte del mondo con la quale intendiamo confrontarci e che vogliamo conoscere, anche la letteratura può essere mossa dallo stesso interesse.

La bellezza di una legge fisica come quella di una rappresentazione poetica è in funzione della possibilità di esprimere, non per approssimazione ma in modo compiutamente simmetrico rispetto all'oggetto sul quale si esercita l'interesse, le leggi che governano il mondo della natura così come quelle che esprimono il mondo delle umane relazioni. S'intende che va escluso il valore di assolutezza da entrambi i discorsi e sottolineato il valore di rappresentazione di un discorso internamente correlato che, relativamente a un contesto storico e culturale, può con ragioni sufficienti e non necessarie meglio avvicinarsi alla realtà del mondo esterno. La ricerca della verità rientra in un'epopea che non si chiude mai, impossibile da completare, e il cui esito sarà sempre fallimentare nella sua pretesa di assolutezza. Questo il problema che stava particolarmente a cuore al Calvino di *Palomar*. Resta fermo tuttavia che il vero progresso che la scienza comporta è quello tecnologico, quello in cui la scoperta scientifica si traduce e ci permette di stare al mondo nel migliore dei modi possibile.

La bellezza di un'equazione può essere intesa come aspirazione a un ordine armonioso delle parti mossa da un desiderio di conoscenza. Così strutturata essa rappresenta un felice risultato ottenuto, una congrua rappresentazione. Altrettanto può dirsi per un'opera d'arte, per un testo letterario. La bellezza in questo caso si esprime in una immagine felicemente compiuta che il pensiero crea, che i sentimenti stimolano e proiettano. Fantasia intuizione razionalità insieme concorrono alla creatività, alla costruzione di modelli scientifici e di stili letterari, attraverso i quali si viene configurando una possibile 'lettura del mondo'. Di questa sia un testo poetico sia un'equazione portano i segni.

Criteri aritmetici e geometrici governano le parti ordinate di qualsiasi discorso sensato.

Un risultato scientifico e un risultato poetico rappresentano dunque un frammento di realtà ordinata al suo interno, che ci commuove e ci en-

tusiasma per la bellezza intrinseca dell'immagine che ci suggeriscono, per il suo valore sul piano dei significati. Entrambi i linguaggi, scientifico e letterario, tendono, ciascuno a suo modo, alla decodificazione del mondo esterno e a rappresentarlo.

La letteratura, quella che vale e sopravvive nel tempo, nasce da un progetto, dalla costruzione di un modello di interpretazione del reale che, una volta superata la fase astratta del pensiero, a differenza della scienza, si rituffa nel mondo della percezione sensibile e del colore, si traduce in unicità di storie.

Lo scrittore che distingue il proprio sé dal mondo esterno alla ricerca implicita di un'etica comportamentale si muove nell'ambito di un sistema culturale continuamente aggiornato e, nel modo che gli è proprio, spazia con la fantasia all'interno di mondi possibili per ricreare *de dicto* una nuova realtà, che è rappresentazione di senso in accordo con quella realtà oggetto di indagine e di riflessione. Di qui la necessità di costruire sempre nuovi 'stili' linguistici, di sperimentare nuove forme, purché aderiscano alla struttura concettuale di un nuovo modo di guardare il mondo, purché non siano gratuiti e vadano ad ampliare le frontiere della conoscenza.

Un esempio ben visibile, perché affidato a immagini, di parallelismo tra scienza e arte ad esempio, possiamo ricercarlo nel rapporto che si è instaurato fra scienza e avanguardie storiche nel mondo dell'arte nel primo Novecento. Esso rappresenta uno degli aspetti che può assumere la creatività in arte, quando si tiene in contatto con i risultati e il progresso della conoscenza.

L'inizio del secolo scorso ha assistito a salti paradigmatici di natura rivoluzionaria nel mondo scientifico ed è stato fortemente stimolante per il pensiero filosofico come per la creatività in arte.

Quel capolavoro innovativo che è *La coscienza di Zeno* non sarebbe mai nato se Svevo non avesse incontrato Freud giusto in tempo per riflettere sul 'bambino' che è dentro di noi e prenderne coscienza. Non avrebbe mai scritto quelle stupende pagine finali, profetiche, a conclusione di una storia che, a detta di alcuni critici, sembra essere scollata dalle stesse. E che invece rappresentano l'assunto di partenza, il pensiero sotteso, la chiave di lettura di un progetto che ha messo in moto la narrazione gustosa e leggera, felicemente ironica, delle vicende attraversate dal protagonista per guadagnarsi quel ruolo di individuo finalmente consapevole e in parte rasserenato di fronte alla difficoltà del vivere con la quale la nostra naturalità biologica deve fare continuamente i conti, e che genera le nostre nevrosi.

Le teorie scientifiche e filosofiche, in particolare quelle più avanzate, si presentano dunque e vengono in aiuto come strumenti di ridefinizione e nuova interpretazione del mondo tutte le volte che la letteratura è vissuta come momento di tensione e di ricerca.

Le nuove immagini del mondo che la scienza e la filosofia ci forniscono offrono la possibilità di una diversa leggibilità del mondo esterno e di una pluralità di rappresentazioni che sono espressione della mutata sensibilità culturale. Inserito in un quadro culturale d'insieme il discorso letterario non resta confinato in uno spazio chiuso e risulta più ricco e interessante.

I saggi qui raccolti ruotano intorno a questa idea di letteratura e nascono da una iniziativa che risale al 1998. Si tratta di cicli annuali di conferenze tenuti periodicamente a Firenze, nell'arco di tre mesi, al Gabinetto scientifico letterario «G.P. Vieuksseux» promossi dal Centro fiorentino di Storia e Filosofia della Scienza in collaborazione con la Società Italiana per lo Studio dei rapporti tra Scienza e Letteratura (SISL). Di volta in volta è stato scelto un tema affrontato per 'campioni linguistici' che, nei limiti dell'iniziativa, concorrono a tessere una trama stimolante, anche se necessariamente incompleta, intorno al tema prescelto e discusso da più punti di vista: filosofico, scientifico, letterario, artistico e così via.

L'intento che ha animato questa iniziativa era quello di promuovere un dialogo tra discipline diverse, di esaminare i problemi da differenti punti di vista, di creare uno spazio di incontri per sottolineare che 'la lettura del mondo' si viene configurando attraverso 'i linguaggi' di cui un testo narrativo, una ipotesi scientifica, un pensiero filosofico, un oggetto, portano i segni. Più in particolare, lo scopo era quello di mettere in evidenza la progressiva costruzione di modelli e stili per l'interpretazione del mondo esterno in grado di aderire sempre meglio alla struttura concettuale di un discorso che avanza e va ad ampliare le frontiere della conoscenza. Non ultima poi si presentava la ferma convinzione e la necessità di insistere sul fatto che anche la letteratura non può ignorare, e non ignora quando sopravvive nel tempo, le grandi conquiste del pensiero filosofico e le tappe fondamentali segnate dal progresso della conoscenza scientifica, se intende muoversi in una direzione di stimolo verso una maggiore consapevolezza e maturità intellettuale e culturale.

L'attenzione si è rivolta pertanto alla *fiction poetica* che con 'il sapere' più altamente innovativo e i paradigmi culturali più nuovi e interessanti intende stabilire una connessione e dialogare in una visione progressiva della conoscenza in rapporto a una realtà di cui, in modo sempre più sofisticato, si cerca di rintracciare le infinite relazioni sottese.

Scienziati e letterati sono quasi sempre elaboratori o portatori di una visione del mondo e in questa una determinata immagine della scienza gioca spesso un ruolo non insignificante.

Se nel testo letterario che con la scienza e la filosofia intrattiene un dialogo, sia esplicitamente formulato, sia come implicita suggestione speculativa, è dato rinvenire, riassorbito in un progetto, quel momento di ricerca attiva che tende a risolversi nella felice unità strutturale di una storia, allora il risultato costituisce anche in questo caso un intervento conoscitivo sulla realtà. Esso rappresenta, sotto forma di invenzione ludica, un momento di avanzamento e di progresso anche in campo artistico. In questo caso lo stile si reinventa e il punto d'arrivo è un linguaggio altamente innovativo. Si pensi, ad esempio, a *Le cosmicomiche* di Calvino, un capolavoro di intelligenza e comicità.

Se l'universo è informe la nostra costruzione poetica deve tentare di dargli significato attraverso un ordine e una misura che il linguaggio deve ricercare e possedere. Allo stesso tempo, chi scrive deve puntare alla distruzione

delle 'forme ossificate' che si tramandano. È quel che sosteneva Queneau quando si batteva per una nuova lingua il 'neo-francese' e, a questo proposito, il critico Martin Esselin, in un suo saggio su Queneau così si esprimeva:

Il neofrancese, in quanto invenzione d'una nuova corrispondenza tra scrittura e parola, è solo un caso particolare della sua generale esigenza d'inserire nell'universo delle 'piccole zone di simmetria', un ordine che solo l'invenzione (letteraria e matematica) può creare, dato che tutto il reale è caos¹.

Se c'è oggi la volontà di cercare nuovamente un contatto tra scienza e letteratura

[...] è perché [scriveva Queneau] – la 'scienza' ha incluso le scienze umane. La letteratura, se sopravvive, non può restare estranea di fronte a questo fatto, e ancor meno indifferente. Infine diventa sempre più chiaro che il sistema delle scienze non è lineare (Matematica – Fisica – Biologia – Antropologia) bensì circolare e che le scienze umane si ricollegano direttamente alla matematica. Si vede dunque che nulla impedisce alla Poesia di collocarsi al centro, senza perdere nulla della sua specificità².

L'idea, nel campo specifico della letteratura, non diventa mai il tema esplicitato del testo, ma corre sotterranea e rappresenta il momento scatenante della fantasia poetica e della finzione scenica (vedi *La coscienza di Zeno*). Questa è proiezione di un modello di interpretazione della realtà così come essa è stata pensata. Anche la letteratura costituisce allora un modo di proporci una lettura del mondo esterno e può rivendicare a sé la conquista di un pezzo di 'verità' pur nella consapevolezza che il linguaggio e la realtà non riescono mai a coincidere interamente e che il presente non è mai lo stadio finale del mondo. La realtà rispunta sempre nuova e si presenta sempre più ricca e complessa, tanto nell'ambito delle scienze umane quanto in quello delle scienze naturali.

La letteratura, diceva Calvino, sta tra scienza e filosofia e se a questa si contrappone per concretezza di immagini a quella si avvicina per il metodo di osservazione e di ricerca. Ma, una volta superata la fase del pensiero astratto, si rituffa nel mondo della percezione sensibile e del colore, si traduce in unicità di storie.

Il linguaggio della letteratura sta dunque accanto agli altri linguaggi, quello della fisica, della chimica, della biologia, della filosofia, della logica, della musica e così via. Ma se tutti egualmente tendono alla decodifi-

¹ J. Cruickshank (a cura di), *The novelist as philosopher, Studies in French Fiction 1935-60*, Oxford University Press, London, 1962, p. IX.

² R. Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, p. 303.

cazione del mondo esterno allora in che cosa la letteratura si diversifica dagli altri linguaggi e acquista una sua propria autonomia? La letteratura pur facendo propri i problemi che interessano l'uomo contemporaneo nell'ambito di un sistema culturale continuamente aggiornato, si muove rispetto al pensiero scientifico con maggiore libertà e, spaziando con la fantasia all'interno di mondi possibili, ricrea *de dicto* una realtà nuova e nel modo che le è proprio stimola e produce conoscenza.

Rispetto agli altri 'linguaggi' la letteratura, grazie alla sua libertà di movimento, può intrecciarsi e combinarsi a proprio piacere con altri dati linguistici, ovvero con quei risultati scientifici e filosofici che la ricerca mette a punto e che ci forniscono sempre nuove immagini del mondo.

Il primo dei saggi qui raccolti, *Italo Svevo e il nuovo romanzo europeo: la strategia dell'anti-eroe*, rientra nel ciclo di conferenze dedicate alla 'svolta linguistica' del primo Novecento³.

La cultura del Novecento si presenta sin da i primi anni del secolo sotto forma di una pluralità di immagini: lo sviluppo e l'avanzamento della conoscenza, i salti rivoluzionari che essa viene compiendo in molti campi di ricerca, la particolarizzazione e la specializzazione delle discipline, mettono in rilievo e accentuano il senso della pluralità dei saperi e della differenza. All'*aut-aut* dell'Ottocento, un'epoca di forti tensioni concettuali, si sostituisce l'*e-e* di un mondo in cui si dischiudono alternative possibili e senza il diritto di reciproca esclusione. La realtà si manifesta più complicata e più complessa, ed è sempre più raro che giaccia su un unico piano. Il multiforme non può più corrispondere a un concetto di unità semplice e fissa, a meno che quell'unità non venga descritta e rappresentata nella molteplicità delle sue parti. Si perviene così alla consapevolezza, teoricamente sviluppata in campo scientifico-filosofico, dell'impossibilità di fornire un'unica immagine del mondo, affidata a una verità certa e indiscutibile, chiara ed evidente. Si viene affermando il concetto della 'complessità'.

Strettamente connessi ai nuovi sviluppi della conoscenza si presentano i problemi di linguaggio. Frege, Wittgenstein, il neo-positivismo ci mettono di fronte a una 'svolta linguistica' espressione delle difficoltà che si incontrano rispetto alla tradizione.

Il discorso in proposito è vasto e impegnativo e richiede altri tempi e altri spazi. Noi qui vogliamo soltanto fornire, sulla base dei profondi mutamenti che si sono prodotti allo schiudersi del nuovo secolo, un orizzonte di riferimenti minimale. In particolare, vogliamo sottolineare e mettere in evidenza, da una parte la crisi che si è determinata con l'improvvisa crescita del sapere, dall'altra il superamento di tale disagio e il salto di qua-

³ M. Bresciani Califano (a cura di), *Modelli e stili di conoscenza nella scienza e nell'arte del Novecento* Olschki, Firenze, 2000.

lità che si è prodotto con la nascita di nuovi paradigmi culturali di fronte all'anomalia linguistica. Anomalia caratterizzata dalla presenza dell'antinomia e del paradosso, dalla logica della contraddizione, dagli aspetti problematici e contraddittori che sorgono di fronte a una leggibilità sempre più affinata del mondo. Nel momento infatti in cui è possibile cogliere i molteplici e diversi aspetti in contrasto fra loro la *reductio ad unum* diventa impraticabile. Il superamento di tale problema è stato consentito e reso possibile dalla nascita di nuovi modelli e stili di conoscenza, tanto nell'ambito della scienza quanto in quello dell'arte. Essi sono espressione della ricchezza di nuove capacità operative che si schiudono grazie al progresso della conoscenza e a un nuovo modo di pensare il mondo. Si costituisce allora un nuovo orizzonte di riferimenti in cui l'antinomia si risolve in un rinnovato criterio metodico nella scienza e diventa nuovo principio strutturante in arte e in letteratura.

Fenomeni interessantissimi dunque, quelli che si producono all'inizio del secolo, e di chiara invenzione linguistica, in cui proprio quell'anomalia paradigmatica' finisce per giocare un ruolo fortemente significativo e innovativo. Se da una parte si prende atto della scomparsa della figura della 'certezza sensibile' chiara ed evidente, dall'altra una diversa immagine dell'esperienza si produce e avanza nel pensiero scientifico e nella cultura filosofica, letteraria e artistica. Di qui nasce, e si giustifica, la necessità di linguaggi innovativi in grado di rispecchiare i nuovi modelli di interpretazione del reale. Essi sono stati dettati, come è stato detto, da una matematica che tende a diventare logica, da una fisica che tende a diventare metafisica, da un'arte che diventa concettuale e da una musica che si trasforma in teoria della musica. Si viene strutturando il metalinguaggio.

Se quella concezione di un ordine tranquillizzante cui l'Ottocento aveva aspirato salta, se si determina in alcuni casi una rottura vistosa e traumatica con il passato, se la fisica è costretta a formulare il principio di indeterminazione e a rinunciare alle forme di spazio-temporalità assoluta, se la meccanica quantistica sconvolge la conoscenza dell'atomo e della materia, allora anche le storie da narrare non riescono più a infilarsi in un binario unico, lineare, cronologicamente e deterministicamente consequenziali. Anche l'arte pittorica non può più fare a meno di consegnarci, grazie all'attenta sensibilità culturale di alcuni, una simultanea compresenza di dati e una multifaccialità del reale. Ci troviamo pertanto, nel momento di passaggio al Novecento, di fronte a un groviglio di nuove diramazioni in tutti i settori in cui il pensiero e la creatività operano.

In letteratura e in arte si produce il rifiuto di un universo stabile e dato una volta per tutte (Musil). Si scopre un nuovo universo in cui si verifica la caduta delle gerarchie e in cui non c'è più separazione tra ciò che è rilevante e ciò che non lo è (Joyce). Si palesa l'ambiguità (Svevo) e allo stesso tempo si compie un lavoro di analisi della stessa grazie al quale è possibile cercare di fare chiarezza e tracciare nuovi confini della conoscenza. Le tentazioni alienanti del piacere di raccogliere tutto in una parità di reali creano infine una separazione sempre più netta e via via crescente dal

senso di una realtà rigida e compatta. Si raccontano altri e nuovi aspetti del mondo intorno a noi e nel far ciò il linguaggio consuma una vera e propria rottura con il passato.

La reinvenzione del linguaggio, provocata dalla fine di un mondo di certezze in cui le scelte privilegiate erano determinanti ai fini di un mondo consequenzialmente ordinato in superficie, consente ora di esplorare in modo più ampio e articolato ciò che sta sotto la realtà, permette di andare oltre il visibile. Così, se la realtà si complica e diventa sempre più arduo afferrarla nella sua interezza, è anche vero che diventa possibile metterne in luce altri e nuovi aspetti, allineando delle mezze verità che tutte insieme contribuiscono a darci una visione più ampia e approfondita, prismatica, del reale.

Un nuovo sistema culturale, alternativo ma non tale da cancellare quello finora in auge, si viene affiancando al vecchio. Di qui la necessità di nuovi e più idonei stili linguistici, tali da aderire alla nuova struttura concettuale che prevede altre e più ampie possibilità di raccontare il mondo fuori di noi.

Nel nuovo e fecondo rapporto che si viene instaurando tra teoria filosofica teoria scientifica e invenzione letteraria diventa dunque possibile rinvenire altre e rinnovate immagini del mondo, capaci di aderire alla nuova sensibilità culturale che si è andata scoprendo nell'uomo contemporaneo.

La seconda rivoluzione scientifica e le rinnovate speculazioni filosofiche producono infatti, a partire dai primi anni del Novecento, immagini della conoscenza più stimolanti e in una direzione finora mai praticata. I più attenti e curiosi, i più avveduti fra gli scrittori all'inizio del secolo, ne beneficiano in senso creativo. Italo Svevo ad esempio, tempestivo lettore di testi di un sapere che si va producendo in altri campi, risulta perfino aggiornato, nei limiti del possibile, sulle ultimissime scoperte scientifiche e sui risvolti che si producono, e così si esprime:

La teoria della relatività per il momento non può essere intesa che da chi sa navigare traverso le formule della matematica. L'artista, voglio dire l'artista letterato, e l'illetterato, dopo qualche vano tentativo d'avvicinarsi, la mette in un cantuccio di dove essa lo turba e l'inquieta, un nuovo fondamento di scetticismo, una parte misteriosa del mondo, senza della quale non si sa più pensare. È là, non dimenticata ma velata, e ad ogni istante accarezzata dal pensiero dell'artista⁴.

La nuova suggestione speculativa in altri campi della conoscenza si risolve allora in letteratura in uno stile che rappresenta una vera e profonda trasformazione, in un linguaggio descrittivo totalmente reinventato, in nuove e coraggiose forme di narrazione. Scrittori come Proust, Musil, Joyce, Svevo, ci offrono una visione del mondo più ricca e complicata di quanto finora non fosse apparsa.

⁴ I. Svevo, *Racconti, Saggi, Pagine sparse*, in *Opera Omnia*, III, a cura di Bruno Mayer, Dall'Oglio, Milano, 1968, p. 687.

Esempi di monologo interiore, ad esempio, li troviamo anche nella letteratura precedente, ma restano, isolati e ben circoscritti nell'ambito di una struttura portante che ancora obbedisce a forme tradizionali di narrazione in cui la spazio-temporalità dell'azione conserva i suoi ritmi ortodossi e non interviene come momento strutturante dell'intera storia. Qui invece, nell'innovazione letteraria dell'inizio del secolo, il monologo interiore prevarica e prevale, diventa appunto una nuova forza strutturante della storia che ci viene raccontata. Viene compiuto infatti un ulteriore sforzo di decodificazione della realtà che si dilata in virtù di una soggettività che pesa e che s'impone come nuova regola di lettura della realtà la cui oggettività, nella sua compattezza monolitica, va in frantumi. Nasce una nuova verità, fatta di tante verità parziali, spesso in contrasto tra loro, che giacciono una accanto all'altra, ciascuna affidata a un contesto preciso e circoscritto. Si producono così vari livelli di realtà che finiscono per giocare un ruolo non indifferente nell'economia del romanzo.

Profondamente influenzati dalla nuova realtà culturale, scrittori, artisti, musicisti, con le loro innovazioni, appaiono come altrettanti elaboratori e portatori di nuova conoscenza e di nuove ideologie che corrispondono al nuovo modo di pensare il mondo. Anch'essi con le loro opere ci propongono una nuova e più problematica lettura del mondo intorno a noi.

Più in particolare essi ci mettono di fronte a una pluralità di mondi possibili, a probabili letture parallele, a una simultaneità di eventi contraddittori che, nell'impossibilità di offrirci conclusioni definitive o risposte ultime, si chiudono in una questione aperta, in una sospensione della risposta.

Tutto ciò vale a rispecchiare meglio una realtà che si viene scoprendo molto meno lineare di quanto non possa apparire in prima istanza e tale da risolversi in un continuo rimando di segni e di relazioni tra i segni sotto la superficie delle cose. In modo sempre più sofisticato viene allora avviato un discorso che cerca di rintracciare le infinite relazioni sottese all'apparente compattezza dell'oggetto esplorato, con la consapevolezza dell'inafferrabilità di questo e dell'impossibilità di costringerlo in un'unica formula ben definita.

Pensiamo anche per un istante agli sviluppi successivi di questa nuova modernità che si andrà precisando nella nostra letteratura secondo due linee in contrasto ma che rappresentano due facce della stessa medaglia. Esse si paleseranno in due modelli: quello gaddiano, in cui nulla viene tralasciato nel racconto di una realtà prismatica esperita da un 'io' sempre pronto a filtrarla e la cui presenza diviene sempre più ingombrante e imbarazzante; quello calviniano, dove la sospensione della risposta si risolve in una parcellizzazione del reale in grado di fornire soltanto una conoscenza 'discreta', un frammento linguistico del mondo di cui vengono messi in luce i problemi. *La cognizione del dolore* e *Palomar* ci sembrano davvero due momenti emblematici, due risvolti esemplari di una realtà divenuta sfuggente e inafferrabile nella sua essenza, nella sua totalità.

All'inizio del secolo, contemporaneamente alla nascita dei nuovi problemi che lo sviluppo della conoscenza pone, nasce anche il dibattito epi-

stemologico su questioni di verità e di significato del linguaggio come strumento di conoscenza e di comunicazione. Il problema è strettamente collegato alla nuova consapevolezza, in ambito scientifico, dell'impossibilità di rinchiudere entro confini certi e in assoluto la nostra conoscenza, come esito ultimo di un'indagine conoscitiva.

Uno dei punti centrali che sta alla base del problema cognitivo discusso dall'epistemologia è che tra i fenomeni osservabili e la mente che li osserva esistano interferenze reciproche che vanno valutate criticamente. Per questo il concetto stesso di realtà si modifica. Il mondo sul quale la ricerca dello scienziato si appunta, ed è questa una acquisizione fondamentale della cultura contemporanea, non è limpidamente oggettivo, perché è sempre oggetto di interpretazione.

I dati osservativi – così si esprimeva Einstein – hanno un certo valore euristico, ma in linea di principio è sbagliatissimo tentar di fondare una teoria esclusivamente su grandezze osservabili. Anzi in realtà avviene esattamente il contrario: è la teoria che decide che cosa dobbiamo osservare. Ci si renderà certo conto che il processo di osservazione è cosa estremamente complessa. Il fenomeno di osservazione provoca certi eventi nell'apparecchiatura di misurazione che induce alla fine alcune impressioni sensibili e contribuisce a stabilizzare gli effetti del fenomeno osservato nella nostra coscienza⁵.

Nei primi decenni del secolo scorso ci furono tentativi ripetuti in sede teorica di discutere prima e di rifondare poi su basi di certezza la verità del linguaggio scientifico. Si pensi al Circolo di Berlino negli anni Venti e al Circolo di Vienna negli anni Trenta.

Stabilire un 'giusto' (giustificato da ragioni sufficienti e non necessarie) e corretto rapporto etico tra noi e il mondo esterno è una questione di linguaggio ed è un problema di estrema importanza. Il problema di un'etica della teoria assumerà infatti risvolti vari. Temi come libertà, giustizia, democrazia, tolleranza, diritti umani, impegneranno molti studiosi che si interrogheranno sul linguaggio e si dedicheranno all'analisi del linguaggio e delle sue possibilità. Premessa questa indispensabile per 'giustificare' ogni nostro discorso sulla società e sul suo ordinamento. Quali garanzie ci può infatti offrire il linguaggio nell'interpretazione, costruzione, traduzione del mondo esterno, ai fini di un tentativo e di una proposta che tenda a ordinarlo secondo 'giusti' (giustificati) principi?

Con la cosiddetta «crisi delle certezze» non s'intende affatto rinunciare all'idea del progresso della nostra conoscenza, ma si prende atto del valore ipotetico e circoscritto dell'indagine conoscitiva, del valore relativistico e non assoluto, e della necessità di costruire modelli sempre aggiornati con

⁵ W. Heisenberg, *Fisica e oltre. Incontri con i protagonisti 1920-1965*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984.

i quali la realtà viene continuamente ridisegnata e reinterpretata tutte le volte che essi si mostreranno insufficienti per il sorgere di nuovi problemi. Prende forza una nuova idea di scientificità che mette fine al sogno utopico di un Modello dei modelli. Non c'è più un'unica e sola verità, indiscutibile, certa e definitiva nella sua essenza, ma tante possibili ipotesi di verità la cui immagine è sempre suscettibile di revisione per le successive complicazioni e i nuovi problemi che si presentano. Un problema che trova la sua felice traduzione artistica nel *Modello dei modelli* in *Palomar*.

«Il contrario della verità può darsi che sia un'altra verità»⁶ annotava Niels Bohr.

E Primo Levi così scriveva:

Ogni anno che passa conferma che i meccanismi della vita non sono eccezioni alle leggi della chimica e della fisica, ma in pari tempo si allarga sempre più il solco che ci separa dalla comprensione ultima dei fenomeni vitali. Non già che non si risolvano i problemi e non si risponda a domande, ma ogni problema risolto ne genera dozzine di nuovi, ed il processo non accenna a finire⁷.

Dunque non di una crisi del nostro sapere si tratta, ma di una ulteriore crescita, di un salto di qualità che l'avanzamento della conoscenza, e la complessità di nuovi problemi che ci troviamo davanti, ci fa compiere.

D'altra parte già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, con la nascita delle geometrie non euclidee, il concetto di «verità chiara e evidente», e di «dati sensibili» rigidamente positivisticci, si era complicato.

Il linguaggio della letteratura e dell'arte si accorda dunque con il nuovo modo di pensare il mondo, si combina e si ricompone in accordo con i diversi livelli di realtà. La mobilità e la fluidità del pensiero, il 'flusso di coscienza', si organizzano in una contemporaneità dinamica del linguaggio che tende a coprire parallelamente o simultaneamente gli aspetti molteplici e complessi della realtà. Il ruolo della soggettività cresce e il suo contraccolpo è una dilatazione dell'ambito dell'oggettività che il linguaggio raccoglie e affida a nuove modalità espressive che danno voce alla plurivocità del reale e alle opposte istanze che premono sull'uomo.

L'io' disgregato, rimesso insieme da mille particolari (finora mai assunti a dignità di pagina scritta per obbedire alla necessità di serrare il mondo raccontato entro le maglie strette del necessario e mai del superfluo) si ricompatta, ritrova la sua unità e si espande in una sfaccettatura prismatica che segna le molteplici facce del vivente, le metamorfosi della vita, le sue complesse trame di relazioni anche nei suoi aspetti finora più trascurati.

Il tutto si ricompone in una dissonanza armonica in cui giocano un ruolo fondamentale l'aspirazione alla ricerca di una precisione matemati-

⁶ N. Bohr, *Teoria dell'atomo e conoscenza umana*, Torino, Boringhieri, 1962.

⁷ P. Levi, *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1985, p. 89.

ca, per sottrarre le cose al disordine, e la vita nel suo libero e disordinato fluire. Da una parte insomma la ricerca di un modello interpretativo della vita, di un ordine conoscitivo che circonda, delimita e insieme tranquillizza, dall'altra la rappresentazione della vita nella sua ricchezza polifonica e nella sua frenetica deformazione, entrambi componenti fondamentali di ogni processo conoscitivo e difficilmente conciliabili. Ci ricorda Calvino nell'ultima delle sue *Lezioni americane* che il sogno di Musil era appunto quello di una «matematica delle soluzioni singole»:

Ma Ulrich era stato lì lì per dir altro; parlare dei problemi matematici che non consentono una soluzione generale ma piuttosto soluzioni singole che, combinate, s'avvicinano alla soluzione generale. Avrebbe potuto aggiungere che tale gli appariva anche il problema della vita umana. Ciò che si vuol chiamare un periodo – senza che si debba intendere secoli, millenni, o gli anni fra la scuola e i nipotini – quell'ampia disordinata fiumana di situazioni, sarebbe allora un susseguirsi a casaccio di tentativi di soluzione, insufficienti e, se presi singolarmente, anche sbagliati, dai quali, se l'umanità li sapesse riassumere, potrebbe infine risultare la soluzione esatta e totale. Ci ripensò tornando a casa in tram...⁸

Il secondo saggio, *Cesare Pavese: il mito e la storia*, vede la luce in un contesto diverso. Nel quadro cioè di una serie di interventi e relazioni che tendono a mettere in luce il rapporto tra mito e logos, tra una 'verità mitica', affidata a un'immagine-simbolo che si proietta inesorabilmente uguale a se stessa, non si sottomette a verifiche, non subisce controllo e una 'verità' che il linguaggio della scienza progressivamente conquista, sufficientemente spiegata e mai assoluta e definitiva, suscettibile di ulteriori allargamenti e modifiche. Il tema s'intreccia, e non potrebbe essere diversamente dal momento che ci si muove lungo il percorso di una conoscenza che si sviluppa nel tempo, con quello delle 'origini e il tempo'.

Il punto di partenza è rappresentato dalla 'scoperta del tempo', ovvero la scoperta dei 'tempi naturali', il cosiddetto «abisso del tempo», argomento di interesse primario nell'economia di un discorso generale⁹ e che si lega strettamente al 'mito delle origini'.

Storia e mito sono oggetto di discussione nella poetica pavesiana del mito attraverso la storia della famosa 'collana viola' e il rapporto intrattenuto dallo scrittore con l'etnologo Ernesto de Martino.

La poetica di Cesare Pavese, la 'poetica del mito', viene dunque rapportata al forte interesse nutrito dallo scrittore per le dottrine di natura etnologica. Ne nasce, dal confronto con de Martino e dalla storia della 'collana viola', un discorso teso a chiarire il tipo di rapporto che Pavese consumava

⁸ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1957.

⁹ M. Bresciani Califano (a cura di), *Le origini e il tempo. Tra mito e logos*. Olschki, Firenze, 2003.

con la storia e con il mito. Nell'osservazione e riflessione sul mondo esterno, il mondo della campagna più in particolare e nell'interpretazione e rappresentazione dello stesso, viene dato di ravvisare i termini del problema: ciò che si conquista ai fini di una progressiva consapevolezza storica e una crescente maturità culturale e ciò che rappresenta un dato perdurante e inesplicabile che si ripete uguale a se stesso. Pavese non nega il processo storico e non riduce la storia a mito. Al contrario, è proprio la storia presente oggetto del suo interesse, la storia che appare ripetersi negli schemi di fondo. È la 'città', espressione del portato storico e del progresso, che gli serve per mettere a fuoco la 'collina'. Ed è qui che si evidenzia meglio l'antica problematica dell'uomo che in 'città', malgrado l'avanzamento della storia, si perpetua e a cui non è possibile dare una risposta: la violenza, il sangue, l'incesto, l'orrore, i riti satanici e così via.

Tempo lineare e tempo ciclico si sommano e si intrecciano nella poetica di Pavese. I due piani sui quali sono collocati i due momenti contrapposti s'intersecano di continuo. Il passato si manifesta nel presente e il presente si definisce nel passato.

Nella figurazione simbolica del mito Pavese scopre l'impossibilità dell'uomo di dare risposte giuste a problemi che si presentano sempre uguali, coglie in essa un'essenza non demitizzabile. In questo senso egli avverte tutta l'autonomia della proiezione immaginifica del mito che si ripresenta nelle sue variazioni semantiche, inesorabilmente fissa nella sua essenza, come fase mai 'superata' della storia dell'umanità.

Elsa Morante. L'isola di Arturo, un'infanzia fuori dal tempo è un saggio che si colloca all'interno di un tema discusso nel terzo ciclo di conferenze *Infanzia e Memoria*¹⁰.

Per Elsa Morante la memoria dell'infanzia e la scoperta del 'paradiso perduto' non si caratterizzano sotto il segno del mito delle origini, così come si andava snodando nel percorso poetico iniziale di Leopardi. Alla mitica età dell'oro, alla perduta felicità di quel tempo, alla degenerazione dell'uomo e alle alterazioni della natura umana derivate dallo sviluppo della società, Leopardi contrapporrà, con il passare del tempo, la chiara consapevolezza di una 'mutazione totale' del proprio io segnata dal passaggio da uno 'stadio' dominato dalla fantasia e dalla poesia di immaginazione a uno 'stadio' dominato dalla ragione e dalla meditazione filosofica. La diagnosi negativa della condizione umana e la confutazione della teoria della perfettibilità umana, prepareranno il terreno per la successiva polemica forte contro la mistificazione delle 'magnifiche sorti e progressive'. Dal mito delle origini e la dura realtà del presente storico si arriverà, in seguito, negli anni fiorentini e napoletani, alla nuova poetica, punto di arrivo della sua ricca esperienza intellettuale. La fase iniziale del primitivismo leopardiano che assume una inconfondibile valenza autobiografica

¹⁰ M. Bresciani Califano (a cura di), *Infanzia e memoria*, Olschki, Firenze, 2007.

ed esistenziale con il passaggio dalla memoria dell'infanzia al mito delle origini e con la prepotente inclinazione al primitivo che coincide con il rimpianto di una perduta età dell'oro, si trasformerà nella sua nuova poetica in cui la prospettiva sarà radicalmente cambiata¹¹.

Per la Morante l'uomo si configura, oggi come ieri, l'unico responsabile in proprio dell'inevitabile dramma dell'esistenza e senza che questa possa ricomporsi in una matura presa di distanza e un'accettazione dei limiti e delle inevitabili complicazioni della complessa vicenda umana.

La Morante è fuori della querelle antico-moderno.

Nell'isola di Procida, magico teatro di gioiose proiezioni infantili, luogo in cui sogno e realtà si confondono, l'infanzia è tutta confinata nell'aspettativa di Arturo, un ragazzino che recita il suo gioco segreto. E tutto confluisce, durante il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, secondo personali prefigurazioni, all'interno del suo sentire incontaminato e precoscienziale. Il mondo della fantasia e della fiaba, dello sconfinamento nel mito, assume per il bambino e la sua solitudine, un aspetto salvifico contro la realtà ostile. Le risorse di Arturo sono straordinarie ma da questo mondo di sogni Arturo sarà violentemente sbalzato fuori per entrare brutalmente nel mondo dei grandi. Il risveglio sarà improvviso, l'isola, simbolo del suo 'paradiso perduto', verrà abbandonata, partirà soldato. Entrerà nel mondo della storia.

La singolare e specifica vicenda di Arturo si conclude e si trasforma in una storia-modello, in 'sistema del mondo e delle relazioni umane' secondo il progetto della Morante che così aveva annotato:

Il romanziere, al pari di un filosofo-psicologo, presenta, nella sua opera, un proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che, invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, è tratto, per sua natura, a configurarlo in una finzione poetica, per mezzo di simboli narrativi. Ogni romanzo, perciò, potrebbe, da parte di un lettore attento e intelligente [...] essere tradotto in termini di saggio e di «opera di pensiero»¹².

Il naufragio delle illusioni, la fine dell'infanzia, la perdita dell'innocenza (un'innocenza che è tale solo in quanto non è stata ancora contaminata «dall'ombra della scienza», dalla conoscenza del bene e del male) non comporterà l'ingresso indolore nella storia che mai ci accoglie benefica.

Di Arturo non è più dato sapere perché la sua storia si conclude qui.

Sappiamo, invece, che Elsa-Arturo si mostrerà sempre più perplessa di fronte agli aspetti perversi che genera, ai suoi occhi, ogni forma di società organizzata, e si tradurrà in un rabbioso rifiuto della 'Storia'. Ma senza

¹¹ Vedi E. Ghidetti, *Infanzia, memoria e storia universale* in M. Bresciani Califano (a cura di), *Infanzia e memoria*, Olschki, Firenze, 2007, pp. 63 sgg.

¹² E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano, 1987, pp. 46-47.

per questo rifugiarsi nel mito delle origini, nell'età dell'oro, senza che avvenga una consolatoria fuga all'indietro.

Negare il Paradiso per contrapporgli la Storia, in cui «l'uomo è il solo protagonista e responsabile», «perché suo solo regno promesso è la terra», è un dato acquisito per la Morante. È altrettanto vero però che se l'innocenza è stupida, perché si configura in un mondo di attesa fiduciosa e illusoria, e va liquidata, la corruzione adulta è un male peggiore che non si lascia liquidare altrettanto facilmente. Ma non c'è altra scelta e non resta che 'diventare adulti', consapevoli dei nostri limiti all'interno di una società della quale gli uomini sono gli unici responsabili. Ma agli occhi della Morante, gli uomini ne sono malamente responsabili.

La memoria poetica dell'infanzia nasce allora dalla consapevolezza di questo duplice esilio che si consuma nel mondo della Natura e in quello della Storia. L'unica mediazione possibile tra ciò che è stato e ciò che è, ciò che non può più essere come prima, è il recupero memoriale del Paradiso perduto, sotto forma di un'infanzia sospesa, collocata fuori dal tempo e dallo spazio: l'isola di Arturo. La sua storia, specifica ed esemplare, è la storia di chi è stato messo fuori dal suo mitico regno. La ripresa del mito potrà vivere dunque solo nella sua memoria, come età remota e lontana, per «illuminare il punto maledetto / prima che scatti la trappola». E in questo verso della Morante si concentra l'essenza della sua poetica.

Tecnologia e dimensione etica: Faussonne e la chiave a stella, rientra invece in un discorso che ha inteso valutare il rapporto fecondo che intercorre, nel tempo, tra l'uomo e il progressivo sviluppo della scienza e della tecnica¹³.

Nella filosofia di Primo Levi, l'idea del fare, del costruire con le proprie mani un oggetto, sia esso una vite o un ponte sospeso, l'idea dell'attività manuale sulla base di una ricerca e di un progetto, corrisponde alla possibilità di una conoscenza sperimentale. In questo senso essa si risolve, sul piano morale e politico, all'interno della società, in un intervento storico positivo.

Costruire oggetti rappresenta infatti un momento di autentico confronto con i problemi e le difficoltà che si incontrano tutte le volte che intendiamo misurarci con il mondo esterno nel tentativo di intervenire per meglio adattarlo a noi o di arricchirlo di nuove possibilità che contribuiscono a migliorare il nostro tenore di vita.

Fare è conoscere i problemi che si nascondono dietro le cose. Di qui la valutazione del lavoro, che sta dietro a qualsiasi oggetto finito, compiuto da chi resta sistematicamente ignorato dai più. Una valutazione attenta del lavoro svolto dietro una macchina comporta conseguenze notevoli sul mondo della morale e della storia.

La disponibilità di oggetti come gli occhiali o il cannocchiale, ad esempio, di strumenti inventati e costruiti dall'uomo e dalla sua paziente ap-

¹³ M. Bresciani Califano (a cura di), *L'uomo e le macchine*, Olschki, Firenze, 2002.

plicazione, comporta uno straordinario vantaggio di conquista sul piano personale del singolo individuo, e su quello culturale di progresso per l'intera società. Essi stanno inoltre a dimostrare quanto l'operosità creativa e costruttiva di un singolo o di molti diventi di immediata utilità per tutti, e come senza di essa sarebbe impossibile ogni forma di progresso e di emancipazione, di avanzamento della nostra conoscenza. Senza occhiali 'il mondo di carta' si sarebbe scarsamente sviluppato e senza cannocchiale niente rivoluzione scientifica. Dobbiamo sentirci grati a Galileo per la fiducia in uno strumento nato nell'ambiente dei meccanici, progredito solo per pratica.

Con la teoria cerchiamo di rappresentare il mondo così come lo andiamo immaginando, con gli esperimenti controlliamo la validità delle teorie. Per far ciò abbiamo bisogno di complicatissime apparecchiature, di tecnologie sofisticate e sempre più avanzate. Possiamo costruire splendide teorie, ma se non le possiamo convalidare attraverso il momento sperimentale grazie a strumenti idonei, non potremo mai comunicare come degni di attenzione i risultati ottenuti. È questa tecnologia che ci permette di cambiare il mondo¹⁴.

Il momento teorico e speculativo, il calcolo, non sono sufficienti se ad essi non segue il momento sperimentale che dà consistenza a un'ipotesi e giustifica le immagini del mondo che veniamo costruendo, le sue rappresentazioni.

Gli strumenti amplificano i sensi dell'uomo e ci permettono di penetrare il mondo invisibile della materia. L'apparecchiatura scientifica, orientata in accordo con una ipotesi di lavoro, interroga la natura e le chiede segnali e dati che permettono di costruire immagini del mondo che tentano di avvicinarsi il più possibile alla realtà delle cose. Niente avanzamento dunque della conoscenza scientifica senza il supporto fondamentale delle apparecchiature tecniche. Per arrivare a soluzioni non controverse tra i sistemi di produzione della conoscenza solo la scienza sperimentale e l'uso degli strumenti può esserci d'aiuto.

Tra la realtà rappresentata nell'ambito scientifico e il mondo interpretato nella dottrina filosofica non c'è niente in comune. La rappresentazione scientifica della realtà si basa su fatti riscontrabili attraverso il momento sperimentale, il sistema filosofico cresce sul linguaggio i cui mattoni restano le parole:

Saremmo stati chimici, Enrico ed io [...] avremmo stretto Proteo alla gola, [racconta Primo Levi quando, finito il Liceo, stava per entrare all'Università] avremmo troncato le sue metamorfosi inconcludenti, da Platone ad Agostino, da Agostino a Tommaso da Tommaso a Hegel, da Hegel a Croce. Lo avremmo costretto a parlare¹⁵.

¹⁴ Vedi P. Rossi, *I filosofi e le macchine* in M. Bresciani Califano (a cura di), *L'uomo e le macchine*, Olschki, Firenze, 2002, pp. 3 sgg.

¹⁵ P. Levi, *Il sistema periodico*, Einaudi, 1975, pp. 23-25.

L'utopia tecnologica fa anch'essa parte della storia degli uomini. Scienza e Tecnologia viste come momenti di assoluto successo per il progresso incontrastato dell'uomo e della sua possibilità di dominio sul mondo, della capacità di realizzare un mondo perfetto, liberandoci da tutti i mali e risolvendo i bisogni di tutti, è stato un sogno breve che non ci appartiene più. Vincere la natura, illudersi di poterla completamente dominare, comporta l'estromissione di una configurazione dell'uomo come essere naturale.

Nel pensiero del chimico-scrittore, come amava definirsi Primo Levi, è sempre presente fin dall'inizio il carattere di ambiguità dell'impresa tecnologica. L'uomo e le macchine possono contribuire e di fatto contribuiscono al progresso sociale e culturale, morale, degli uomini, ma possono anche farlo arretrare nell'oscuro mondo della barbarie.

Sei ancora quello della freccia e della fionda
Uomo del mio tempo. Eri nella carlinga,
con le ali maligne, le meridiane di morte,
t'ho visto – dentro il carro di fuoco, alle forche,
alle ruote di tortura.

Così annotava nei suoi versi Quasimodo.

Gli effetti paurosamente distruttivi e le nevrosi di guerra ne sono un'orribile conseguenza.

La fiducia nella scienza e nel progresso tecnologico non va mai disgiunta dall'amara consapevolezza di quanto essa possa rivolgersi contro la società ordinata degli uomini. Non sono forse queste le perplessità che chiudono la *Coscienza di Zeno*? Svevo progressista, Svevo 'illuminato', non si nasconde la catastrofe incontro alla quale possiamo andare se si sommano la smisurata ambizione del frustrato e la potenza distruttiva di un ordigno.

La scienza e la tecnica non sono strumenti docili, e possono rivoltarsi contro gli uomini in modo sinistro se adoperati per soddisfare l'arroganza del potere o per compensare i terribili complessi di inferiorità. Le deviazioni della scienza e della tecnica possono essere contrastate, ma molto più spesso capita di vederle assecondate da uomini proni, affascinati dal suggestivo inganno di propagande menzognere. Ed è ciò che portava Svevo a distinguere tra la responsabilità minore di un omicida che commette un singolo assassinio e la delittuosa azione, ben più grave, di un abile arringatore di folle che spinge allo sterminio di massa.

Le capacità creative dell'uomo non sono illimitate, e, se lo sono, lo sono anche in senso negativo. Il rischio di ritorno alla barbarie è sempre presente. Le scelte degli uomini non sempre sono responsabili e illuminate, orientate verso l'ordinamento di una società giusta e civile. La scelta peggiore spesso prevale, il rischio è insito nella natura umana, e questa non è mai interamente controllabile. Tuttavia non possiamo sottrarci alla ferma condanna nei confronti di chi si macchia di colpe nefande. È necessario andare verso un'etica della consapevolezza e del controllo.

Bellissimi modelli di vita sono quasi sempre destinati al naufragio. Il modello perfetto di società resta un modello al quale costantemente ispirarsi, verso il quale indirizzare il nostro percorso, pur nella consapevolezza che il modello non riesce quasi mai a combaciare con la realtà che se ne va per conto suo, troppo spesso dominata dalla violenza dell'irrazionale e da uomini fanatici e privi di scrupolo.

Le capacità di successo non sono illimitate e il successo e l'insuccesso fanno parte del gioco. Sono questi i discorsi che Levi mette in bocca a Faussonne, suo alter-ego, proiezione immaginifica del suo sentire e del suo agire morale, l'operaio specializzato, abituato a cimentarsi con il suo lavoro fatto di sfide, e dunque di momenti di soddisfazione e di sconfitte che tuttavia non spengono i suoi entusiasmi, non lo spingono mai alla rinuncia.

Il comportamento umano è pieno di ambivalenze e può trasformare un successo della ricerca in un disastro per l'umanità. È ciò che abbiamo imparato. L'età dell'innocenza è finita. Il disincanto della cultura moderna si produce in funzione di questa tragica consapevolezza che ormai è costretta a esprimersi sul piano di un'amara ironia. Ma l'ironia e il distacco, allo stesso tempo, non ci liberano, anzi è vero il contrario, e non ci esimono da un comportamento di responsabilità e di lotta, di impegno irrinunciabile, oggi più che mai di fronte all'aggravarsi dei rischi. La resa incondizionata comporta il suicidio annunciato. «Lotta è sempre» ripete Levi, almeno finché c'è la possibilità di lottare e le forze non ci vengono meno. Certo oggi le cose si sono complicate, i 'distinguo' per chi non è preparato sono sempre più difficili da praticare, ma il rischio della delega apre il futuro a spazi bui. Le cose si complicano perché sono sempre più intrecciate e noi troppo spesso ci limitiamo ad assurde quanto comode dicotomie.

Il dottor Jekyll e Mister Hide convivono nell'uomo e una situazione può rovesciarsi nel suo contrario. L'ostilità del reale può tramutarsi nell'ostilità della cultura, ed è questa che diventa di colpo il nemico da battere, che prende il posto del vero nemico.

La tecnologia, l'artificialità che essa produce, è dunque rischiosa, è questo il prezzo alto da pagare, i vantaggi non sono mai saldati, il suo sviluppo non è autocontrollato, dipende dall'uomo e dalla sua capacità di governarla per evitare di trasformare il beneficio nella barbarie. Il 'vizio di forma' è sempre possibile.

Contro l'esasperazione di atteggiamenti che vedono contrapposti un entusiasmo irresponsabile di certezza e il millenarismo sprovveduto di chi ancora crede nel mito di una natura benefica sarà bene considerare una terza via, che richiede impegno e partecipazione, quella di una consapevole scelta, fatta di autolimitazione volontaria, di senso di responsabilità e di rifiuto, nel tentativo di controllare per quanto è possibile il nostro destino.

La lettura di Levi, e in particolare di alcuni suoi testi-chiave, ci porta dunque all'interno di un quadro la cui cornice viene delimitata dal successivo passaggio attraverso tre momenti, scienza - coscienza - esperienza, che hanno caratterizzato la vita e gli interessi dello scrittore.

Il saggio *Mario Tobino: il recupero della follia a dignità dell'esistenza* si configura all'interno di un altro tema interessante, *Figure della follia*¹⁶.

In particolare qui è stata presa in esame l'esperienza diretta di un medico, psichiatra e scrittore, che vive per oltre quarant'anni con i suoi pazienti nell'Ospedale di Maggiano in costante contatto con la malattia mentale.

Dolorosa follia, ho udito la tua implacabile voce per tanti anni, e quanto dolore ci fu tra queste mura.

Le libere donne di Magliano (1953), *Per le antiche scale* (1972), *Gli ultimi giorni di Magliano* (1982) costituiscono un unico lungo racconto di viaggio all'interno dell'ospedale.

La vita di Mario Tobino trascorre interamente nel manicomio di Lucca, con questi rinchiusi vive giorno e notte, ne spia l'aspetto fisico, ne studia i gesti e i volti, le voci. Li ritrae, in particolare le donne, con accenti asciutti e penetranti, li osserva, li ama.

La sua casa è fra quelle mura, tra quei 'maledetti' assolti dall'amore e dalla comprensione di chi medico-psichiatra e grande narratore a un tempo, ha saputo coglierne l'intima sofferenza, di chi ha contemplato l'orrore di uno squilibrio drammatico con scarsa possibilità di compensazione e di 'ritorno', una volta che la trama architettonica del cervello si è sconnessa e la sua chimica alterata.

L'intento di attirare sui malati di mente l'attenzione degli altri, l'appello morale alla coscienza dei sani, il desiderio di recupero della follia a dignità dell'esistenza, è sempre presente, è sempre implicito nelle sue pagine. Un atteggiamento di *caritas* continua, di passione civile e di coraggio corrono paralleli e governano la storia di questi matti, rendendola salda, compatta e unitaria. Questi stessi sentimenti spingono a valutare di volta in volta, in maniera fortemente problematica, tutti i cambiamenti e le innovazioni che si susseguono nella più recente storia della psichiatria. Prenderà alla fine una netta posizione contro la chiusura drastica dei manicomi perché voluta senza che prima siano state preparate, pensate e create, valide alternative. I lunghi elenchi di morti, dovute a omicidi e suicidi («le pagine nere»), in seguito alla chiusura dei manicomi, lo colpiscono, profondamente. I suoi dubbi e le sue ferme prese di posizione nei confronti della legge 180 lo vedono, alla fine della sua carriera, fortemente rattristato e contrariato. Sarà questo il tema di fondo de *Gli ultimi giorni di Magliano*.

Memoria, ancora un altro tema prescelto in vista della possibilità di muoversi sulla linea di vagabondaggi cognitivi che illustrano i molti modi in cui è possibile parlare di memoria¹⁷. All'interno di questo quadro, da un punto di vista letterario abbiamo consacrato uno spazio al Primo Levi

¹⁶ M. Bresciani Califano (a cura di), *Figure della follia*, Olschki, Firenze, 2005.

¹⁷ M. Bresciani Califano (a cura di), *Memoria. Vagabondaggi cognitivi*, Olschki, Firenze, 2008.

de *I sommersi e i salvati*. Un testo che proviene da un atto di memoria e possiede una forte carica epica.

È avvenuto, quindi può accadere di nuovo: questo è il nocciolo di quanto abbiamo da dire scrive Levi nella conclusione del suo testo. Contro l'assassinio della memoria storica, o il suicidio della memoria, contro l'invenzione di un passato immaginario, inventato o giustificatorio, Primo Levi raccomanda di vigilare.

Nel testo la dimensione della memoria, come tecnica essenziale per la collettività, nella forma sensibile e concreta delle immagini, aiuta non solo a ricordare ma anche a pensare, assume un ruolo attivo, quello di imprimere nella mente del lettore immagini in grado di promuovere conoscenza per riflettere a fondo su ciò che è stato, per capire, per mettersi nella condizione di evitare che un corto circuito di ferocia e di idiozia si ripeta. Memoria dunque come senso critico del presente, raccomanda Levi, come contributo alla progettazione dell'uomo, del suo futuro.

Il bisogno di verità e la necessità di andare oltre la retorica celebrativa, oltre il racconto liberatorio e storico dei fatti, conduce Levi alla lucida analisi dei meccanismi del campo di sterminio per mostrarci da vicino quanto questi meccanismi siano profondamente inseriti nella "normalità" della vita quotidiana. Il suo diventa così un controcanto della memoria.

Il saggio su Raymond Queneau si colloca all'interno del ciclo *Paradossi e disarmonie nelle scienze e nelle arti*¹⁸. In esso s'è voluto mettere in luce da una parte l'ideale classico di letteratura che lo scrittore coltiva, come coscienza delle regole da seguire, e allo stesso tempo il bisogno di spaziare liberamente con la fantasia senza per questo metterle in discussione.

Raymond Queneau, personalità ricca e poliedrica, sapiente e saggio, nutrito di studi filosofici e matematici, compare all'interno di questo quadro all'insegna di una modernità tematica e linguistica senza precedenti, paradossale ed esilarante.

Il 'falso sapere' e il 'non concludere' nei discorsi umani sono un aspetto caratterizzante dei suoi interrogativi fissi che lo conducono a uno scetticismo di fondo, lo spingono a coltivare un radicale pessimismo gnoseologico.

Un altro aspetto fondamentale dell'atteggiamento di Queneau, che viene qui sottolineato, è quello di scrittore attratto dagli 'irregolari' della letteratura e della scienza, i *fous littéraires*. Ed è questo interesse che lo porta di continuo a svolgere il ruolo di esploratore d'universi immaginari e a coglierne gli aspetti più paradossali. La sua ricerca giovanile sugli autori «considerati matti dalla cultura ufficiale»: creatori di sistemi filosofici al di fuori d'ogni scuola, di modelli cosmologici fuori da ogni logica e di universi poetici fuori da ogni classificazione stilistica ci mette in contatto con un'umanità precaria ma autentica che si contrappone a una società

¹⁸ M. Bresciani Califano (a cura di), *Paradossi e disarmonie nelle scienze e nelle arti*, Olschki, Firenze, 2008.

brulicante e mediocre. Nell'incontro tra la cognizione scientifica e il paradosso surreale essi rappresentano un delirio di verità.

Ciò che più interessa a Queneau non è il successo di una tesi sostenuta, ma la possibilità di rinvenire una logica e una coerenza nella costruzione più paradossale.

Queneau, come di consueto, si muove lungo un percorso binario. Ciò avviene di frequente nella configurazione dei personaggi dei suoi romanzi e anche nella trattazione di un problema che intende affrontare. Spesso allora ci veniamo a trovare di fronte a due verità in contrasto, entrambe riduttive, per cui se l'una è vera l'altra viene negata e viceversa, e perciò stesso paradossali.

Si prenda ad esempio il tema della Storia. Da una parte viene messa a punto una formulazione matematica del corso della storia, dall'altra viene contrapposta ad essa, in concreto, una società disordinata, caotica e complessa alla quale è impossibile applicare una griglia così come la si è costruita formalmente. Si pensi a *Una storia modello* con una sua immanente logica e *I fiori blu* dove presente e passato convivono e s'intrecciano, l'uno azzerando l'altro, mentre tutto confluisce nel vissuto quotidiano e in una circolarità statica, sotto il segno del comico e del grottesco. Una paradossale e gustosissima uscita di sicurezza dalla problematicità di un assunto che porta a esiti contraddittori.

Gli ultimi tre saggi rispettano tempi e modi diversi.

Daniele Del Giudice. *Atlante occidentale: l'oggetto e la forma nascosta* ha visto la luce nel testo *I segni e la storia*. Firenze, Le Lettere, 1996.

Umberto Eco. *Realtà e finzione nel mondo scritto, le trappole del linguaggio*, è uscito nel n. 2 della Rivista quadrimestrale di critica e letteratura, «Inventario», terza serie, 1995.

Calvino e la scienza, è stato pubblicato in *I luoghi di Calvino*, a cura di Nicola Bottiglieri, Università degli Studi di Cassino, Cassino, 2001.

ITALO SVEVO E IL NUOVO ROMANZO EUROPEO: LA STRATEGIA DELL'ANTI-EROE

Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento i confini netti che avevano segnato e circoscritto il mondo delle verità e delle certezze vengono a mancare. Via via che la conoscenza avanza diventa più difficile padroneggiare la realtà per la maggiore complessità con la quale si viene configurando. Il mondo si scopre più ricco e interessante, ma anche più complicato. Ci veniamo a trovare, all'inizio del secolo, di fronte a una crisi di crescita del nostro sapere che si risolverà nella nascita e nello sviluppo di nuovi linguaggi.

In letteratura, in particolare, anche il romanzo nelle sue forme tradizionali subisce una profonda innovazione. Lo scrittore più avveduto di fronte alla realtà e più attento al prodursi dei nuovi paradigmi culturali deve confrontarsi con una serie di nuovi problemi che nascono dalla difficoltà di afferrare nella sua interezza una realtà che si scopre improvvisamente molto meno compatta per la ricchezza e la varietà di possibili interpretazioni.

L'io narrante, l'io-ordinatore del mondo esterno, avverte la propria incapacità di controllo della realtà nel proprio sé incerto e contraddittorio, perché impossibilitato a racchiudere in un'unica formula il mondo che lo circonda. Nel rapportarsi al mondo esterno le sue possibilità di scegliere si sono infatti moltiplicate.

Al senso della realtà si sostituisce il senso della realtà possibile e, per dirla con Musil, l'errore sta nel credere che questi 'possibilisti', definiti di volta in volta con una punta di dispregio «visionari», «sognatori» e nel migliore dei casi «idealisti», fuggano la realtà, perché incapaci di misurarsi con essa. I 'possibilisti' sono invece coloro che non si limitano a pensare a ciò che accade, in accordo con una visione deterministica e meccanicistica del mondo, in una successione lineare e privilegiata che esclude ogni altra ipotesi, ma a ciò che può accadere in funzione di altri punti di vista che privilegiano altri e nuovi aspetti di quella stessa realtà.

Il mondo si frantuma e si disgrega in una pluralità di mondi possibili, si cancella ogni gerarchia di ipotesi e di valori, si arriva alla parificazione dei reali. Salta pertanto quella prospettiva ordinata delle cose nel tempo e nello spazio che la scrittura finora ci aveva proposto e il romanzo diventa un'enciclopedia di possibili immagini del mondo, senza che nessuna venga a trovarsi in posizione di privilegio. Al mondo nella sua oggettività rispecchiata e all'esattezza fotografica dei suoi contorni in superficie si sostituisce il soggetto che filtra la realtà in modo prismatico e tutto ciò che verrà raccontato sarà il riflesso della coscienza di personaggi 'inetti' e di 'uomini senza qua-

lità', perché impossibilitati a racchiudere in un'unica verità la complessità del reale e la molteplicità della vita che si offre sfaccettata e leggibile a più livelli. È diventato improvvisamente difficile dare un senso unitario alle cose.

Nel mondo scientifico parallelamente si registra la stessa perdita di valori assoluti mentre si produce un appassionato e intenso dibattito epistemologico.

Già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, il quinto postulato di Euclide, che si basava sull'evidenza e sull'intuizione immediata e certa della verità, era stato messo in crisi nella sua assolutezza dalla nascita delle nuove geometrie non euclidee. Queste prospettavano altre verità, alternative a quella, in contesti diversi. Tutte funzionavano (quelle di Riemann e di Lobacevski in spazi diversi da quello euclideo) e dunque tutte risultavano egualmente valide nell'ambito circoscritto di ciascuna applicazione di ricerca. Le conseguenze immediate furono due:

1. crollava l'idea di una verità assoluta oggettiva evidente e intuitiva e perciò stesso indiscutibile e universalmente valida;
2. si sostituiva all'idea di una verità chiara e evidente, un'idea pluralistica della conoscenza, relativa al livello di realtà e di ricerca.

Per l'aritmetica, la cui certezza di calcolo si era costruita a partire dai postulati euclidei, si determinarono problemi di fondamenti. Si cercò allora di ridurre tutta la matematica alla logica e di trovare in questa la base salda di un nuovo fondamento. Nasceva così la logica-matematica o logica moderna. Ma anche all'interno di questo nuovo edificio, pazientemente costruito da Gottlob Frege, si generarono nuovi problemi che non permettevano di risolvere il problema dei fondamenti. Alla base della costruzione si scopriva infatti un autoriferimento messo in luce dal famoso paradosso russelliano per cui la *reductio ad unum* era impraticabile.

È del 1925 il «principio di indeterminazione», altro punto di arrivo di una serie di ricerche scientifiche e di risultati che segnano un forte discrimine tra la fisica classica e quella contemporanea,

Con Einstein infine sappiamo che i concetti di tempo e di spazio si relativizzano e perdono quel valore assoluto che avevano assunto nella filosofia kantiana che aveva inteso assicurare alla nostra conoscenza un valore di necessità e di universalità.

E a proposito di Einstein, vediamo cosa annota Svevo nei suoi diari.

Italo Svevo era molto attento alle novità culturali che si andavano producendo nel suo tempo, ai nuovi possibili modi di leggere il mondo sia in chiave filosofica sia in chiave scientifica. I nuovi modelli di conoscenza che si venivano sviluppando potevano infatti offrire allo scrittore strumenti nuovi, suggerire contenuti e tecniche al passo con i paradigmi culturali più avanzati e tali da permettere forti innovazioni stilistiche.

Svevo era ben consapevole del difficile equilibrio tra le teorie scientifiche o filosofiche e l'invenzione letteraria, ma considerava questo equilibrio come irrinunciabile. Esso costituiva un problema di fondo della sua poetica.

I suoi punti di riferimento sono stati, nel volgere del tempo, Schopenhauer, Darwin, Freud e infine lo stesso Einstein, allorché si accingeva a scrivere il suo quarto romanzo per il quale il problema del tempo si riproponeva nei termini di un rapporto tra scienza e letteratura:

La teoria della relatività per il momento non può essere intesa che da chi sa navigare traverso le formule della matematica. L'artista, voglio dire l'artista letterato, e l'illetterato, dopo qualche vano tentativo d'avvicinarsi, la mette in un cantuccio di dove essa lo turba e l'inquieta, un nuovo fondamento di scetticismo, una parte misteriosa del mondo, senza della quale non si sa più pensare. È là, non dimenticata ma velata, e ad ogni istante accarezzata dal pensiero dell'artista¹.

Le teorie scientifiche e filosofiche, in particolare quelle più avanzate, si presentano e vengono in aiuto come strumenti di ridefinizione e nuova interpretazione del mondo esterno tutte le volte che la letteratura è vissuta come momento di tensione e di ricerca. Ai fini di una più approfondita leggibilità del mondo esse sono riassorbite e ovviamente anche 'maltrattate' in funzione di un progetto letterario che tende ad allargare i confini della conoscenza sull'uomo in un rapporto aggiornato con il suo ambiente e con la storia di cui fa parte. Una storia evidentemente allargata al progresso della scienza e della conoscenza. Scrive sempre Svevo a proposito della relatività:

Un uomo dalle pulsazioni lente, un battito al minuto p.e. vedrebbe il sole levarsi da una parte e scomparire dall'altra con la rapidità del fuoco d'artificio. Almeno questo è evidente e l'adotto volentieri visto che le nozioni più precise mi sono interdetto. Solo non capisco perché io vedo tante cose evolversi con la rapidità del fuoco d'artificio e tante altre muoversi con la lentezza del sole. Io stesso negli ultimi anni somiglio ad un razzo².

E ancora:

Un giorno [...] un artista ch'era arrivato all'arte traverso la biologia, va da Einstein e gli dice: [...] Ammettendo che si possa costruire un uomo il cui cuore pulsi anziché 72 volte il minuto, soltanto una volta ogni dieci minuti, è certo che quest'uomo tanto lento vedrà passare il sole da un orizzonte all'altro con la rapidità di un fuoco d'artificio. L'Einstein disse: L'idea è bellissima ma non ha niente a che fare con la mia relatività. Intanto l'aveva trovata bella ed è già qualcosa. Io, che non conosco la matematica e perciò la vera relatività, non sono sicuro che non ci sia in quell'idea più relatività di quanto l'Einstein supponga³.

¹ I. Svevo, *Racconti, Saggi, Pagine sparse*, vol. III dell'*Opera Omnia* di I. Svevo, a cura di B. Mayer, Milano, Dall'Oglio, 1968, p. 687.

² Ivi, p. 838.

³ Ivi, p. 687.

L'ironia non gli faceva mai difetto! Maltrattate, dicevo, le teorie, come d'altronde si evince da queste citazioni, e in piena consapevolezza, perché esse si limitano a servire solo e unicamente da stimolo alla fantasia che se ne appropria in modo improprio mentre conserva tutta intera la sua autonomia d'invenzione. Ma intanto son lì e se ne parla, affiorano di traverso nella fiction ludica.

Un progetto letterario, o meglio la messa a punto di un modello che serve da interpretazione giocosa del reale, osservato e studiato dunque anche in accordo con i paradigmi culturali che le nuove frontiere della conoscenza ci offrono, può dar luogo a «un matrimonio legale», per dirla con Svevo, in cui, pur senza un'intima intesa, si possono fare «bellissimi figlioli». L'artista ne ricava in questo modo «il calore e il sentimento della cosa nuova come avverrebbe se fosse possibile di mutare una parte del vocabolario e darci delle parole nuove non ammuflite dall'antichità e dal lungo uso».

I due primi romanzi di Svevo, *Una vita* e *Senilità* risalgono rispettivamente al 1892 e al 1898. Tra quest'ultima data e il 1923, anno di pubblicazione de *La coscienza di Zeno* passano ben 25 anni. Durante questo periodo, oltre alla seconda rivoluzione scientifica, ci sono stati altri eventi culturali di grande rilievo e di altrettanto forte rottura con il passato. Hanno fatto la loro apparizione Freud e Bergson, Proust e le *Demoiselles* di Picasso, Stravinsky e Schönberg, Kafka e così via. Musil sta scrivendo il suo romanzo, *L'uomo senza qualità*. E non dimentichiamo infine la rivoluzione russa e la Prima Guerra Mondiale, rivolgimenti storici di notevole portata, che hanno decretato anch'esse la fine degli ultimi baluardi del passato e del vecchio potere assoluto.

Di fronte ormai alla maturata consapevolezza dell'impossibilità oggettiva e univoca di leggere il mondo nella sua compattezza, i cui segni appaiono ovunque, di fronte alla visione problematica della realtà di cui si scoprono ambiguità e antinomie, all'artista non resta che dare espressione alla plurivocità del reale e alle opposte istanze che premono sull'uomo. Dualismi come corpo-mente, malattia-salute, che vanno parallelamente al dualismo luce-materia, prendono via via più rilievo e richiedono una sempre maggiore attenzione, si impongono come aspetti compresenti nella realtà da raccontare.

Questa condizione di disarmonia fra soggetto e realtà impedisce e complica il vecchio equilibrio di rappresentazione e comporta di necessità un rifiuto delle regole tradizionali. Ciò che accomuna gli scrittori che rappresentano questa svolta, pur nella profonda diversità degli esiti artistici, è l'impossibilità di fissare il reale in moduli e categorie definitive, la necessità di mantenere la *forma fluens* della vita.

Si cerca allora, da parte di chi è più consapevole della rottura in atto, di raccogliere sulla pagina scritta il maggior numero di cose perché tutte appaiono egualmente degne di interesse, anche e soprattutto ciò che finora è apparso negativo, sospetto, fallimentare e diverso. Si scopre che la facciata delle cose non è più la sola verità delle cose, che la verità è più nascosta.

Di fronte a una visione della vita problematica e priva di assolute certezze l'ironia si presenta allora come la sola arma di difesa e, senza mai tradursi in sarcasmo, essa consente al narratore una continua presa di distanza nei confronti della propria e dell'altrui debolezza.

La logica conoscitiva nell'ambito della narrazione deve ormai imparare a sopportare al suo interno la contraddizione: la verità e la sua negazione. La presenza della negazione, la bugia nel caso di Zeno, consente di fare affiorare l'altra faccia della realtà. Coscizio e subcoscizio, due livelli di realtà in contrasto, s'intrecciano, nel terzo romanzo di Svevo e la realtà descritta diventa ambigua e contraddittoria, ma al tempo stesso più ricca e aderente alla 'verità' comportamentale dell'uomo.

Il bisogno di andare più a fondo nell'analisi di scavo nella natura umana nasce dalla scontentezza di risposte divenute ormai troppo semplici. Le cose, s'è detto, appaiono molto più complicate del previsto, per cui anche nel romanzo coesistono verità contrapposte, e tende a prevalere la sospensione della risposta.

Proprio come avviene nel caso della teoria corpuscolare e di quella ondulatoria, entrambe concorrono infatti a spiegare lo stesso fenomeno, la luce.

Nello specchio di una storia individuale, caratterizzata da un forte *sense of humour*, proprio come avviene nella storia di Zeno Cosini, può essere inoltre sottesa, ed esplicitata solo alla fine, anche la spiegazione di 'cose orribili' di cui l'uomo può essere capace.

Nel complicato equilibrio che il protagonista della *Coscienza* incarna si spiega il perché del male.

Si prende atto in modo comico dell'assurda condizione umana che può risolversi improvvisamente in una tragedia collettiva.

La letteratura diventa allora strumento del tragico attraverso il registro del comico, della memoria, dell'ironia.

Il pessimismo, presente in alcuni degli scrittori dell'area austro-ungarica, per i quali la fine del mito asburgico coincide con un forte disagio esistenziale, viene in altri temperato da un sorriso consapevole. La Storia non è finita, e altre e diverse storie troveranno forma: in un monologo che tutto include (Joyce), nelle riflessioni di Ulrich che corrono parallele al racconto in una sorta di linguaggio e metalinguaggio (Musil), nei comportamenti ambigui, nevrotici, e contraddittori di Zeno, testimonianza di quel dualismo corpo-mente che ora va riscuotendo un crescente interesse (Svevo).

Nell'opera di Musil frequenti sono le pagine dedicate ad analizzare e ad approfondire con grande ironia la «misteriosa malattia del giorno» che trae origine proprio dal sentore di morte nella Vienna asburgica, dalla fine del regno di Kakania.

La dimensione analitica è usata anche da Svevo che si sofferma sulla malattia del singolo.

Il tema della frattura che si va consumando fra l'individuo e la realtà, una realtà che ormai si offre ricca e molteplice, complicata e contraddittoria, si sfaccetta allora in un vasto ventaglio di implicazioni e sempre necessariamente si risolve in una distruzione del vecchio tessuto narrativo.

La dissoluzione del soggetto unitario, ovvero l'io disgregato rimesso insieme da mille frammenti e da particolari insignificanti, («dal rumore di cose rotte e scadenti» per dirla con Virginia Woolf, resa perplessa da certe novità, da quel 'cambiamento' prodottosi intorno al 1910 (ci riferiamo qui

al suo *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924), ma anche al saggio *Modern Fiction* (1925) in cui è invece in posizione di forte attesa di fronte alle promesse dell'*Ulysses* di Joyce di cui aveva letto i primi capitoli pubblicati su una rivista), l'io disgregato, dicevamo, ricompattato da particolari finora mai assunti a dignità di pagina per obbedire alla necessità di serrare il mondo raccontato entro le strette maglie del necessario e mai del superfluo, ora si espande in una sfaccettatura prismatica che segna le molteplici facce del vivente, le metamorfosi della vita, le sue complicazioni, le sue complesse trame di relazioni di relazioni, anche nei suoi aspetti finora più trascurati.

Fermiamoci ora a leggere alcuni passi del capitolo 122 de *L'uomo senza qualità* in cui Musil affida a Ulrich, che sta tornando a casa da una delle sue tante passeggiate, le sue riflessioni sulla possibilità di narrare il mondo di oggi. Significative e illuminanti queste note che segnalano e mettono in evidenza la svolta linguistica che si va compiendo nel primo Novecento.

Si arrestò un momento davanti a una larga pozzanghera, che gli tagliava la via. Forse fu quella pozza ai suoi piedi, e forse quegli alberi nudi come manici di scope, che in quel momento improvvisamente evocarono il villaggio e la strada campestre, suscitando in lui quello stato di monotonia dell'anima, fra l'avveramento e l'inutilità, che è proprio della campagna e che da quel primo viaggio-fuga della sua giovinezza egli più d'una volta era stato attratto a ripetere. Egli sentì che tutto diventava così semplice! I sentimenti sonnecchiano; i pensieri si staccano l'uno dall'altro come le nuvole dopo il temporale, e a un tratto erompe dall'animo un bel cielo vuoto. Può darsi che con quel cielo davanti agli occhi una vacca risplenda in mezzo alla strada; è un'eloquenza del fatto, come non vi fosse nient'altro al mondo! [...]E così gli uccelli cantano tutte le sere intorno al villaggio e sempre nello stesso modo, quando dietro il sole calante scende la quiete, ma ogni volta è un fatto nuovo, come se il mondo non contasse ancora sette giorni! «In campagna gli dèi visitano ancora gli uomini, – egli pensò, – si è qualcuno e si vive qualcosa, ma in città, dove gli eventi sono mille volte più numerosi, non si è più capaci di trovare il nostro rapporto con essi; e di lì ha origine la famosa astrattezza della vita!».

Ma mentre così pensava, sapeva pure che la città amplifica mille volte il potere dell'uomo, e anche se nei particolari lo riduce al decimo, lo ingrandisce cento volte nel complesso; perciò un ritorno indietro per lui era fuor di questione! Come uno dei pensieri apparentemente distaccati e astratti che così spesso nella sua vita acquistavano un valore immediato, gli venne in mente che la legge di questa vita a cui si aspira oppressi sognando la semplicità non è se non quella dell'ordine narrativo, quell'ordine normale che consiste nel poter dire: «Dopo che fu successo questo, accadde quest'altro». Quel che ci tranquillizza è la successione semplice, il ridurre a una dimensione, come direbbe un matematico, l'opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio! Beato colui che può dire: «allorché», «prima che»

e «dopo che»! Avrà magari avuto tristi vicende, si sarà contorto dai dolori, ma appena gli riesce di riferire gli avvenimenti nel loro ordine di successione si sente così bene come se il sole gli riscaldasse lo stomaco. Da questo il romanzo ha tratto artisticamente vantaggio; il viandante ha un bel camminare per la strada maestra sotto una pioggia torrenziale o gemere coi piedi nella neve a venti gradi sotto zero, il lettore non ne ricava che un sentimento di benessere, e sarebbe difficile capirlo se l'eterno trucco della poesia eroica, col quale persino le bambinaie calmano i loro piccoli, questo sperimentato 'accorciamento prospettico dell'intelligenza', non facesse già parte della vita. Nella relazione fondamentale con se stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori. Non amano la lirica, o solo di quando in quando, e se anche nel filo della vita si annoda qualche 'perché' o 'affinché', essi esecrano ogni riflessione che vada più in là: a loro piace la serie ordinata dei fatti, perché somiglia a una necessità, e grazie all'impressione che la vita abbia un 'corso' si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos. E Ulrich si accorse di aver smarrito quell'epica primitiva a cui la vita privata ancora si tien salda, benché pubblicamente tutto sia già diventato non narrativo e non segua più un 'filo' ma si allarghi in una superficie sterminata (R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino, pp. 629-630).

Il filo del racconto ci rassicura. Il susseguirsi ordinato degli eventi ci protegge dallo smarrimento perché ci mostra che le cose vanno nella direzione prevista, rispettano quel giusto ordine, e che tutto scorre in modo lineare, secondo una successione ordinata di causa-effetto.

Ma, nella convulsa realtà contemporanea delle nostre metropoli dove il progresso corre sempre più in fretta e il ritmo della vita diviene incalzante, l'incrociarsi e il sovrapporsi dei più recenti risultati della ricerca, lo sviluppo stesso della conoscenza più avanzata, rendono ben più difficile, si vorrebbe dire impossibile, un'operazione semplificatrice e riduttiva. La compresenza di suggestioni e di stimoli diversi ci inquieta e ci paralizza.

E ora torniamo a Svevo e cerchiamo di capire cosa succede nella sua vita di scrittore durante quei 25 anni di lungo silenzio che intercorrono tra i suoi due primi romanzi e *La coscienza di Zeno*.

Il periodo che intercorre tra il secondo e il terzo romanzo viene riempito ad arte con una serie di autobiografie 'false'. Queste non coincidono mai per intero. Svevo sostiene di non avere scritto nulla perché scrivere interferisce con il suo lavoro nella fabbrica del suocero. In realtà scrive brevi saggi e racconti, commedie per il teatro, pagine diaristiche, lettere ecc. in cui si racconta, si studia, si duplica con varianti, si camuffa, si rappresenta.

«Io credo, sinceramente credo, che non c'è miglior via per arrivare a scrivere sul serio che di scribacchiare giornalmente»⁴. Alla moglie, nelle sue lettere, raccomanda di non farne parola: è qualcosa di indecente che va tenuto nascosto. Svevo nel momento in cui pensa di dare vita al per-

⁴ Ivi, p. 816.

sonaggio di Zeno si crea un mucchio di doppi. Biografie e invenzione letteraria s'intrecciano dunque per preparare il depistaggio e salvaguardare l'esigenza dell'autonomia dell'arte.

In una lettera a Montale Svevo scrive che si è a lungo esercitato a impersonare il personaggio di Zeno Cosini. L'allenamento a essere Zeno Cosini è preceduto da un altro tentativo, quello di essere fino in fondo Ettore Schmitz.

Il ricorso all'autofalsificazione serve allo scrittore per costruire il personaggio nevrotico del suo protagonista, i suoi doppi.

Nel 1919, a guerra finita, inizia la scrittura de *La coscienza*. Se è vero però che la scrittura clandestina di Svevo spiega la continuità dello scrittore come esercizio letterario, essa tuttavia non giustifica da sola il forte stacco che esiste tra i primi due romanzi e il terzo.

Sono due le spinte importanti che faranno precipitare il tutto in una innovazione stilistica senza precedenti: l'amicizia con Joyce e l'incontro con la psicoanalisi.

Sarà Joyce che soggiorna a Trieste per qualche tempo e che mostrerà interesse ed entusiasmo per i primi due romanzi di Svevo, ignorati dalla critica e finiti in un insuccesso, a dargli nuova fiducia e nuova carica con ampie testimonianze di stima.

Svevo, che conosce molto bene la lingua tedesca (ha fatto i suoi studi in Baviera) compie frequenti viaggi a Vienna e in Europa, soggiorna in Inghilterra e in Francia a più riprese. È molto attento alle novità culturali e presto si appropria della teoria freudiana dei sogni e della psicoanalisi. Il modello freudiano, che tanto scandalo in quegli anni andava suscitando e di cui Svevo avverte tutta la novità, gli permetterà di analizzare, in accordo con una precisa ipotesi operativa, le conflittualità del nostro io in rapporto con noi stessi e con il mondo esterno e di individuare le ragioni profonde del nostro malessere e delle nostre nevrosi.

Ed è questo nuovo modello di lettura dei problemi della psiche, di cui ora può disporre, che risolve la lunga fase preparatoria dei suoi scritti e permette il coagulo del suo terzo romanzo.

La compresenza nell'uomo di razionale e irrazionale, cultura e vita, storia e natura, conscio e inconscio, che interagiscono sottilmente, producendo in noi quell'altalena di pensieri e comportamenti contraddittori, è direttamente responsabile di un equilibrio instabile e precario, dal quale poi dipende anche quell'intreccio di tante verità e bugie, o meglio di quelle mezze verità. Proprio come quelle che si sommano abbondanti nella vita di Zeno e sulle quali il dottor S. con una punta di raffinata malizia ci previene.

Ci veniamo così a trovare ne *La coscienza* di fronte a due livelli di discorso, in contrasto tra loro, e che fanno dire al dottore S. che Zeno è inattendibile.

In realtà verità e bugia, ciascuna nel proprio contesto preciso, si spiegano e ci segnalano di volta in volta una mezza verità, o una verità sostitutiva, e insieme concorrono a una verità contraddittoria che nella sua ambivalenza finisce per essere più vera e per dirci meglio come stanno le cose. È necessario allora un grosso lavoro di decodificazione di fronte al terzo romanzo di Svevo perché l'abbandono dei vecchi schemi venuti finora in soccorso

per ordinare il mondo esterno in una trama lineare nel tempo e nello spazio dà luogo a un tipo di organizzazione molto più sofisticata e complessa.

Il romanzo è sapientemente orchestrato e nasce da un chiaro progetto. Esso procede sulla base di continui rimandi e di tracce lasciate cadere ad arte, e si risolve in una successione spazio-temporale solo apparentemente caotica e confusa. In realtà la storia, così poco lineare di Zeno (e con un trattamento del tempo che aveva profondamente colpito Joyce) è il riflesso di una linea di percorso a ritroso che avanza incerta e contrastata, in obbedienza ai canoni della psicoanalisi verso la scoperta graduale di un mondo nascosto e irrisolto, con il quale molto malvolentieri facciamo i conti e perciò seppelliamo e censuriamo.

La teoria freudiana dei sogni offre a Svevo il diretto supporto e la giustificazione al disordine dei fatti, così come vengono recuperati dalla memoria, nella loro successione discontinua e confusa.

Alla morte del padre e alla scoperta del trauma si arriva solo nel quarto capitolo ed è qui che si fonda la scrittura.

Si procede lentamente verso questa scoperta:

1. dall'immagine della locomotiva che sbuffa e che Zeno si affanna a censurare;
2. dal fumo, il sintomo più vistoso della sua nevrosi, e metafora di un'ossessione: l'angosciosa e ricorrente attenzione al respiro suo e degli altri perché il respiro è la spia dello stato di salute o di malattia delle persone.

La locomotiva che Zeno vede all'inizio, nel primo tentativo di abbandono, secondo quanto il dottor S. gli ha consigliato, e di fronte alla quale Zeno si stupisce, è una di quelle immagini rivelatrici non solo di tutto un mondo psichico, ma anche di un modo estremamente raffinato di organizzare la materia narrativa per richiami e ripetizioni, correlazioni e analogie. Ciò permette a Svevo di far combaciare la struttura spaziale del suo romanzo con l'organizzazione atemporale dell'inconscio di Zeno.

Il presente e il passato affiorano nel disordine scomposto dei ricordi, o meglio in quell'ordine che le progressive conquiste dell'analisi giustificano, un tempo discontinuo e relativo all'attività psichica opportunamente stimolata.

Ciò che qui interessa a Svevo, a differenza dei suoi due primi romanzi, non è più allora il semplice dato psicologico, sul quale in modo estremamente raffinato si era soffermato, ma l'analisi che porta alla luce le stratificazioni della coscienza. L'analisi, che rappresenta il filo conduttore della narrazione, è insieme il momento scatenante della fantasia dello scrittore e ciò che mette in moto un'innovazione stilistica senza precedenti. Il modello freudiano si fa 'gioco', in uno spazio in cui la piena autonomia creativa dello scrittore s'impone e in cui prevale il senso umoristico delle cose. Un 'gioco' necessitato dalla volontà di scavo in quel groviglio intricato dell'animo umano dove incessante si svolge una lotta tra il bisogno di soddisfare le pulsioni e i desideri inconfessabili legati alla nostra naturalità animale e le leggi, i divieti, le costrizioni che la società civile e progressivamente ordinata dall'uomo ci impone.

Si tratta di quella contrapposizione Natura-Storia, su cui Freud stesso si sofferma nel saggio *Il disagio della civiltà* (1929). Per essere 'civili' dobbiamo circoscrivere la nostra naturalità biologica e muoverci entro i confini di una moralità etica concordata tra gli uomini. Lo sviluppo della civiltà si identifica con tutta una serie di limitazioni alla libertà dell'individuo. Di ciò ovviamente il singolo soffre perché deve contrastare i suoi desideri istintuali. Non c'è soluzione di continuità tra l'animale e l'animale-uomo.

Darwin e Freud sono ben presenti nella poetica sveviana dell'ultimo romanzo.

L'animale uomo è però fornito di una possibilità in più, il linguaggio. Il linguaggio rappresenta un potente strumento di conoscenza e di trasmissione del sapere, ma è allo stesso tempo un'arma molto pericolosa e può diventare uno strumento di propaganda, di violenza e di morte. Se l'animale si limita a uccidere l'altro animale, l'animale-uomo con le protesi che si è costruito e con il potere mistificante del suo discorso può arrivare a compiere stermini di massa. Svevo affida a Zeno questa considerazione:

«Un'immoralità predicata è più punibile di un'azione immorale. Si arriva all'assassinio per amore o per odio; alla propaganda dell'assassinio solo per malvagità»⁵. Quanto profetico si mostrerà di lì a poco questo discorso.

Queste 'le cose orribili' di cui si diceva sopra.

Natura e Storia fanno dunque di noi quel complicato intreccio di istinti e di paure, di desideri e di sensi di colpa, di frustrazioni e di volontà di dominio che, se non si è in grado di tenere sotto controllo, possono portarci facilmente nella direzione di grossi rischi per l'intera umanità. E i giochi non sono mai fatti.

Le due pagine finali rappresentano la conclusione dell'intero discorso implicito e sotteso ne *La coscienza*: la malattia, la debolezza, i limiti dell'uomo, le sue responsabilità mancate che possono produrre un corto circuito di ferocia e ambizione.

Ecco perché alla fine Zeno si mostrerà ad un tempo debole e forte, perdente e vincente. E ci apparirà:

1. luminoso nel sorriso di consapevolezza per la vittoria circoscritta cui perviene nella sua vicenda personale. Molte cose gli si sono chiarite e perciò riuscirà anche a fumare un po' meno (ma non a guarire perché dalla vita si guarisce solo con la morte);
2. amaro e tragicamente consapevole nello sguardo, quando questo si allarga alla storia degli uomini e si carica di quel tremendo presagio di morte e distruzione di cui l'uomo può essere portatore in situazioni di forte disagio personale e di squilibrio per l'impossibilità di fare combaciare le sue smisurate ambizioni con la realtà poca di cui può disporre.

La vittoria dovuta a una sopraggiunta maturità non può non accompagnarsi, proprio per l'accresciuta consapevolezza che ne consegue, all'ansia dolorosa per la fine di un'illusione: la società deve fare di continuo i conti con la violenza e l'aggressività insita nell'uomo. Contro tutti i falsi miti del bambino

⁵ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Milano, Dall'Oglio, Milano, 1976. p. 681.

innocente e della natura benefica, bisogna essere preparati contro i pericoli che l'uomo rappresenta per l'uomo. Hobbes resta sempre attuale. È questa la lezione di Darwin e di Freud che Svevo ha fatto propria nel suo ultimo romanzo.

La violenza dell'irrazionale oggi dispone di mezzi di distruzione che possono mettere rapidamente fine ai complessi di inferiorità e soddisfare in tempo reale la libido del potere e la volontà di dominio sul mondo.

Questa la cornice, all'interno della quale si disegna la storia di Zeno.

Nel testo de *Il vecchione* infine, uno dei brani che avrebbe dovuto costituire il quarto romanzo di Svevo, una continuazione vera e propria della *Coscienza di Zeno* è scritto:

È certo ch'io feci tutto quello che vi è raccontato, ma leggendone, mi sembra più importante della mia vita che io credo sia stata lunga e vuota. Si capisce che quando si scrive della vita la si rappresenti più seria di quanto non sia. La vita stessa è diluita e perciò offuscata da troppe cose che nella sua descrizione non vengono menzionate. Non vi si parla del respiro finché non diventa affanno e neppure di tante vacanze, i pasti e il sonno, fin che per una pausa tragica non vengono a mancare. E invece nella realtà ricorrono insieme a tante altre tali attività, con la regolarità del pendolo e occupano imperiose tanta parte della nostra giornata che non vi resta posto per piangere e ridere eccessivamente. Già per questa ragione la descrizione della vita, una grande parte della quale, quella di cui tutti sanno e non parlano, è eliminata, si fa tanto più intensa della vita stessa.

È presente qui, in questo testo, l'attenzione alla vita organica e al tempo stesso una riflessione sulla letteratura, il linguaggio più basso e quello più elevato dell'uomo, il linguaggio del corpo e quello della mente che la produce.

Siamo così ritornati al dualismo di partenza e al rapporto vita-scrittura.

E sempre a proposito de *La Coscienza* e cioè «le carte scritte per il dottore», viene indicato un altro problema della scrittura che sta molto a cuore a Svevo: «La cura non riuscì, ma le carte restarono ed esse sono là sempre a mia disposizione, sottratte a ogni disordine; il tempo vi è cristallizzato e lo si ritrova se si sa aprire la pagina che occorre, come in un orario ferroviario».

Viene qui sottolineato ciò che si perde e ciò che si salva nell'atto della scrittura. È quanto più di un'operazione consapevolmente riduttiva si tratta, tanto più, per contrasto, si avverte il bisogno di raccogliere il massimo delle informazioni, anche sugli aspetti più insignificanti della vita, in una rappresentazione della stessa, la più ampia e ricca ai fini di una conoscenza allargata. Questa ricchezza di dettagli che spesso mettono in luce la contraddittorietà dei nostri atteggiamenti e l'incapacità di scelte tempestive, finisce inevitabilmente per rallentare e paralizzare la storia nella sua epicità, per negare la rapidità di azione del suo protagonista che si trasforma così da eroe in antieroe, ovvero in 'uomo superfluo'.

E questo era un altro punto da cui eravamo partiti mettendo in forse con Musil la possibilità di praticare ancora un «accorciamento prospettico dell'intelligenza».

Quella di Svevo, come quella di Joyce e di Musil, di Proust, è allora, a un tempo, lotta contro la morte di tutto ciò che è scomparso, che è stato,

e lotta contro tutto ciò che finora non è mai emerso, lotta perciò per una nuova e diversa *reductio*.

La modernità di Svevo, come quella degli altri scrittori che aprono il Novecento, esprime quella inquietudine ontologica ed epistemologica così come si andava configurando all'inizio del secolo, in un momento di forti e rapide trasformazioni.

Essa stava particolarmente a cuore a uno degli scrittori più sottili del nostro tempo, Italo Calvino, che nella quinta delle sue *Lezioni americane* così si esprime:

Il romanzo contemporaneo deve essere visto «come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo». Il mondo vi è visto

[...] come un «sistema di sistemi», in cui ogni sistema singolo condiziona gli altri e ne è condizionato. [...] Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo. [...] A differenza della letteratura medievale che tendeva a opere che esprimessero l'integrazione dello scibile umano in un ordine e una forma di stabile compattezza, come la *Divina Commedia*, dove convergono una multiforme ricchezza linguistica e l'applicazione d'un pensiero sistematico e unitario, i libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione. Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale. Com'è provato proprio dai due grandi autori del nostro secolo che più si richiamano al Medioevo, T.S. Eliot e James Joyce, entrambi cultori di Dante, entrambi con una forte consapevolezza teologica (sia pure con diverse intenzioni). T.S. Eliot dissolve il disegno teologico nella leggerezza dell'ironia e nel vertiginoso incantesimo verbale. Joyce che ha tutte le intenzioni di costruire un'opera sistematica e enciclopedica e interpretabile su vari livelli secondo l'ermeneutica medievale (e redige tavole di corrispondenze dei capitoli di *Ulysses* con le parti del corpo umano, le arti, i colori, i simboli) è soprattutto l'enciclopedia degli stili che realizza, capitolo per capitolo in *Ulysses* o convogliando la molteplicità polifonica nel tessuto verbale del *Finnegans Wake*. [...] Sono giunto al termine di questa mia apologia del romanzo come grande rete. Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'*unicum* che è il *self* di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili⁶.

⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 103-120.

CESARE PAVESE: IL MITO E LA STORIA

La vita di ogni artista e di ogni uomo è come quella dei popoli: un incessante sforzo per ridurre a chiarezza i suoi miti.

C. Pavese, *Letteratura americana ed altri saggi*, Torino, Einaudi, 1952, p. 303

Tra la poesia immaginifica del mito che cercava le sue risposte nelle belle favole, e il mondo divenuto adulto attraverso la graduale conquista di una consapevolezza che il percorso della storia e della conoscenza ci permette, il linguaggio della scienza avanza, nel tentativo di fornirci spiegazioni e risposte sempre più ampie sul mondo intorno a noi, nei suoi aspetti specifici e molteplici.

Il nostro percorso umano, è stato detto, assomiglia a quello di una nave che «scivola col suo carico di miti attraverso la storia». Su molti di questi è stato possibile fare chiarezza, altri appaiono di difficile o impossibile soluzione. Mito e logos sono dunque destinati a convivere, l'uno contrapposto all'altro: da una parte la rappresentazione sotto forma di dramma, la bella favola, dall'altra una sperimentale *ratio* scientifica che tende a risolvere i problemi offrendoci risposte giuste ma limitate.

Da una parte la rappresentazione per immagini di ciò che è, di ciò che ci è dato, dall'altra la parcellizzazione del reale, di ciò che attiene a un mondo circoscritto, su cui è possibile interrogarci e sul quale in modo sufficientemente provato possiamo dare risposte non prive di senso.

Il mito segnala in modo narrativo, enuncia un fatto, non lo spiega: la parola si sostituisce all'analisi. Il mito non spiega, rappresenta, è un semplice rito acquietante, una formulazione verbale. Il discorso può crescere su se stesso, sulle parole, e costruire un edificio privo di fondamenti. Questa costruzione serve unicamente ad appagare gli spiriti religiosi che si riconciliano linguisticamente con la vita che è data loro senza assumerne il perché.

Il conflitto tra le origini e il mito da una parte e il trascorrere del tempo da un'altra con la conseguente crescita della nostra conoscenza, via via che si procede, si accorcia a tutto vantaggio della acquisizione scientifica.

La poetica di Pavese, la «poetica del mito», nella quale tempo lineare e tempo ciclico si sommano e si intrecciano, il passato si manifesta nel presente e il presente si definisce nel passato, verrà qui rapportata al forte interesse nutrito dallo scrittore per le dottrine di natura etnologica. Ne nascerà, dal confronto con l'etnologo de Martino e la storia della «collana viola», un percorso teso a chiarire il tipo di rapporto che Pavese consumava con la storia e con il mito.

L'avanzamento lento e graduale della nostra conoscenza, messa in atto con la paziente modestia di chi è consapevole dei problemi che si pongono

no su questo cammino e il perdurare di dati inesplicabili che si ripetono uguali a se stessi, rappresentano i termini di un problema fondamentale nella poetica di Pavese. Ciò che gli sta a cuore è il contrasto tra mito e logos, tra una verità che il linguaggio della scienza conquista per gradi, progressivamente, e che si caratterizza come sviluppo storico della civiltà e una verità mitica affidata a un'immagine simbolo che si proietta inesorabile e uguale a se stessa (pensiamo ai *Dialoghi con Leucò*). Insomma, è il perdurante dissidio natura-cultura che Cesare Pavese vive con acuta sensibilità e in prima persona.

È all'interno di questo problema di fondo che cercheremo di chiarire il suo atteggiamento nei confronti del mito e della storia.

Un particolare taglio, ne consegue, della nostra lettura di Pavese nel tentativo di chiarire il suo interesse specifico. E diremo subito, vale come necessaria premessa, che il suo atteggiamento è quello di un uomo colto e scrupoloso, ma che da letterato e non da studioso delle dottrine di natura etnologica, a quelle si rivolge senza alcuna pretesa di una sistemazione organica delle stesse.

Il suo intento è infatti quello di avvicinarsi, attraverso letture, le più diverse per impostazione, a un materiale che lo aiuti a risolvere il problema particolare che gli sta a cuore.

Fin dall'inizio Pavese intende costruirsi per la sua scrittura uno spazio stilisticamente nuovo che reagisca tanto all'asfissia di una letteratura imbavagliata o costretta ad ammirarsi nella riesumazione di forme di classicità tutta esteriore che tradiscono il vero spirito del mondo classico, quanto a forme di espressione artistica, che pure si erano rese necessarie a guerra finita, tutte risolte in superficie e in immagini rispecchiate della realtà. È la «naturalistica fotografia delle piaghe» come dirà Calvino, che Pavese non ammette, mentre non gli sfugge «la scoperta di quel che nella società è in atto e in movimento».

Pavese si muove dunque nella direzione di un progetto letterario che sia in grado di comunicare attraverso la scrittura una realtà più profonda e complessa, colta da uno spirito critico dotato di un'acuta sensibilità. La ricerca costante di un nuovo stile lo porterà, prima, a confrontarsi con gli scrittori americani più liberi e coraggiosi, tali da fornire un po' di ossigeno alle lettere italiane, e a interessarsi agli studi di etnologia poi, allorché avrà chiarito a sé stesso il tipo di operazione che intende fare con la sua scrittura. L'operazione sarà quella di ricordare la realtà naturalistica dei fatti che viene narrando alla 'rivisitazione' degli stessi attraverso il ricordo e alla contemporanea scoperta, che questa operazione comporta, dell'uomo e della sua condizione. Condizione fatalisticamente segnata dal destino che si ripete puntuale nella vicenda del singolo e della collettività, all'interno di un mondo contadino che risulta essere un microcosmo remoto del mondo intero. Ed è così che allora quei fatti, naturalisticamente espressi, si caricano di segni e di significati. È da questo progetto che parte il suo interesse per le letture etnologiche. È questo il senso delle sue ricerche, il motivo della sua cu-

riosità intellettuale in un campo di studi ancora tanto sconosciuto per quei tempi in Italia.

La letteratura americana e il mito, nell'accezione multipla dei rituali, delle credenze religiose, delle superstizioni, diventano allora punti di riferimento in funzione di una operazione culturale che egli vuole sottesa al suo scrivere.

La prima rappresenta l'antitesi ideale al clima della prosa d'arte e dell'ermetismo, una ricerca di linguaggio dunque e non un tuffo nel primitivo e nel barbarico, un rinnegamento di civiltà.

Il primitivismo, il barbarismo, il culto del selvaggio e dell'inconscio [così Calvino nella sua introduzione a *La letteratura americana e altri saggi* di Pavese] sono nella cultura d'occidente un 'male del secolo' tra i più vistosi e difficili a scansare. Pavese visse tutto in questa problematica, fu sempre in prima linea [...] contro questo primitivismo intellettuale la sua battaglia più bella e vittoriosa la condusse con Melville, col personaggio del baleniere che non si vergogna d'esser uomo di coltissima civiltà¹.

Leggiamo Pavese cosa dice in proposito:

Un greco veramente è Melville. Voi leggete le evasioni europee dalla letteratura e vi sentite più letterato che mai, vi sentite piccino, cerebrale, effeminato: leggete Melville, che non si vergogna di cominciare Moby Dick, il poema della vita barbara, con otto pagine di citazioni, e di andare innanzi discutendo, citando ancora [...]².

È forse lo stesso Melville che per primo deve avere spinto Pavese, così suggerisce Calvino, a considerare la possibilità di trasportare sul piano mitico e simbolico la realtà da tradurre sulla pagina scritta. Frazer, Vico, che leggerà con profondo interesse, gli studi sulla mentalità primitiva, gli permetteranno di risalire dalla contemplazione della campagna alla rievocazione del mondo primitivo e di accostare questi due blocchi di realtà.

L'immagine iniziale, il punto di partenza nella scrittura di Pavese è sempre quella delle sue colline, un'immagine fissa rielaborata in funzione di un mondo parallelo, quello delle civiltà primitive che diventano così «i termini di una problematica contemporanea».

La collina si trasforma in simbolo. Nel programma-progetto di scrittura che rappresenta la fase pre-testuale de *La luna e i falò*, nei suoi «Fogli sparsi di appunti», leggiamo: «Salire sulla vetta è un modo di sfuggire alla storia, di tornare davanti all'archetipo». È un atto simbolico che Pavese indica, negli stessi fogli, come già precedentemente compiuto in *Paesi tuoi*, nel momento

¹ C. Pavese, *Letteratura americana ed altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. XVII.

² Ivi, p. 79.

in cui si sale verso la casa bruciata, in *Tra donne sole* con la gita a Superga, ne *I mari del Sud* con la salita verso il luogo dell'eremita e ancora sottolinea il 'greppo' ne *Il diavolo sulle colline*, le 'cime' ne *La casa in collina*. Ed è sulla collina della Gaminella che si ripropone il tema del falò come rito sacrificale.

La realtà non resta unicamente consegnata al presente e non si appiattisce in pura descrizione naturalistica, si carica invece di un forte spessore simbolico.

«Nella realtà naturale [annota Pavese] nessun gesto e nessun luogo vale più di un altro». È dunque necessario un filtro, quello che gli permette di mettere a fuoco ciò che sta sotto la semplice apparenza delle cose, ciò che della mentalità primitiva si è conservato.

La vigna è un'altra immagine-simbolo che ricorre frequentissima nella sua scrittura. È lì che si consumano gli aspetti rituali della vita contadina che rimandano ai tempi delle origini. È alla vigna, dove il contadino caduto dall'albero giace nel suo sangue, dove si consumano le passioni violente (si pensi a *Paesi tuoi*, in cui si compie e si riproduce il rituale del sesso e del sangue), è alla vigna dove bruciano i falò, il cui fuoco assurge a simbolo di un antico rituale che si perpetua e si rinnova, che pensa Pavese tutte le volte che nel suo diario medita sui problemi del 'superstizioso', del 'rituale', del 'sangue versato', della 'natura impassibile'.

È lì che il mito dell'uomo selvaggio e ferino riaffiora e getta un'ombra oscura sul mondo contadino perché lì più che altrove nella sua assolutezza si evidenzia un passato violento d'incesto e di orrore. È lì che si svolge il drammatico ripetersi di fatti che sembrano restare estranei al movimento della storia.

La vigna come unicità di luogo, in cui un gesto e un evento acquistano valore di assolutezza, si trasforma in simbolo, rappresenta un luogo mitico dove si svolge un agire mitico. Il mito dunque è lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori dal tempo.

Una piana in mezzo a colline, fatta di prati e alberi a quinte successive e attraversate da larghe radure, nella mattina di settembre, quando un po' di foschia le spicca da terra, t'interessa per l'evidente carattere di luogo sacro che dovette assumere in passato. [...] Là, sul confine tra cielo e tronco, poteva sbucare il dio. Ora, carattere, non dico della poesia, ma della fiaba mitica è la consacrazione dei *luoghi unici*, legati a un fatto a una gesta a un evento. A un luogo, tra tutti, si dà un significato assoluto, isolandolo nel mondo. Così sono nati i santuari. Così a ciascuno i luoghi dell'infanzia ritornano alla memoria; in essi accaddero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico³.

³ Ivi, p. 299.

Così inizia il suo saggio *Del mito, del simbolo e d'altro*. E un po' più avanti:

Sono rari i creatori che sanno far coincidere la profonda esigenza formale implicita nell'impronta del loro più remoto contatto col mondo e i mezzi espressivi forniti a tutta una generazione dalla cultura. È loro compito un compromesso, un parziale tradimento dell'ingenuità, un tentativo di vedere, nel gorgo del mito che li afferra, il più nitidamente possibile ma soltanto fino al punto che la bella favola non si dissolva in naturalità⁴.

Il naturalismo si configura per Pavese come una forma ingenua del narrare. Su questo torna spesso nel suo diario. Nella poetica pavesiana natura e cultura si sommano e s'intrecciano. La cultura etnologica in particolare gli viene in aiuto, gli serve per decifrare la realtà che gli sta davanti. Il mondo contadino e il mondo primitivo gli si presentano immutati nelle loro essenze, «concreciuti l'uno all'altro». Da *Paesi tuoi* a *La luna e i falò*, a *Il dio caprone*, il tema di fondo resta immutato.

Come la scoperta americana non era stata avventura per «il sedentario e radicato Pavese», non fu avventura nemmeno, per dirla ancora con Calvino, «la sortita nel mondo primitivo e prelogico». Certo, però, delle due imprese la seconda poteva presentarsi assai più rischiosa. Significava penetrare in un mondo in cui i confini con l'irrazionale sono molto incerti. E su questo problema vorremmo ora fermarci. Per farlo, per dare un taglio illuminante a questo tipo di discorso che intendiamo qui privilegiare, quello di un Pavese che si muove tra mito e storia nell'ambito della sua personale ricerca di scrittore, ci rifaremo alla storia della cosiddetta «collana viola» che vide, nel suo farsi, la collaborazione tra l'etnologo Ernesto de Martino e lo scrittore Cesare Pavese.

Attraverso la breve ma complessa storia della collana sarà possibile mettere a confronto i due diversi orientamenti, le scelte, le discussioni in margine, i contrasti, i ripensamenti a distanza dell'etnologo e dello scrittore, e nel farlo cercheremo di chiarire al tempo stesso la poetica pavesiana del mito.

Come etnologo e come cultore di *Kulturgeschichte* – scrive de Martino in una lettera ad Antonio Banfi mentre lavora al suo *Mondo magico* – io ho avuto più volte modo di osservare come la vita dello spirito sia in realtà cosa molto più complicata e ricca di quel che appare quando ci si ostini a vederla attraverso «le quattro forme». Solo un orizzonte storico relativamente limitato può in certo modo giustificare una riduzione così semplicistica della problematica della vita spirituale⁵.

⁴ Ivi, pp. 304-305.

⁵ C. Pavese, E. de Martino. *La collana viola, Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, 1991, p. 14.

L'etnologo napoletano era interessato alla considerazione storiografica della religione e del mito e, in special modo in quel momento, allo studio delle civiltà magiche che lo mettevano in stretto contatto con fenomeni spirituali che si rifiutavano «di lasciarsi coartare nella schematica quadripartizione crociana»⁶.

Mi interessò molto di psicopatologia [continua de Martino] e di metapsichica. Sono entrato nella convinzione che alcuni fenomeni psicopatici e tutti i fenomeni metapsichici possano essere considerati come relitto, per entro la civiltà occidentale, della civiltà magica. Il mio lavoro sul magismo si ispira fra l'altro a quest'idea, che credo particolarmente feconda⁷.

Inizia così la fase di momentaneo allontanamento di de Martino dal filosofo napoletano e dallo storicismo. La griglia da usare gli appare in questo momento troppo riduttiva rispetto alla materia oggetto di studio.

Ed è questo anche il momento in cui con Cesare Pavese viene impostando la futura 'collana viola', la «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici» dell'editore Einaudi (che in questo modo entrò nel vivo del dibattito culturale e politico durante gli anni del secondo dopoguerra in Italia).

La collana intendeva colmare un vuoto di conoscenza in Italia, in un ambito di studi quali appunto l'etnologia, la storia delle religioni, la psicologia religiosa, il folklore studiato come espressione di dislivelli culturali.

A Cesare Pavese nell'*Antologia Einaudi 1948*, una specie di catalogo storico, viene affidata la scheda di presentazione della collana e vi leggiamo:

La collezione di studi religiosi etnologici e psicologici, la cosiddetta *collana viola*, è la più giovane del nostro catalogo e forse quella di cui più si sentiva il bisogno in Italia. Mentre in Inghilterra, in Francia, in Germania, in America da quasi un secolo la storia, la sociologia e la psicologia vanno rinnovandosi attraverso l'appassionato interesse per le società primitive e selvagge, per i loro culti, le loro istituzioni e tecniche, da noi ben poco s'era fatto per informare di questi conati di un nuovo e bizzarro umanesimo il pubblico colto. Le discussioni e i problemi sollevati dalle ricerche di Edward B. Tylor, James Frazer, Andrew Lang, Emile Durkheim, Leo Frobenius, Lucien Lévy-Bruhl, Walter Otto e tanti altri, nemmeno ci giungevano se non come pallida eco, e comunque non trovavano un ambiente adatto a quella rielaborazione e acclimatazione che costituiscono il naturale processo di ricambio di ogni cultura vitale. Un pioniere in questo campo fu, coi suoi studi sul

⁶ Vedi P. Angelini, sopra citato, al quale faremo costantemente riferimento per quanto concerne la storia della «Collana viola» e i rapporti intercorsi tra Cesare Pavese e Ernesto de Martino.

⁷ Ivi, p. 14.

Naturalismo e Storicismo nell'etnologia, Ernesto de Martino, nel cui nome abbiamo voluto iniziare la collezione⁸.

La collana nasce dunque da una precisa esigenza di nuovi indirizzi culturali aperti a un dibattito in un vasto disegno complessivo. Unica e irripetibile, molto discussa per le sue scelte, la collana entra nella storia della nostra cultura e inaugura una nuova stagione. Il successo è assicurato in un momento in cui i più attivi si muovono nell'intento di sprovvincializzare la nostra cultura, tra questi in primo piano Pavese. Allo stesso tempo la collana è anche motivo di scandalo perché viene, – scrive Pietro Angelini nella sua introduzione al *Carteggio Pavese-de Martino*: «come un'astronave minacciosa a calare nel villaggio italiano, saturo di Realismo e di Idealismo, tutto orientato – ma a parole – verso il sole della Ragione e dell'Avvenire»⁹.

Dietro questa operazione c'era Pavese, il cui suicidio nel bel mezzo del lavoro e delle pubblicazioni comportò una brusca fase d'arresto e poi un cambio di rotta o, per dir meglio, un tentativo, perché tale rimase, voluto da de Martino i cui contrasti con Pavese, durante la fase di intensa collaborazione, trovavano sempre modo di rientrare e mai di risolversi.

Citiamo da una lettera di Pavese a de Martino, del 25 settembre 1948, per dare un'idea delle due linee in contrasto:

Muscetta ci scrive che tu desideri una chiarificazione con Einaudi, quasi condizione per una ripresa fruttuosa dei nostri rapporti. E poi, che richiedi un aggiornamento dei contratti. E infine che disapprovi – è questo il punto che ci interessa – l'orientamento della collezione (scelta e presentazione).[...] Che cos'è che non ti va nel nostro indirizzo? I libri usciti finora li hai curati tu stesso. I nuovi che verranno sono stati impostati in quest'anno che non siamo riusciti a sapere più niente di te. [...] Infine devi esser d'accordo con noi che, nascendo la raccolta dalla nostra discussione, a Einaudi resta una certa libertà d'iniziativa e di scelta¹⁰.

Segue la lettera di de Martino, del 9 ottobre 1948, che non risponde in modo diretto e va dritto al da farsi:

Caro Pavese, suggerisco per la collezione due libri: E. Cassirer, *The myth of the State* [...] Mircea Eliade, *Techniques du Yoga* [...] Il primo dei due è una esplorazione documentata dei rapporti fra la mentalità magica primitiva e alcuni tratti caratteristici del nazismo tedesco. [...] Purtroppo il libro si presta a una interpretazione nettamente reazionaria, e cioè a una polemica contro il mostro del giorno, cioè il comunismo: i nostri 'idealisti' se ne sono impadroniti con questo in-

⁸ Ivi, pp. 122-123.

⁹ Ivi, p. 11.

¹⁰ Ivi, pp. 105-106.

tento [...] Perciò io propongo che la traduzione italiana sia preceduta da una introduzione critica relativamente diffusa [...]. La traduzione italiana potrebbe intitolarsi «Mentalità mitica e fascismo» oppure «Mondo magico e fascismo» oppure «Stregoni e Duci» o qualche cosa di simile: consiglio in ogni caso di mantenere il titolo originale (Il mito dello stato). Per la introduzione potrei pensarci io [...]. [Poi il libro sarà, come dice Pavese in una lettera, 'soffiato' da Longanesi e *pour cause*, aggiungiamo noi]. Il saggio di Mircea Eliade sulle tecniche yogiche [continua de Martino] è assai interessante per la ricostruzione ab intra e per la comprensione della spiritualità indiana. Si tratta di un volumetto di 264 pagine nel quale si esplorano con una analisi documentata e intelligente i modi tecnici di cui si avvalgono gli yogin per «sopprimere la storia». Lo yoga esprime infatti nel modo più radicale e conseguente la paradossia esistenziale in cui versa chi ha in 'uggia' la storia, una paradossia la cui comprensione è fondamentale per intendere il mondo del mito e della religione in generale. Anche qui è necessaria una introduzione per il pubblico italiano, e anche per questo sono a disposizione della Casa¹¹.

Quindi come si vede, non si trattava di sposare le interpretazioni irrazionalistiche di alcuni testi che si venivano pubblicando, motivo di scandalo, ma di usarli per penetrare all'interno di certe pratiche, secondo un modulo wittgensteiniano, per allargare i confini della conoscenza sulle abitudini, i rituali, le pratiche religiose, presso i popoli primitivi.

È proprio qui che si colgono i veri termini del problema; da una parte le preoccupazioni di de Martino per il risvolto anche politico di certe impostazioni, dall'altra un Pavese, che irrazionalista non è, (come vide subito e chiaramente Calvino) e che tuttavia intende prescindere da queste preoccupazioni perché pensa che il vero problema per ora sia quello di immettere finalmente, e in modo massivo, sul mercato della cultura italiana i risultati di nuove ricerche, quali che siano gli orientamenti, già da tempo in libera circolazione nei paesi più avanzati in Europa. Penserà il pubblico a vaccinarsi.

Mentre de Martino insiste sulla necessità di guidare e orientare il lettore con introduzioni mirate, Pavese invece è sempre più perplesso:

Tieni presente che le due esigenze – ambientare i testi nel *milieu* idealistico italiano e accordarli con le velleità marxistiche dei nostri consulenti ideologici – sono di per sé quasi contraddittorie. Sovente, disperato, io concludo che è meglio darli nudi e crudi e lasciare che i litigi avvengano sulle riviste¹².

Discussioni molto accese nacquero in margine alla temporanea interruzione della collana dopo la morte di Pavese che fu subito indicato come

¹¹ Ivi, pp. 107-108.

¹² Ivi, p. 111.

il responsabile del taglio antiaccademico della collana e sospettato di andare in una direzione antistoricistica e ambigua.

Il progetto non metteva in atto (e infatti Pavese fu sempre contrario) la cintura di protezione su cui invece de Martino insisteva.

Ma facciamo un salto indietro. Quando nel '43 lo studioso napoletano e lo scrittore si incontrano a Roma, per programmare la collana e discutere il progetto, Pavese si mostrò subito entusiasta e approvò immediatamente la lunga lista di possibili pubblicazioni che de Martino gli aveva presentato.

Il pensiero dei primitivi, il concetto di 'sacro' lo fanno esultare perché è ciò che maggiormente risponde ai suoi interessi e alla specifica esigenza della sua poetica. Il suo mestiere di scrittore poggia su queste letture che ne alimentano il sostrato e gli permettono di approfondire e di chiarire a se stesso l'operazione che ha in mente, lo aiutano a riflettere, a costruirsi il suo programma poetico, a realizzare il suo progetto stilistico. In particolare poi la lettura etno-mitologica de *Il ramo d'oro* di Frazer, alle cui fonti gran parte della letteratura del Novecento si è ispirata è fin dal 1933 (vedi *Il mestiere di vivere*) un punto di riferimento basilare e costante per Cesare Pavese, mai superato nemmeno da altre letture o dal frequente ridimensionamento che de Martino operava su questo autore. «Perché sei così crudele con Frazer? [chiede a un certo punto Pavese a de Martino] È il libro che mi ha convertito all'etnologia e resta sempre un ottimo repertorio» (lettera del 29 luglio 1949). Precedentemente de Martino così si era espresso su *Il ramo d'oro*: «una cariatide annosa della ottusità etnologica» e aveva dato parere contrario alla sua pubblicazione.

Nelle riflessioni di Pavese, ai fini di una rielaborazione in chiave poetica, il mito del selvaggio è una costante. Annota lo scrittore nel suo diario: «il selvaggio viene fiutato nell'aria, nei campi di grano mossi da una forza che non è il vento», «ancestrale e agreste è il selvaggio che emerge dalla lettura di Frazer». Nel mondo primitivo e remoto, in «ciò che era da principio», è dato rinvenire il drammatico rapporto tra l'uomo e la natura. Il tema della natura, le colline, la vigna, il mondo contadino in Pavese si arricchisce allora e si carica di segni nuovi. Il suo infatti non è mai un ripensamento nostalgico di ciò che è stato e non sarà più, il mitico mondo delle Langhe, della sua infanzia e dell'adolescenza, con tutto il carico emotivo che questo ritorno comporta. Troppo semplice e troppo facile appare a chi in letteratura intende avviare un'operazione culturale che permetta una svolta stilistica, ma che resti, tuttavia, sospesa all'interno della narrazione, mai esplicitata, solo suggerita. Ciò che sta a cuore allo scrittore è ben altro, è il suo programma, e con il massimo di consapevolezza e di dichiarata determinazione lo persegue secondo un chiaro progetto.

La terra delle Langhe si presenta allora mitica nella duplice accezione di un discorso che se non rinuncia a ciò che si è impresso nell'animo di un adolescente sin dalle sue prime esperienze personali nemmeno può rinunciare alla possibilità di servirsene, una volta divenuto culturalmente adulto, per comunicare con gli uomini sul piano di una conquista conoscitiva che tutti coinvolge. Il frutto del ritorno sarà infatti l'amarissima scienza

dell'uomo e del suo destino, «scienza della propria provincia e coscienza dell'intero mondo moderno» come dirà Fortini. Il mito delle Langhe si carica dunque a sua volta di ben altri significati mitici.

Se il ricordo e la memoria, 'rivisitano' l'esperienza iniziale e la 'riconoscono', ciò non comporta il muoversi a ritroso nel tempo, il riandare attraverso un percorso storico a ciò che è stato e non è più, ma, al contrario, in ottemperanza alla teoria paveseana del conoscere, ciò significa uscire dal tempo, isolare quell'esperienza, immobilizzarla e fissarla in un'immagine, per scoprire e riflettere sull'uomo e sui suoi legami mitici e rituali con la natura.

Il ragazzo, altro motivo ricorrente nella scrittura di Pavese (e mai l'adulto perché perso nella sua operosità cittadina, nella ripetitività distratta dei suoi atti quotidiani) diventa il simbolo-immagine di questa ricerca. Non il ragazzo dunque che riaffiora nella personale memoria dei fatti trascorsi nell'atto di contemplarne le sue prime esperienze e il mondo dei sogni che un tempo felicemente gli appartennero, ma il ragazzo simbolo universale dell'adolescenza del mondo. Un'immagine questa per Pavese che risveglia, nel contesto delle sue specifiche esperienze compiute in un luogo separato dalla città, un mondo primitivo e remoto, agreste e ancestrale, quale si coglie nel mondo favoloso che la lettura de *Il ramo d'oro* gli viene suscitando.

Era questo ciò che teneva in piedi la separazione d'intenti allorché con de Martino decideva il da farsi per la collana. Da una parte un interesse scientifico, quello di de Martino, mirato e dettato dalla propria ricerca, sorvegliato e attento, perché tutto procedesse nei limiti, sia pure flessibili, di un discorso ortodosso e però mai riduttivo nei confronti di una metodologia che fissi i propri studi e le proprie proposte, sul piano di una conoscenza chiarificatrice, senza pericolo di sconfinamenti nell'irrazionale e nel mistico.

Dall'altra, ed era ciò che importava veramente a Pavese, la mole di materiale, fino ad allora sconosciuto in Italia, al quale poter attingere, indipendentemente dal modo in cui questo materiale era stato organizzato dagli autori; le suggestioni mitiche insomma del mondo delle origini che mettevano in moto la sua fantasia poetica, la sua creatività in funzione della sua personalissima ricerca.

E però a de Martino sfuggiva il programma di scrittore di Pavese e a questo sfuggiva lo statuto scientifico che alla collana avrebbe voluto imprimere de Martino come studioso.

Mentre de Martino milita nel Partito d'Azione, Pavese che a guerra finita si iscriverà al PCI, dopo l'8 settembre 1943 sfollerà a Serrralunga. Al suo rientro a Torino nel '45, dopo la Liberazione, viene a sapere della fine dei suoi amici, Leone Ginzburg e Gaspare Paietta. È a questo punto che prende la tessera del PCI come per un bisogno di recupero (e quasi «a titolo espiatorio», dice l'Angelini) per la sua assenza dalla lotta partigiana e dall'impegno politico. *La casa in collina* è il frutto di questa parentesi fuori della mischia, ne è una commossa testimonianza.

Nel giugno del '45 Pavese sollecita de Martino a riprendere il lavoro interrotto della collana. De Martino prepara un lungo elenco di libri da pub-

blicare. Il piano definitivo non sembra discostarsi molto da quello iniziale. Il tema resta quello della ‘mentalità primitiva’ e però una cosa è certa che nella collana sono presenti molti classici dell’antistoricismo. Frutto di un compromesso con Pavese? Con l’editore Einaudi? Sta di fatto che lo studioso non voleva negarsi certe esperienze salvo poi ricondurle nell’alveo dello storicismo. E questo d’altra parte era anche l’atteggiamento di Pavese che se non intendeva escludere, per questioni di principio, alcuni testi, quelli che mettevano in agitazione de Martino, nemmeno voleva, perché non gli sembrava corretto, restringere ad arte e ridurre entro un solo schema direttivo la grande quantità di studi che venivano alla luce nell’ambito di una disciplina che finalmente si imponeva come campo specifico di ricerca.

A Pavese non interessava una ‘interpretazione’ del mito come categoria, se ne avvaleva piuttosto per organizzare il suo programma di scrittore che è «un insieme non organico ma coerente di note» che «consulta sempre a posteriori» a opera ultimata, per inquadrare il proprio *iter* di scrittore, per controllare se l’operazione è riuscita così come era nei suoi intenti.

Solo ne *La luna e i falò* lo schema preesiste alla costruzione del romanzo. E a questo proposito ci sembra interessante riportare queste righe di Armanda Guiducci:

Il significato de *La luna e i falò* è questo: sulle colline accadono falò (Santa, la giovane bruciata su un rogo), riaccadono (i falò che il protagonista ricorda d’aver visto da bambino sulle colline), sono accaduti già (nel passato remoto, nella preistoria, sui falò si consumarono i sacrifici umani in onore della fecondità della terra). È l’eterno ritorno delle cose – secondo l’inesorabile cadenza del mito¹³.

Il mito si attualizza, la rappresentazione arcaica resta come struttura soggiacente, atemporale, e si riconfigura nel tempo presente. Era questo il programma poetico che Pavese considerava pienamente riuscito: la scoperta di una verità eterna che si ripete nei suoi rituali, nella sua essenza, al di là del processo storico e suo malgrado.

Leggiamo ancora, dall’introduzione di Calvino:

La volontà di penetrare sempre più il proprio ‘carattere regionale’, la propria ‘vera natura’ [...] lo portò per vie insospettate. La realtà regionale piemontese fu squarciata nel senso dello spazio e nel senso del tempo: nello spazio contrapponendola a un’altra geografia regionale e nazionale: quella del Middle West [...]; nel tempo risalendo – oltre la storia delle civiltà urbane – alla oscura antichità contadina, alle tribù e ai sacrifici umani¹⁴.

¹³ A. Guiducci, *Il mito Pavese*, Vallecchi, Firenze, 1967, p. 433.

¹⁴ C. Pavese, *La letteratura americana*, cit., p. 30.

‘Riconoscere’, nel senso pavese di conoscere, l’‘istintuale’, il ‘selvaggio’, il ‘bestione’ come parte integrante dell’uomo, non vuol dire dunque che non si debbano prendere le distanze da esso e dal ‘culto del selvaggio’, tanto per rifarsi a un modello che era stato di moda a quei tempi. Annota Pavese nel suo diario: «il selvaggio non è pittoresco ma tragico». E come aveva ben visto Lienhard Bergel: «Pavese concepisce il selvaggio in rapporto dialettico con l’etico, e inseparabile da esso»¹⁵.

La poesia è, *ora* [scrive nel 1944 a Serralunga], lo sforzo di afferrare la superstizione – il selvaggio – il nefando – e dargli un nome, cioè conoscerlo, farlo innocuo. Ecco perché l’arte vera è tragica – è uno sforzo, [...] è una selva da ridurre a coltura¹⁶.

Ma ritorniamo alla collana viola e vediamo quali sono i classici dell’irrazionalismo che, mentre de Martino è ‘assente’, distratto dal suo lavoro, vengono pubblicati: *L’io e l’inconscio* di Jung, *L’anima primitiva* di Lévy-Bruhl, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* di Jung e Kerényi. Il successo della collana è immediato, ma De Martino è sempre più preoccupato, sente che la collana gli sta sfuggendo di mano, che va prendendo una direzione che si connota in senso junghiano. Aldrich e un altro Kerényi stanno per essere pubblicati.

Per quanto poteva, con le sue prefazioni de Martino cercava di imprimere alla collana un minimo di organicità, ma spesso per quanto riguarda alcuni testi ancora solo in programma metteva in guardia il lettore demolendo criticamente certi aspetti e accennando in modo sbrigativo ad alternative metodologiche. Nel precisare il proprio pensiero, de Martino finiva per dare istruzioni d’uso. Pavese si irrigidiva perché avvertiva sempre più forte la prevaricazione, oppressiva e puntuale. Pertanto, per i titoli non proposti da de Martino, Pavese chiedeva ‘pezzi’ di poche pagine, in modo da invitare il lettore a perdersi piuttosto dietro il piacere del testo. Le letture etnologiche si figuravano per Pavese come contenitori profondi di «sangue e lussuria sacrali», pieni di libidine e passioni rifiutate, «nefandezze totemiche e ancestrali» cui attingere per le proprie riflessioni in merito alla personale scelta poetica. Di qui nacquero i molti equivoci intorno a un Pavese decadente.

P. Angelini ricorda un episodio che scatenò la stampa di sinistra e che rese più difficili e complicati i rapporti di Einaudi, di Pavese e dello stesso de Martino con il partito comunista. Giulio Cogni, antropologo fortemente compromesso prima della guerra nella ‘difesa della razza’, offre la sua traduzione del testo di Volhard, *Cannibalismo*, e Pavese accetta senza guardare troppo per il sottile la traduzione e la prefazione. Ciò che gli interessa è il tema. De Martino tace, forse non ha avuto tempo per ben sop-

¹⁵ C. Pavese, E. de Martino, *La collana viola*, cit., p. 26.

¹⁶ C. Pavese, *Il mestiere di vivere, Diario 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino, 2000, p. 291.

pesare la cosa e il libro esce con una introduzione «in cui si compie una specie di ‘elogio’ del sangue, nettare degli eroi».

Il rapporto da gestire tra il PCI e la casa Einaudi diventa critico. Il gruppo di intellettuali all'interno della casa editrice era tutt'altro che omogeneo. Si andava da Massimo Mila, ancora vicino allora a Giustizia e Libertà, a Vittorini 'ribelle' all'interno del PCI, a cattolici come Balbo, a intransigenti come Muscetta. Quanto a Pavese, ci ricorda ancora l'Angelini, così scrive Nello Ajello: «la presenza nel vertice direttivo di uomini indipendenti e autorevoli come Pavese, faceva sì che la casa editrice torinese si tenesse, verso il PCI su una posizione di ‘fiancheggiamento’ che non diventava mai adesione totale e conformistica».

Pavese finisce nel mirino dei sostenitori più intransigenti della politica culturale del Partito e la collana subisce forti critiche. Pavese ribatte colpo su colpo di fronte agli attacchi, mentre de Martino privatamente lo incoraggia e pubblicamente lo sostiene. E in un saggio uscito nel 1949 su «Società», si legge tra l'altro:

La collezione Einaudi di studi etnologici, psicologici e religiosi – che potrebbe sembrare a chi la giudicasse superficialmente mancante di intrinseca unità – rispecchia appunto la crisi del vecchio umanesimo circoscritto della cultura tradizionale e il tentativo di questo umanesimo in crisi di superare la sua limitazione e di conquistare nuove province umane. Si tratta pertanto di lavori relativi al ‘lato oscuro’ del genere umano (in modo particolare il mondo della magia e della religione) e relativi altresì al ‘lato oscuro’ della nostra stessa anima di ‘occidentali’ e di ‘moderni’¹⁷.

Ne nascerà un dibattito molto acceso. Pavese e de Martino assumono il ruolo di militanti scomodi. E in questo clima di forte tensione e di reciproche pesanti accuse anche tra i due finisce per scoppiare una più vivace polemica. Alla fine Pavese esprime chiaramente tutta la sua perplessità sulle prefazioni ad hoc di de Martino: meglio una piccola nota bibliografica, sostiene, al posto di dieci pagine di ‘mani avanti’. De Martino s'infuria e giudica ‘pilatesca’ la maniera di comportarsi di Pavese che è sempre più amareggiato sotto il fuoco di raffiche e di critiche dell'Unità per il taglio d'avanguardia dell'*Antologia Einaudi* in cui aveva presentato la collana viola, e per l'uso frequente della prima persona ne *La luna e i falò* che Lombardi Radice gli rimproverava¹⁸.

Pavese ormai passa per uno spacciatore di decadenza e di primitivismo e viene processato in buona compagnia: di C. Levi, di A. Moravia e altri ancora, i quali resistono e si difendono. Pavese invece è sempre più chiuso e solo.

¹⁷ Vedi C. Pavese, E. de Martino, *La collana viola*, cit., p. 36, nota 57.

¹⁸ Ivi.

Se dopo la morte di Pavese de Martino, di fronte alle critiche sferrate dal PCI si era alquanto deresponsabilizzato per ciò che concerne l'indirizzo tanto discusso della collana, a distanza di alcuni anni reciterà un *mea culpa*. Quando nel '58 termina la sua collaborazione con Einaudi e si libera della collana, De Martino fa alcuni tentativi presso Feltrinelli e Mondadori senza ottenere un sufficiente margine di autonomia. Ritorna allora da Einaudi e ripensa a Pavese, visto come un dilettante, nell'ambito di quelle discipline, ma di genio e di polso. Medita su quel periodo di collaborazione e il giudizio cambia (P. Angelini).

Povero Cesare
 la mia amicizia
 gli fiori dopo morto
 modesta viola sulla tomba.
 Così
 restò a me
 il gusto amaro
 di una pietà troppo tarda
 ed il rimorso
 di una disattenzione impietosa
 finché
 povero Cesare
 fu nel bisogno.

È una poesia che de Martino dedica a Pavese, *L'etnologo e il poeta*, a distanza di qualche anno dalla sua morte. Si tratta di un dattiloscritto inedito di cinque pagine e contiene l'elenco completo delle opere di Cesare Pavese, la poesia e una serie di appunti e note in funzione di una lettura critica che de Martino intendeva fare dell'opera di Pavese¹⁹.

Leggiamo qui poche righe delle sue note che ci aiutano a capire:

Cesare Pavese e i due volti del Piemonte, Santo Stefano Belbo e Torino, la campagna ancestrale e la città aperta al mondo moderno. Per me: le Province del Regno e Napoli, anzi, nella stessa Napoli, la ragione illuministica e la jettatura, Vico e il culto dell'Avvocata, don Benedetto e S. Gennaro. Un incontro di noi due, il piemontese e il napoletano, il poeta e l'etnologo, nella apparente casualità di una iniziativa editoriale: un incontro le cui ragioni inizialmente sfuggirono a me molto più che a lui, e che solo dopo la sua morte cominciarono a proporsi in me, dapprima come vago ritornante ricordo, e quasi come oscuro debito contratto con lui. Giunse poi il giorno – durante le ferie di agosto del 1962, in un villaggio di pescatori della 'Terra del rimorso' – giunse il giorno in cui [...] quel ricordo vago e ritornante prese a crescere in me, e il debito a precisarsi nel modo col quale doveva essere

¹⁹ Ivi.

pagato. Scrisse così questi versi, quasi 'prologo in cielo' di un rapporto con lui che stava per essere affidato alla 'terrena ragione' e alle sorvegliate analisi della ricerca storica²⁰.

Col tempo finiva per avere ragione Pavese, determinato com'era a non volersi lasciare manovrare dai quadri del partito, e consapevole della necessità di certe operazioni culturali al di fuori e al di sopra di un taglio politico dogmatico e ottuso. Così egli aveva scritto nel suo saggio, *L'umanesimo non è una poltrona*:

Che effettivamente noi abbiamo altri ideali dall'immobilità mandarina o dal tribale ritualismo dei popoli di natura, non abolisce il fatto che, nel corso della nostra conquista e riduzione a chiarezza del mondo intero, queste esotiche realtà ci sono state rivelate. Così come nell'opera di analisi e definizione dei fatti psichici ci è accaduto di battere il naso in fenomeni inesplicabili se non con una teoria dell'inconscio. Ora, può darsi che qualche rammollito europeo si compiaccia di smarrirsi in questo inconscio, di drogarsene, di riempirne il suo orizzonte; come può darsi che qualche altro sia tentato d'indossare una maschera congolese e invocare gli spiriti delle nuvole; ma tutto questo deve soltanto stimolarci a studiare più a fondo e capire, cioè render europei, sia l'inconscio che le culture della maschera²¹.

E questo ci sembra un chiaro programma che non lascia luogo a dubbi.

Se ne *Il mestiere di vivere* c'è un Pavese «minuzioso e segreto», utile e interessante per ricostruire lo sviluppo progressivo della sua ricerca poetica, ne *La letteratura americana e altri saggi*, un testo che raccoglie tutti i suoi scritti dal 1930 al 1950, è ancor meglio documentata la sua battaglia. Una battaglia che egli condusse non solo per ragioni poetiche, come quella di elaborare di fronte alle estetiche del tempo un'ipotesi di lavoro che tenesse conto della natura più profonda del fatto poetico, ma anche per combattere l'orizzonte culturale asfittico in cui versava il nostro paese. Da questo punto di vista la sua vera autobiografia intellettuale è consegnata nei saggi e, come vuole Calvino, è lì e solo lì documentato «ciò che ha voluto farci sapere, ha fatto, ha saputo», al di là di ogni illazione o pettegolezzo sui momenti più riservati della sua vita.

Un'idea fondamentale che anima la poetica di Pavese su cui vogliamo ritornare prima di chiudere è quella secondo la quale le cose non si scoprono se non quando le 'rivisitiamo' con il ricordo. 'Ricordare' una cosa comporta la possibilità di scoprirla nel suo significato essenziale per la prima volta. Ed è così che l'infanzia in collina 'ritorna' e si riempie di significati, mentre il presente sembra ritrarsi per ridursi al dramma della

²⁰ Ivi, p. 192.

²¹ C. Pavese, *Letteratura americana*, cit., p. 283.

vita in collina, il dramma che si svolge tra l'uomo e la natura indifferente e impassibile, un dramma in cui è già tutto il presente. In questo dramma si riconosce il destino dell'uomo le cui costanti antropologiche restano parametri fissi e lo svolgersi drammatico si ripete. Il tempo futuro è già tutto presente nel passato. Pensiamo a *I dialoghi con Leucò* in cui questo tema è affidato alla simbologia del mito greco. Qui Pavese più che altrove lamenta la sottomissione forzata alle condizioni umilianti della vita e alla rassegnazione subentra il rifiuto del destino dell'uomo, un rifiuto lucido e pacato, tutto risolto nelle forme classiche del mondo greco.

Se in Pavese appare evidente il rifiuto di una filosofia della storia a sfondo salvifico e di progressiva liberazione dell'uomo a tutto campo, ciò non significa che egli intenda opporre il mito alla storia. Il mito non appare mai come antitetico alla storia, ma piuttosto come una delle forme costanti di articolazione della sua autocoscienza.

Nella figurazione simbolica del mito Pavese scopre l'impossibilità dell'uomo di dare risposte giuste a problemi che si ripresentano sempre uguali, coglie in essa un'essenza non demitizzabile. In questo senso egli avverte tutta l'autonomia della proiezione immaginifica del mito che si ripresenta nelle sue variazioni semantiche, inesorabilmente fissa nella sua essenza, come fase mai 'superata' della storia dell'umanità. Anche il mito appare per così dire, un prodotto storico, e non 'originario', già frutto di una selezione. È già una proiezione immaginifica di un fatto che si presenta e di cui si prende atto. È impossibile infatti per noi risalire alle origini. È questo ad esempio il problema di fondo che attraversa Blumenberg nella sua ponderosa opera: *L'elaborazione del mito*: quello della sproporzione incommensurabile che si avverte fra il carattere finito, mortale della nostra esistenza e l'infinità della coscienza, fra 'il tempo della vita' e il 'tempo del mondo', tra le origini e il tempo, tra l'immemorabile della nostra origine e la nostra coscienza attuale. I miti sono anch'essi procedure narrative, libera produzione di significati, e la forza di sollecitazione delle loro configurazioni è nel fatto che le domande e non le risposte vengono enucleate. Nella *Elaborazione del mito* Blumenberg scrive che la storia del mito di Prometeo «non risponde ad alcuna domanda sull'uomo, ma sembra contenere tutte le domande che si possono porre su di lui».

È contro una visione ingenuamente illuministica del mito la cui cecità precede il rischiaramento della ragione che sembra muovere Pavese.

In questo senso egli non nega il processo storico e non riduce la storia a mito. Al contrario è proprio la storia presente che egli viene indagando in termini problematici, la storia che appare ripetersi negli schemi di fondo e viceversa. È la 'città', espressione del progresso storico, che gli serve per mettere a fuoco la 'collina'. È qui che meglio si evidenzia l'antica problematica dell'uomo che in città, malgrado l'avanzamento della storia, si perpetua e a cui non è possibile dare una risposta: la violenza, il sangue, l'incesto, l'orrore, i riti satanici e così via. Il ritorno di tutte le cose e di noi con esse sembra essere eterno e immutabile, anche se le cose vanno e sono altrove per poi riaffiorare di nuovo.

Tempo lineare e tempo ciclico si sommano e s'intrecciano. I due piani sui quali sono collocati i due momenti contrapposti s'intersecano di continuo: il passato sul presente e il presente sul passato. *La luna e i falò* ne è la testimonianza più felice e riuscita. È una storia in cui, grazie al continuo sovrapporsi e mescolarsi dei due piani, del presente e del passato, il naturalismo di Pavese esce dall'ingenuità, assume una profonda complessità e diventa altro pur conservando intatta la semplicità di un racconto che si staglia nitido e chiaro nella sua compatta oggettività di rappresentazione. La rinarrabilità delle storie, quella del presente e quella del passato, è il contrassegno del mito, alla cui immobilità antistorica, si contrappone l'idea di una sua riproducibilità nella storia con continue risemantizzazioni. La sua diviene una teoria archetipa del mito come momento di invarianza nella storia. Il passato si manifesta nel presente e il presente si definisce nel passato. È da qui che siamo partiti.

Tutte le lotte che l'umanità ha abbandonato per accettare le condizioni umilianti della vita in società, [appunterà de Martino citando Dominique Fernandez] e farne la sua felicità mediante una sottomissione forzata, non interessano affatto Pavese. Lui risale al di qua di queste esperienze amare, riprende il filo della storia a partire dal momento in cui la storia si è fatta rassegnazione e compromesso [...]. Le categorie del rustico, del selvaggio, del mistico, le esperienze del sangue e del sesso, la interpretazione di Vico e di Erodoto attraverso queste categorie, valgono come espressione della «ricerca del punto di partenza ideale» (D. Fernandez., *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici, 1960, p. 138). [...]. E forse è di qui [continua de Martino] che occorre partire per intendere la sua teoria del mito. In fondo anche Pavese è alla ricerca della esperienza zero, della origine della storia, di un assoluto il cui ricordo restituisca senso al mondo che rischia ogni momento di 'finire' nella sua umana operabilità. Ora questa esperienza zero non esiste, e per quanto il pensiero possa risalire nella storia (individuale o genericamente umana) non trova mai una storia che in modo, assoluto, comincia. A questa mala infinità del regresso Pavese mette fine col mito della vita in collina, vissuta in Pavese con una disperata serietà liturgica. Ma ciò che rende questa liturgia disperata, così come non lo fu nelle autentiche liturgie, è che il senso della storia ha preso ormai così salde radici in noi da non consentirci di rifarci al tempo in cui credevamo nelle origini assolute del mondo storico²².

²² C. Pavese, E. de Martino, *La collana viola*, cit., pp. 193-194.

ELSA MORANTE. *L'ISOLA DI ARTURO*: UN'INFANZIA FUORI DAL TEMPO

Come i protagonisti dei miti, delle favole e dei misteri, ogni poeta deve attraversare la prova della realtà e dell'angoscia, fino alla limpidezza della parola che lo libera, e libera anche il mondo dai suoi mostri irreali.

E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano, 1987, p. 39

Il romanziere, al pari di un filosofo-psicologo, presenta, nella sua opera, un proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che, invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, è tratto, per sua natura, a configurarlo in una finzione poetica, per mezzo di simboli narrativi. Ogni romanzo, perciò, potrebbe, da parte di un lettore attento e intelligente [...] essere tradotto in termini di saggio e di 'opera di pensiero'¹.

È una dichiarazione d'intenti di Elsa Morante, tratta da *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, che va tenuta presente nella lettura del testo, *L'isola di Arturo*, di cui ci occuperemo.

È una rievocazione, quella di Arturo, storia narrata in prima persona, che si colloca nel presente e nella memoria, in una realtà concretamente espressa, in un preciso tempo e in un preciso luogo, e, allo stesso tempo, evocata come in sogno, fuori luogo e fuori tempo. Una realtà trasferita nel mito e insieme storia dolorosa del crescere nel duro confronto di un ragazzo con la figura paterna.

Quella di Arturo è un'infanzia vissuta in pieno isolamento, libera e felice, in armonia con una natura che intorno si caratterizza in modo forte e solare, dove il viola delle rocce si scarica a mare, un mare che raccoglie gli infiniti toni di un colore che va dal blu intenso all'azzurro turchese: l'isola di Procida. Qui Arturo vive gli anni beati della sua infanzia, fino all'adolescenza, tra spiagge e scogliere, immerso in sogni fantastici:

Le isole del nostro arcipelago, laggiù, sul mare napoletano, sono tutte belle. Le loro terre sono per grande parte di origine vulcanica; specialmente in vicinanza degli antichi crateri, vi nascono migliaia di fiori spontanei, di cui non rividi mai più i simili sul continente. In primavera, le colline si coprono di ginestre: riconosci il loro odore

¹ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano, 1987, pp. 46-47.

selvatico e carezzevole, appena ti avvicini ai nostri porti, viaggiando sul mare nel mese di giugno. Su per le colline verso la campagna, la mia isola ha straducce solitarie chiuse fra muri antichi, oltre i quali si stendono frutteti e vigneti che sembrano giardini imperiali. Ha varie spiagge dalla sabbia chiara e delicata, e altre rive più piccole, coperte di ciottoli e conchiglie, e nascoste fra grandi scogliere. [...] Là, nei giorni quieti, il mare è tenero e fresco, e si posa sulla riva come una rugiada².

Già qui chiari e presenti sono i segni della nostalgia del suo Eden. È Arturo che racconta, non dimentichiamolo, ormai divenuto adulto e allontanatosi per sempre dalla sua isola.

L'aria, la luce, l'iridescenza dei colori, l'assoluta libertà dominano in un luogo ancora incontaminato, magico teatro di gioiose proiezioni infantili in cui sogno e realtà si confondono. In questo scenario altamente teatrale, e degno di antiche gesta omeriche, Arturo colloca suo padre, Wilhelm Gerace. Il suo fascino nordico, i suoi occhi azzurri intensi, i suoi capelli biondi, la sua stessa statura ne fanno una sorta di semidio, accarezzato dall'affetto e dall'amore esclusivo, dalla venerazione di un figlio che attende sicuro e sereno le sue apparizioni sull'isola.

Wilhelm parte e arriva, appare e scompare, ora dileguandosi nel nulla, ora spuntando improvviso dietro una roccia, perennemente circondato da un alone di mistero che Arturo gestisce secondo immagini per lo più prese a prestito dalle sue specialissime letture, i libri che trova in casa, nella Casa dei guaglioni, poemi e testi di storia, tragedie e romanzi, raccolte di versi. «I libri che mi piacevano di più, è inutile dirlo, erano quelli che celebravano, con esempi reali o fantastici, il mio ideale di grandezza umana, di cui riconoscevo in mio padre l'incarnazione vivente»³.

La fantasia di Arturo ingigantisce la figura paterna fino a farla diventare più chiara e reale della realtà stessa: «Dal momento stesso che lasciava Procida, mio padre per me ridiventava una leggenda!»⁴.

È un gioco segreto che Arturo recita. L'immagine del padre, elevata a rango di eroi e cavalieri, lo gratifica. Il suo è un rapporto di amore-adorazione, di orgogliosa soggezione, nella totale privazione di affetti in cui vive.

«Esiste, nell'isola, una piana fra rocce alte, in cui c'è un'eco. Certe volte, capitando là, mio padre si divertiva a gridare delle frasi tedesche. [...] Quando l'eco gliela rimandava, rideva, e ne rilanciava di più brutali. Io, per rispetto della sua autorità, non osavo dargli man forte, e sebbene fremessi d'ansia bellicosa, ascoltavo quegli enigmi in silenzio. Non mi pareva di assistere al solito gioco dell'eco, assai comune fra i ragazzi; ma a un duello epico. Siamo a Roncisvalle, e d'un tratto, sulla spiana-

² E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino, 1957, p. 12.

³ Ivi, p. 38.

⁴ Ivi, p. 45.

ta, irromperà Orlando col suo corno. Siamo alle Termopili, e dietro le rocce si nascondono i cavalieri persiani, coi loro berretti puntuti»⁵.

Wilhelm è il primo dei simboli che in questa storia giocano un ruolo determinante.

Altra figura simbolica è Nunziata, un archetipo, nella sua semplicità popolare, fondata su principi primi e elementari, in una sua visione dicotomica e assoluta del bene e del male, suffragata da una fede incontaminata che si esprime in forme di religiosità superstiziosa. Mi limito a citare solo un pezzetto da una brevissima sezione che si intitola *La valigia*, è la valigia che Nunziata ha portato con sé da Napoli per stabilirsi a Procida dopo il matrimonio:

L'apertura della valigia [racconta Arturo] fu per me una delusione. Apparvero solo alcuni informi straccetti [...]. Soltanto, rimaneva ancora, sul fondo, uno strato di fogli di giornale e di carta straccia; il quale, come si vide subito, serviva a proteggere alcuni quadretti incorniciati. Erano tutte immagini della Madonna, ed ella le traeva fuori con sommo rispetto, e deponendole via via sul cassettoni le baciava prima, una per una. Ella non credeva a una sola Madonna, ma a molte: la Madonna di Pompei, la Vergine del Rosario, la Madonna del Carmine [...]. Da quanto potei dedurre, credo di capire che queste Vergini avevano indole diversa una dall'altra. Una era piuttosto disumana, impassibile come le dee dell'antico Oriente: onorarla era necessario, ma era meglio non rivolgersi a lei per ottenere le grazie. Un'altra era una maga, e sapeva compiere ogni prodigio. Un'altra ancora, l'addolorata, era la custode santa e tragica a cui si confidano le passioni e i dolori. A tutte piacevano le feste, le cerimonie, le genuflessioni, e i baci; tutte amavano, pure, di ricevere regali; e tutte avevano immenso potere; ma, a quel che sembra, la più straordinaria, la più miracolosa, la più cortese, era la Madonna di Piedigrotta⁶.

La pagina è gustosissima, ironica e esemplare, e si estende e si dilata nella descrizione di questa ragazza del Pallonetto di S. Lucia, uno dei quartieri più tristemente famosi di Napoli, prototipo di un mondo povero e semplice che suole affidarsi, al momento della scadenza, con disperazione violenta e drammatica, al miracolo di S. Gennaro.

Nunziata è la pura forma simbolica di sposa sottomessa e fedele ad oltranza:

Ella si occupava di mio padre solo per servirlo e accudirlo [...]. Non discuteva i suoi ordini, e accorreva ai suoi richiami volando; [...]. Piuttosto che a una passività umana, la sottomissione naturale, ch'essa manteneva al solito verso di lui, somigliava all'ignoranza fiduciosa degli animali, senza interrogazione, né ansietà⁷.

⁵ Ivi, p. 31.

⁶ Ivi, pp. 92-93.

⁷ Ivi, p. 233.

Nunziata è anche una madre totalmente occupata dalle cure amorose che dedica al figlio che le nasce. In quanto tale, madre e sposa, accorta e sottomessa, rappresenta per Arturo l'amore negato, di madre e di amante.

Lentamente, nel crescere, Arturo diverrà sempre più consapevole di ciò di cui è stato privato e avrà inizio la trasformazione. Eccone un anticipo:

Non sapevo che ci si potesse dare tanti baci al mondo: e pensare che io non ne avevo dati né ricevuti mai! [...]. Essa a volte si abbandonava con lui agli stessi giochi pazzi che usano gli animali piccoli coi loro fratelli: afferrandolo, stringendolo e rivoltandolo, ma senza mai fargli il minimo male; e tutto finiva in innumerevoli baci. [...]. Uscivo, e mi pareva che tutti in terra non facessero che baciarsi: le barche, legate vicine lungo l'orlo della spiaggia, si baciavano! Il movimento del mare era un bacio, che correva verso l'isola [...]. Mi dicevo: anch'io, un giorno o l'altro, bacerò qualche persona umana. [...]. E allora, per trovare un poco di consolazione e di riposo, mi fingeva nella mente la scena di una madre che baciava un figlio con affetto quasi divino. E quel figlio ero io. Ma la madre, pur senza che io lo volessi, non somigliava alla mia madre, vera, la morta del ritratto: somigliava a N.⁸

Assuntina, a sua volta, la giovane vedova, la donna nelle cui braccia Arturo troverà rifugio e brevissimo compenso alla sua disperazione, è l'espressione più diretta del sesso così come lo viene scoprendo un adolescente.

Arturo infine è il simbolo di un'infanzia che si immerge nella fantasia, sovrappone quel mondo alla realtà poverissima che lo circonda, e lo riempie di sé e dei suoi fantasmi fino a scontrarsi duramente con la realtà.

Tutto confluisce, durante la sua infanzia, secondo personali prefigurazioni, all'interno del suo sentire ancora incontaminato e precoscienziale. Il mondo della fantasia, della fiaba, dello sconfinamento nel mito assume un aspetto salvifico contro la realtà ostile.

Orfano di madre sin dalla nascita ne custodisce gelosamente l'immagine, affidata a una povera foto sbiadita, che lo porta inizialmente a respingere con crudeltà e cattiveria qualsiasi attenzione da parte di Nunziata, 'l'intrusa', la nuova sposa di suo padre, e allo stesso tempo farà nascere una perentoria e assoluta richiesta d'affetto che la donna non potrà soddisfare. Moti alternativi e contraddittori si alternano e si scontrano con violenza nell'animo di Arturo, ne esprimono l'interna sofferenza che esploderà alla fine in una forma di gelosia estrema quando a Nunziata nascerà il figlio, una gelosia che lo porterà a tentare il suicidio.

Le 'attese' del padre riempiono la vita di Arturo e di queste attese sognate è pieno il percorso della sua vita solitaria sull'isola, fino all'ultima lunga attesa al mitico Castello di Procida, prigioniero degli ergastolani, che, simbolo del male e della negatività del mondo, esclusa ma non cancellata,

⁸ Ivi, pp. 235-236.

domina dall'alto e contrasta con la solarità dell'isola: «Questo si leva sulla collina più alta [...]. Alle navi che passano al largo, soprattutto la notte, non appare, di Procida, che questa mole oscura [...]»⁹.

È qui, al Castello, che Arturo scoprirà tragicamente il suo 'arido vero'.

Arturo trascorre il suo tempo sull'isola in assoluta libertà. Nessuno si occupa di lui a parte Silvestro che lo ha nutrito e allevato da piccolo, sostituendosi ai genitori (la madre morta di parto, il padre sempre in fuga dall'isola). Solo per breve tempo godrà la compagnia di Immacolatella, il suo cane che morirà presto.

Il padre, quasi sempre assente, diventa il grande protagonista sulla scena irrealista creata dalla fertile immaginazione di Arturo, in un luogo ideale che ben si presta ai salti immaginifici di una mente giovanissima, nutrita di letture atte ad alimentare eroiche imprese che senza alcuna soluzione di continuità sconfinano con estrema naturalezza nel quotidiano. Su quest'isola il padre svolge il proprio mito 'imperscrutabile e necessario' alimentato dalle straordinarie risorse infantili di Arturo

In questa atmosfera incantata, l'isola di Procida, simboli e segni, giocano un ruolo determinante ai fini di una lettura eroica della vita che si scontra alla fine con la dura realtà delle cose. Qui sembrano trovare posto solo creature in cui si manifesta la presenza del divino per sostituirsi, necessariamente, a una realtà semplice e povera, elementare e diretta da praticarsi. Ed è qui, e violentemente in contrasto con questo mondo vagheggiato, che si consumerà tragicamente la metamorfosi. Arturo scoprirà una verità beffarda e amara, insultante e dolorosa che suonerà blasfema alla sua ultima fiduciosa e disperata attesa, quella al Castello, dove scoprirà che il padre è omosessuale e perduto legato a un giovane che è finito in carcere, e per la cui segregazione non si dà pace e piange calde lacrime come un bambino.

Finora l'amore negato e il melanconico esilio forzato avevano trovato il punto di fuga e la compensazione nel mitico spazio di un luogo fuori dal mondo e fuori dal tempo. Di qui Arturo sarà violentemente sbalzato fuori per entrare brutalmente nel mondo dei grandi, quel mondo dal quale il padre sembrerà invece restare fuori per sempre, continuando a sognare la sua vita, priva di responsabilità e carica di trasgressioni.

La scoperta degli altri in questa isola felice, il suo Eden, e di una impossibile felicità, di un Eden negato, avverrà per Arturo gradualmente, fino alla dura e spietata rivelazione dell'egoistico e infantile comportamento, della irresponsabilità colpevole del padre, sul quale aveva investito l'intero patrimonio dei suoi affetti.

La richiesta di amore materno, venuto meno fin dalla nascita, si trasformerà, in seguito, nell'età della pubertà, in una travolgente passione per Nunziata e il suo progressivo svelarsi, nella sua concretezza istintiva e immediata, pagherà un tributo quasi animalesco. La passione non potrà essere corrisposta, la legge morale di Nunziata lo vieta, e Arturo finirà tra

⁹ Ivi, p. 14.

le braccia avido della giovane vedova, Assuntina, che riempie i suoi giorni offrendosi a tutti e provocando alla fine una violenta reazione da parte di Arturo, ingenuo e ignaro fino al momento della scoperta.

L'analisi sottile del groviglio psicologico di un adolescente, attraverso i suoi comportamenti, i suoi rapporti intrattenuti con il mondo degli adulti, le sue cocenti delusioni e sconfitte, i suoi sogni scambiati per realtà, si compie con notevole perizia stilistica, caratterizzata da finissime annotazioni. La descrizione del passaggio tra stati d'animo differenti e contraddittori si risolve in un sapiente uso linguistico dai toni ora freddi e asciutti ora esaltati e barocchi in un gioco ingegnoso e abile. Ci troviamo di fronte a una raffigurazione analitica, per immagini, dei moti dell'animo di Arturo che affascina e seduce: le pretese impossibili, le gelosie opposte e intrecciate, le passioni multiformi, il furore amaro provocato dall'offesa.

È un mondo senza pudori e senza limiti, un mondo in cui il sé del ragazzo è immerso fino a identificarsi con esso, a confondersi in una dissoluzione totale e senza freni, nell'orgoglio e nella fierezza della più pura libertà. Questo mondo perdura e sopravvive fino all'improvviso risveglio, fino alla scoperta della 'perfida primavera', nel momento della terribile rivelazione, allorché si determina il doloroso scambio dei ruoli con il padre, divenuto drammatica controfigura e 'parodia' dell'eroe fino allora sognato. Il ragazzo nel confrontarsi con il padre, divenuto ormai 'infantile' ai suoi occhi, scopre improvvisamente di essere adulto e di dover lasciare l'isola, simbolo del suo 'paradiso perduto' per inserirsi fra gli altri, nel mondo della storia, non senza aver prima tentato, giocando la sua ultima carta, di ottenere l'amore di Nunziata e di fuggire insieme.

Partirà per la guerra di cui ha saputo da Silvestro. L'epilogo della storia si risolve in una cognizione del dolore e in una fuga.

Una singolare vicenda nella sua specificità si conclude e si trasforma in una storia-modello, in «un sistema del mondo e delle relazioni umane», in una affettuosa parabola che conserva intatti i colori forti di una singola storia.

Scriva ancora la Morante nella raccolta sopra citata:

Tutti sanno che la ragione e l'immaginazione, per natura, si equilibrano in ogni persona umana in diverso modo; ma che, nella loro diversa armonia, le due funzioni sono entrambe necessarie alla salute e alla sopravvivenza di ogni cultura. Senza l'una o l'altra di queste due funzioni – per quanto equilibrate in diverso modo – è impossibile scoprire una qualsiasi verità nelle cose. E se il romanziere – come ogni artista – si distingue specialmente per la qualità immaginativa, d'altra parte gli si richiede anche un dono superiore di ragione. Altrimenti, non gli sarebbe dato di ordinare felicemente, nelle sue parti, quel piccolo modello di architettura del mondo che si configura in ogni vero romanzo¹⁰.

¹⁰ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 47-48.

E torniamo alla storia di Arturo.

Nel momento in cui si compie la sua metamorfosi lo stesso penitenziario, il Castello di Procida, si presenterà ai suoi occhi sotto una luce diversa.

Il Castello rappresenterà ormai, diversamente dal passato, una necessaria linea di demarcazione, la separazione netta, un confine oltre il quale la crescita e la maturità sociale dell'individuo che non accetta i limiti di una convivenza civile, di una collettività ordinata secondo i principi di una moralità comportamentale stabilita, va in frantumi. Non apparirà più allora come un luogo 'familiare' al quale guardare con commossa simpatia e affettuosa partecipazione a chi vi è rinchiuso. Lì dentro per un po' è stato rinchiuso l'amico del padre, dolorosa testimonianza della paterna trasgressione e lui stesso, il giovane amico, responsabile, e perciò punito, di altra trasgressione. Arturo, nel crescere a sue spese, smetterà anche di pensare alla figura del galeotto, con il quale su quell'isola si consuma la convivenza sotto forma di penoso spettacolo, in termini di seduzione convenzionale. «L'ombra della scienza», per usare l'espressione della Morante, della conoscenza del bene e del male, lo porterà a riconoscere una società necessariamente ordinata secondo principi etici stabiliti che il padre-bambino, un padre mai cresciuto, continuerà invece a ignorare, a non voler riconoscere, per piangere come assoluta la sua tragedia, la perdita del suo partner.

Arturo dunque decide di partire, di abbandonare l'isola, il suo Eden perduto, per calarsi nella spietata realtà della guerra. Accettandola? Non sappiamo. E, in ogni caso, in che modo non ci è dato saperlo. La storia si conclude qui. Ma sappiamo, per certo, e in che modo, il filo del discorso della Morante andrà avanti nella sua scrittura dopo *l'Isola di Arturo*. Se è vero che un'inevitabile inconscia spia autobiografica sorveglia e controlla, ed è dunque sempre sottesa nel programma di riduzione del reale alla pagina scritta da parte dell'autore, saremmo portati a dire che Elsa-Arturo piuttosto che arrivare a una maturata crescita e serena o rassegnata accettazione del mondo e dei fatti che lo governano, si muoverà sempre più perplessa di fronte agli effetti perversi che genera, ai suoi occhi, ogni forma di società organizzata, in un rabbioso rifiuto della 'Storia'.

Negare il Paradiso per contrapporgli la Storia, di cui «l'uomo è il solo protagonista e responsabile», perché «suo solo regno promesso è la terra», è un dato acquisito e scontato per la Morante. È altrettanto vero però che se l'innocenza è stupida, perché si configura in un mondo di attesa fiduciosa e illusoria, e va liquidata, la corruzione adulta è un male peggiore che non si lascia liquidare altrettanto facilmente.

Le sue riflessioni 'scandalose' sull'assurdità della storia trovano posto nel suo romanzo sulla guerra, i cui protagonisti saranno Ida Ramundo e il suo agnello sacrificale Usepe.

Il mondo degli adulti si caratterizza, agli occhi della Morante, sotto la forma prevalente della violenza, dell'ingiustizia, degli omicidi di massa che la guerra produce, dell'assoluta mancanza di pietà, e sempre a spese dei più deboli, degli umili e diseredati, di coloro che si ritrovano ad essere

totalmente indifesi. L'atteggiamento della Morante rimarrà dunque fortemente legato a posizioni di ribellione anarchica, di rigetto totale di una società che sembra essere governata prevalentemente dal male. *La Storia*, il romanzo che verrà, da molti critici messo sotto accusa, è la testimonianza evidente, pura rappresentazione, della sofferenza e della disperazione.

Per inciso: a Primo Levi fu fatto notare, come cosa sorprendente, che nel suo *Se questo è un uomo* è assente qualsiasi giudizio duro di condanna. Come mai, gli si chiede in un'intervista che seguì la pubblicazione del libro, non ha mai in quelle pagine accompagnato la sua testimonianza con giudizi che denunciano la ferocia con la quale gli aguzzini si sono scagliati sulle loro vittime. Levi rispose che l'evidenza dei fatti è più forte e incisiva di qualsiasi commento agli stessi. Ma su questo e sul libro tanto discusso e criticato della Morante ritorneremo subito.

Allora, per riprendere il filo del nostro discorso, se Arturo, in linea con la sua avvenuta trasformazione, sembra additare una scelta, l'accettazione inevitabile della storia e della realtà della guerra, frutto di maturata e sofferta consapevolezza, questa stessa appare poi contraddetta dalla scrittrice.

In che senso? Nel suo nuovo progetto-scrittura, quello che segue a *L'isola di Arturo*, solo i ragazzini potranno salvare il mondo contrapponendogli, nella sua leggibilità, una rappresentazione sostitutiva della realtà, mitica e leggendaria, un mondo irreali di cose sognate, di favole e illusioni in cui alligna «il vizio della speranza e dell'attesa». Il rifiuto della società, così come si presenta ai suoi occhi, sarà totale.

Sarà l'esperienza della vita nel contatto con gli altri e con la storia, con la realtà che il linguaggio interpreta e spiega, a portare Arturo fuori dall'isola felice, fuori dal suo Eden, del quale unica testimonianza resta il mondo degli animali e la naturalità biologica dell'uomo, prima della scissione, prima della frattura irreparabile e della perdita dell'innocenza. Il bambino infatti è innocente solo in quanto inconsapevole, in quanto non ancora 'contaminato' dalla «scienza del bene e del male» per dirla ancora con Elsa.

E mi viene in mente, a questo punto, quanto Svevo fa dire a Zeno ne *La coscienza*, nel momento in cui, dietro suggerimento del dottor S., dovrebbe cercare di ricordare la sua infanzia, di farla riaffiorare, e invece, per quanti sforzi faccia, la censura è ancora forte e tutto ciò che Zeno riesce a vedere è il bambino nella culla, da poco nato a sua cognata. E annota mentalmente: «Nel tuo seno – fantolino! – si va facendo una combinazione misteriosa. Ogni minuto che passa vi getta un reagente. Troppe probabilità di malattia vi sono per te, perché non tutti i tuoi minuti possono essere puri. [...]. I minuti che passano ora possono anche essere puri, ma certo, tali non furono tutti i secoli che ti prepararono»¹¹.

La storia ci afferra quasi subito, i genitori sono i primi a entrare in azione con i loro divieti, e la vita animale che continua nell'uomo, la sua

¹¹ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi*, a cura di P. Sarzana, III ed., Milano, Mondadori (I Meridiani), 1994, p. 651.

naturalità, deve presto imparare a fare i conti con il portato storico del progresso e della conoscenza, con la coscienza del bene e del male. E questo, si sa, produce sofferenza e nevrosi. Ma non c'è altra scelta e non resta che 'diventare adulti', cioè consapevoli dei nostri limiti all'interno di una società della quale gli uomini sono gli unici responsabili. Ma, agli occhi della Morante, gli uomini ne sono malamente responsabili.

La memoria poetica dell'infanzia nasce allora dalla consapevolezza di questo duplice esilio che si consuma nel mondo della Natura e in quello della Storia. L'unica mediazione possibile tra ciò che è stato e ciò che è, ciò che non può più essere come prima, è il recupero memoriale del Paradiso perduto, di un'infanzia collocata fuori dal tempo e dallo spazio.

La storia di Arturo, specifica ed esemplare, è la storia di chi è stato messo fuori dal suo mitico regno. La ripresa del mito potrà vivere dunque solo nella sua memoria, come età remota e lontana, per «illuminare il punto maledetto / prima che scatti la trappola».

In questo verso della Morante si concentra l'essenza della sua poetica. Un meccanismo inceppato, per sempre, senza possibilità di riscatto. «Nell'assenza dal tempo e dallo spazio, – scrive – tutto è memoria: l'evento presente, quello che è già accaduto e quello che deve ancora accadere»¹².

Le radici dell'irrealtà affondano nella realtà stessa, in un preciso luogo e in un preciso tempo, ma trovano spazio per espandersi solo nel tempo della memoria. Qui dunque le radici profonde del sogno nella duplice e ambigua verità: la vita è sogno / la vita non è sogno.

È dato in special modo ai bambini celebrare 'l'irrealtà', macinare favole, in opposizione speculare e contraria alla realtà stessa.

Arturo adulto richiama in vita quella realtà mitica e ostile a un tempo e di questa immaginazione vitale e necessaria, che sottrae la realtà al suo degrado, è ormai divenuto consapevole.

Sul piano ideologico di impegno e di lotta, strutturato in termini teorici, organizzato secondo una scelta, Elsa Morante si muove male, anzi non si muove affatto, resta semplicemente un avversario irrimediabile del sistema, senza proposte, e le critiche per questo furono spesso dure e impietose, motivo per lei di solitudine e di grande amarezza: «Colui che è arrivato nella città per uccidere il drago, ovvero lo scrittore che si muove nel sistema come avversario irrimediabile, sa che nei punti estremi di crisi lo aspettano giorni precari». La sua presenza è uno 'scandalo'.

Elsa si limita a subire, a suo tempo e solo sul piano esterno, il fascino dei movimenti giovanili di rivolta, senza per altro prendervi mai parte, ma riconoscendoli portatori di salvezza nei loro istinti anarchici e sovvertitori, nella loro utopica ricerca di un mondo migliore, un mondo di giustizia e di pietà, decisi avversari del potere costituito e delle sue mistificazioni, proiettati nell'«utopico governo dei pueri», per usare una espressione di Massimo Cacciari a commento di Prospero e della *Tempesta* di Shakespeare.

¹² E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, cit. p. 135.

Il mondo salvato dai ragazzini è del 1968 e rappresenta in questo senso un libro «disperato e salvifico, ambiguo e complesso».

Le pagine scritte *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* sono interessanti sotto questo punto di vista e utili a meglio ricomporre l'intero quadro della sua scrittura che continuerà di lì a poco con *La storia* suscitando al momento della pubblicazione (1974) un intenso dibattito e critiche accese. In un momento in cui si dava per scontata la crisi del romanzo, del romanzo fitto e voluminoso, il successo sbalorditivo del libro della Morante, «il romanzone della Morante» fu detto, spiazzava i critici e gli intellettuali militanti. Il libro veniva liquidato dai più come un prodotto «piccolo borghese», «privo di ideologia», e perciò «incapace di cambiare la storia», insomma atto a diffondere pessimismo, disperazione e rassegnazione. Elsa, l'abbiamo detto sopra, si limitava a una eloquente, pura, rappresentazione della società e delle orribili cose che la guerra produce. Il problema di fondo, nella Morante, resta se mai la visione pessimistica e tragica della storia che nessuna ideologia è in grado di cancellare. Il suo pessimismo non comporta l'accettazione dell'esistente e nemmeno quel sogno di rigenerazione totale da molti inseguito.

Non è questo il luogo per dibattere il problema, si rischia di andare, come si suol dire, fuori tema. Se si vuole scendere nei dettagli della polemica per entrare nello spirito dei tempi, gli anni settanta, si legga il lucido resoconto fatto da Marino Sinibaldi e raccolto nel volume *Per Elsa Morante* con il quale si è voluto celebrare la scrittrice messa da parte per troppo tempo e renderle giustizia.

Aracoeli, l'ultimo suo libro nel quale la memoria e il recupero avverrà di nuovo in prima persona, come nell'*Isola di Arturo*, e di nuovo in voce maschile, quella di un quarantenne piegato, rappresenta il suo doloroso commiato dal mondo senza essersi pacificata con esso.

Aracoeli – è stato detto – è un'*Isola di Arturo* che Manuel insegue ma non raggiungerà mai perché non esiste più. È la storia non di una partenza, ma di un ritorno impossibile (G. Leonelli). L'Eden è ormai un miraggio svanito per sempre.

Malata, costretta a passare molti giorni in ospedale, sola e indigente, si muoverà, con Manuel, il nuovo protagonista, a ritroso, nella disperata ricerca di un'immagine di maternità a lei due volte negata, rinnegata e rimpianta. Quelle di Elsa sono storie di figli e storie di madri, in una proiezione di sé in un fanciullo-figlio e in un fanciullo-madre e gli irrimediabili strappi.

Il mondo salvato dai ragazzini – scrive Giuseppe Leonelli:

[...] si apre sull'immagine di un ragazzo morto, perduto in un luogo 'illune' di silenzio [...] Il ragazzo morto è lontano, rintanato nel suo 'freddo nascondiglio'; [...] E lo piange una donna, rincorrendolo invano lungo piste confuse. È una situazione che corrisponde all'immagine di un mitologema, fra i tanti che sono stati evocati dal Debenedetti in poi per l'opera della Morante [...] La poesia dedicata a Bill Morrow,

s'intitola *Addio*; ed è lo stesso titolo dell'ottava, conclusiva sezione dell'*L'isola di Arturo*¹³.

Si ricordi nel finale de *L'isola di Arturo* Nunziata che viene abbandonata e inutilmente aspetterà il ritorno di Arturo che, deciso ad andare via, abbandona la casa e si rifugia in una grotta. Nunziata sconvolta corre avanti e indietro, «come un'assassina disperata» in cerca del ragazzo:

Correva urlando «Artù» in tutte le direzioni, con una nuova voce strana e carnale, di acutezza lacerante; e lasciando che il vento le trascinasse la vesta, senza alcun pudore. [...] In pochi minuti, da che ci eravamo lasciati a casa, pareva essersi sviluppata in una donna di trent'anni; e aver cambiato d'un tratto la sua anima onesta con l'anima d'una peccatrice. Dalla sua presente bruttezza, devastata e terrea, emanava come uno splendore pieno di barbarie e di dolcezza. Come se la sua anima, parlando, implorasse: «Ah', Arturo, non esser morto, abbi pietà di una povera amante! Ricompariscimi vivo, e io, qua stesso, buttata su questi sassi, non solo baci vorrò darti, ma tutto quello che vuoi. Che se pure andrò all'inferno per te, amore mio santo, ne sarò superba!» Ma io, con un'aridità sconsolata e crudele, pensai spiandola: «Vattene. Ormai è finita. Io non ho più amore per te, né odio, per gli altri. Non ho sentimenti per nessuno. Vattene a casa, vattene, che nemmeno mi piaci»¹⁴.

Ne *Il mondo salvato dai ragazzini* la situazione si ripete, ma Elsa non è più Arturo, Elsa è Nunziata, madre e amante frustrata:

Guardami, sono sano. Guarda, il mio corpo è intatto.
Ma tu, quanto vecchia ti sei fatta! Sei perfino rimpicciolita!
Hai tutti i capelli bianchi! Pure le ciglia bianche!
Nel sorridere, la tua faccia si fa ancora più rugosa!
Sono venuto a darti la buona notte. Questa è l'ora della guarigione¹⁵.

Bill, il suo giovane amico pittore, al quale era legata da un forte legame sentimentale, Bill Morrow, è morto. È morto portandosi via per sempre il sogno di Elsa, Elsa-Arturo-Elsa, figlio-madre-figlio, e il suo disperato bisogno di amore. L'Eliso da cui non avrebbe mai voluto svegliarsi ancora una volta è scomparso, e per sempre, per lasciare al suo posto la «deserta pietraia» che incontrerà Emanuel in cerca della madre morta.

La felicità irraggiungibile resta per sempre confinata in un Eden (è il motivo ricorrente nella sua scrittura) e di questo Eden soli testimoni, so-

¹³ G. Leonelli, *Variazioni su due addii* in AA.VV., *Per Elsa Morante*, Linea d'ombra, Milano, 1993, p. 167.

¹⁴ E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., pp. 362-363.

¹⁵ E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino, 1968, p. 19.

li sopravvissuti, sono gli animali, e i bambini che vivono in una sospensione limbica che più non è data al mondo degli adulti: «fuori del Limbo non v'è Eliso».

È un verso che fa parte della dedica a Remo N. de *L'Isola di Arturo*. Anche il piccolo Usepepe sarà strappato alla madre: *l'Isola di Arturo*, l'isola felice, è per sempre scomparsa lasciando spazio solo alla *Storia*, o meglio alle sue macerie, dove la lacerazione dello strappo madre-figlio o, se volete, figlio-madre si ripete sullo sfondo della barbarie bellica.

Non è la scrittura di un ragazzo, quella di Arturo, ma nemmeno quella di un uomo. È una scrittura ancipite, superiore a se stessa, una scrittura di madre e di figlio insieme, vissuta e meravigliata, saggia e buffonesca, la scrittura di una persona adulta che niente abbia perduto della sua allegra, feroce irrivrenza puerile. La maturità è un'ombra, nel cielo festante di questa prosa, simile a un gelido pensiero rimosso, a un presagio impossibile di prossima notte¹⁶.

¹⁶ C. Garboli, *La Stanza separata*, Scheiwiller, Milano, 1969.

PRIMO LEVI. TECNOLOGIA E DIMENSIONE ETICA: FAUSSONE E LA CHIAVE A STELLA

Ho abbandonato il mestiere chimico ormai da qualche anno, ma solo adesso mi sento in possesso del distacco necessario per vederlo nella sua interezza, e per comprendere quanto mi è compenetrato e quanto gli debbo. Non intendo alludere al fatto che, durante la mia prigionia ad Auschwitz, mi ha salvato la vita, né al ragionevole guadagno che ne ho ricavato per trent'anni, né alla pensione a cui mi ha dato diritto. Vorrei invece descrivere altri benefici che mi pare di averne tratto, e che tutti si riferiscono al nuovo mestiere a cui sono passato, cioè al mestiere di scrivere. [...] le cose che ho viste, sperimentate e fatte nella mia precedente incarnazione sono oggi, per me scrittore, una fonte preziosa di materie prime, di fatti da raccontare, e non solo di fatti: anche di quelle emozioni fondamentali che sono il misurarsi con la materia, il vincere, il rimanere sconfitti. Quest'ultima è un'esperienza dolorosa ma salutare, senza la quale non si diventa adulti e responsabili. Ci sono altri benefici, altri doni che il chimico porge allo scrittore. L'abitudine a penetrare la materia [...] conduce ad un *isight*, ad un abito mentale di concretezza e di concisione, al desiderio costante di non fermarsi alla superficie delle cose. La chimica è l'arte di separare, pesare e distinguere: sono tre esercizi utili anche a chi si accinge a descrivere fatti o a dare corpo alla propria fantasia. [...] Per tutti questi motivi, quando un lettore si stupisce del fatto che io chimico abbia scelto la via dello scrivere, mi sento autorizzato a rispondergli che scrivo proprio perché sono un chimico: il mio vecchio mestiere si è largamente trasfuso nel nuovo.

Primo Levi, *L'altrui mestiere*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 12-14.

La cultura scientifica e quella letteraria, il mondo della natura e quello della cultura trovano spazio nell'universo di Levi e si intersecano fecondi, interferiscono ai fini di una visione ampia, più ricca e complessa, del mondo e dei suoi problemi.

Ci racconta nel testo de *Il sistema periodico*:

Ero sazio di libri, che pure continuavo a ingoiare con voracità indiscreta, e cercavo un'altra chiave per i sommi veri: una chiave ci doveva pur essere, ed ero sicuro che, per una qualche mostruosa congiura ai danni miei e del mondo, non l'avrei avuta nella scuola. A scuola mi somministravano tonnellate di nozioni che digerivo con diligenza, ma che non mi riscaldavano le vene. Guardavo gonfiare le gemme in primavera, luccicare la mica nel granito, le mie stesse mani, e dicevo dentro di me: «Capirò anche questo, capirò tutto, ma non come *loro* vogliono. Troverò una scorciatoia, mi farò un grimaldello, forzerò le porte». Era snervante, nauseante ascoltare discorsi sul problema dell'essere e del conoscere, quando tutto intorno a noi era mistero che premeva per svelarsi: il legno vetusto dei banchi, la sfera del sole di là dai vetri e dai tetti, il volo vano dei pappi nell'aria di giugno. Ecco tutti i filosofi e tutti gli eserciti del mondo sarebbero stati capaci di costrui-

re questo moscerino? No, e neppure di comprenderlo: questa era una vergogna e un abominio, bisognava trovare un'altra strada.

Saremmo stati chimici, Enrico ed io. Avremmo dragato il ventre del mistero con le nostre forze, col nostro ingegno: avremmo stretto Proteo alla gola, avremmo troncato le sue metamorfosi inconcludenti, da Platone ad Agostino, da Agostino a Tommaso, da Tommaso a Hegel, da Hegel a Croce. Lo avremmo costretto a parlare. [...] Lungo tutta la strada avevamo discusso su quello che avremmo fatto, ora che saremmo «entrati in laboratorio», ma avevamo idee confuse. Ci sembrava «embarras de richesses», ed era invece un altro imbarazzo, più profondo ed essenziale: un imbarazzo legato ad un'antica atrofia [...]. Cosa sapevamo fare con le nostre mani? Niente, o quasi. [...] Le nostre mani erano rozze e deboli ad un tempo, regredite, insensibili: la parte meno educata dei nostri corpi. Compiute le prime fondamentali esperienze del gioco, avevano imparato a scrivere e null'altro. [...] ignoravano il peso solenne e bilanciato del martello, la forza concentrata delle lame, troppo prudentemente proibite, la tessitura sapiente del legno, la cedevolezza simile e diversa del ferro, del piombo e del rame. Se l'uomo è artefice, non eravamo uomini: lo sapevamo e ne soffrivamo¹.

In queste poche righe troviamo concentrata tutta la filosofia di Primo Levi e in nuce il futuro protagonista de *La chiave a stella*, la sua ragion d'essere.

Pensare e sapere usare le mani. Momento teorico e sperimentale sono qualità fondamentali per essere fino in fondo uomini, padroni, per quanto è possibile, del proprio destino.

Il bisogno di sentirsi liberi e forti, «la fame di capire le cose», il desiderio di misurarsi con il mondo esterno per conoscere i propri limiti, sono stati per Primo Levi determinanti ai fini delle sue scelte di vita e di studi.

La chimica rappresentava per lui giovanissimo la strada migliore per soddisfare il suo entusiasmo per «la ricerca della verità», la sua convinzione di un necessario e costante confronto con la realtà delle cose, contro tutte le affermazioni non dimostrate, contro «tutti gli imperativi».

La chimica gli era apparsa, fin dall'età di quattordici-quindici anni, «il motore dell'universo», «la chiave del vero», un campo in cui potere esercitare a pieno l'intelligenza delle mani e della mente, la possibilità di sperimentare attraverso la pratica dell'errore per giungere a maggiori certezze, il luogo ideale in cui soddisfare il suo rifiuto netto di ogni forma di astrattezza, di attività speculativa risolta fuori del contatto con la realtà.

«Pensavo di trovare nella chimica – scrive Levi – la risposta agli interrogativi che la filosofia lascia irrisolti. Cercavo un'immagine del mondo piuttosto che un mestiere»² Lo scetticismo e l'ironia del professore di chimica generale e inorganica, nemico di tutte le retoriche, lo aveva, all'inizio del suo primo

¹ P. Levi, *Il sistema periodico*, Einaudi, 1975, pp. 23-25.

² P. Levi, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, 1997, p. 30.

corso, brutalmente affascinato e lo aveva ricondotto con i piedi sulla terra: «No, la chimica di P. non era il motore dell'universo, né la chiave del Verò»³.

Dopo i primi cinque mesi di lezione, il professore, praticata un'ampia selezione, aveva dischiuso il laboratorio ai pochi superstiti, usando «una versione moderna e tecnica dei rituali selvaggi di iniziazione, in cui ogni suo suddito veniva bruscamente strappato al libro e al banco, e trapiantato in mezzo ai fumi che bruciano gli occhi, agli acidi che bruciano le mani, e agli eventi pratici che non quadrano con le teorie»⁴.

La chimica rappresentava per Levi il modo migliore dunque per arrivare mente e corpo al cuore della materia, «la Materia, la grande antagonista dello Spirito».

Il passo all'inizio e le altre citazioni si trovano ne *Il sistema periodico*, un libro in cui il testimone del tempo e della storia, al suo rientro dal lager, cede il passo allo scrittore a pieno titolo. Esse aiutano subito a inquadrare il personaggio, a mettere a fuoco i suoi atteggiamenti e le ragioni intrinseche della sua stessa scrittura. In questo libro, senza alcuna soluzione di continuità, al chimico-tecnologo, come amava egli stesso definirsi, subentra e si sovrappone lo scrittore vero e proprio.

Il sistema periodico costituisce il ponte di passaggio fra le due culture, ne diviene l'inevitabile sbocco. Il mondo della scienza e della tecnica e quello dell'umanesimo si intrecciano, diventano l'uno prolungamento dell'altro, l'uno interfaccia dell'altro, e si propongono all'attenzione del lettore con eguale semplicità e chiarezza, in una comunicazione reale e ideale al tempo stesso. *Il sistema periodico* raccoglie storie di chimica militante in cui il punto di riferimento resta costantemente l'uomo. È l'autobiografia rielaborata in chiave di costruzione letteraria in cui la chimica gioca un ruolo fondamentale. La biografia infine di un uomo che si muove nello spazio di un ripetuto confronto con gli uomini e con le cose, in un fluire ininterrotto e reversibile, attraverso naturalissimi scorrimenti dagli elementi della tavola periodica ai singoli personaggi con i quali è venuto in contatto. L'elemento chimico si fa cornice e porge la chiave del racconto. Diventa così la storia di un chimico al lavoro che cerca la soluzione ai problemi che di volta in volta si pongono e che lungi dal chiudersi in una ricerca unicamente mirata al problema tecnico-scientifico, si guarda intorno, osserva, studia gli atteggiamenti e i modi di essere degli altri e il loro interagire con il mondo esterno. Le storie rientrano nella sua esperienza praticata come chimico e come uomo ad un tempo, fatta di avventure dall'esito felice o infausto. Ciò che ispira queste storie è sempre il senso del concreto e del reale che lo avevano portato al mestiere di chimico e che si va rafforzando nella convinzione e nella pratica della scienza, che rappresenta il punto di partenza per la valutazione delle cose e degli uomini: «vincere la materia – spiega con fervore tutto giovanile all'amico Sandro, suo compagno di

³ *Il sistema periodico*, cit., p. 30.

⁴ Ivi, p. 32.

studi – è comprenderla, e comprendere la materia è necessario per comprendere l'universo e noi stessi»; studiare la materia significa trovare «il ponte, l'anello mancante, fra il mondo delle carte e il mondo delle cose»⁵.

Il ribrezzo per i dogmi, per le verità non dimostrate, Levi lo coltivava all'interno del suo laboratorio, ne discuteva con il suo amico Sandro, gli chiedeva:

[...] lui, ragazzo onesto ed aperto, non sentiva il puzzo delle verità fasciste che ammorbava il cielo, non percepiva come un'ignominia che ad un uomo pensante venisse richiesto di credere senza pensare? [...] Lo provava: ed allora [...] come poteva ignorare che la chimica e la fisica di cui ci nutrivamo, oltre che alimenti di per sé vitali, erano l'antidoto al fascismo che lui ed io cercavamo, perché erano chiare e distinte e ad ogni passo verificabili, e non tessuti di menzogne e di vanità, come la radio e i giornali?⁶.

Fuori delle mura dell'Istituto Chimico era notte, la notte dell'Europa: Chamberlain era ritornato giocato da Monaco, Hitler era entrato a Praga senza sparare un colpo, Franco aveva piegato Barcellona e sedeva a Madrid. L'Italia fascista, pirata minore, aveva occupato l'Albania, e la premonizione della catastrofe imminente si condensava come una rugiada viscida per le case e nelle strade, nei discorsi cauti e nelle coscienze assopite. Ma dentro quelle spesse mura la notte non penetrava⁷.

Un giorno gli viene richiesto di preparare il solfato di zinco. Ecco cosa ci racconta:

Zinco, zinc, Zinck: ci si fanno i mastelli per la biancheria, non è un elemento che dica molto all'immaginazione, è grigio e i suoi sali sono incolori, non è tossico, non da reazioni cromatiche vistose, insomma è un metallo noioso. È noto all'umanità da due o tre secoli, non è dunque un veterano carico di gloria come il rame. [...] Sulle dispense stava scritto un dettaglio che alla prima lettura mi era sfuggito, e cioè che il così tenero e delicato zinco, così arrendevole davanti agli acidi, che se ne fanno un solo boccone, si comporta invece in modo assai diverso quando è molto puro: allora resiste ostinatamente all'attacco. Se ne potevano trarre due conseguenze filosofiche tra loro contrastanti: l'elogio della purezza, che protegge dal male come usbergo; l'elogio dell'impurezza, che dà adito ai mutamenti, cioè alla vita. Scartai la prima, disgustosamente moralistica, e mi attardai a considerare la seconda, che mi era più congeniale. Perché la ruota giri, perché la vita viva, ci vogliono le impurezze, e le impurezze delle impurezze: anche nel terreno, come è noto, se ha da essere fertile. Ci vuole il dissenso, il

⁵ Ivi, p. 43.

⁶ Ivi, pp. 43-44.

⁷ Ivi, p. 39.

diverso, il grano di sale e di senape: il fascismo non li vuole, li vieta, e per questo tu non sei fascista; vuole tutti uguali e tu non sei uguale. Ma neppure la virtù immacolata esiste, o se esiste è detestabile⁸.

Lo studio, l'analisi e l'interesse si posano continuamente sugli uomini e sulle cose, queste vengono rapportate agli uomini e questi alle cose. Primo Levi non smetteva mai di sentirsi chimico anche quando scriveva, una mentalità scientifica acquisita e al tempo stesso a lui connaturata rappresenta il filo conduttore di ogni suo pensiero, una questione di metodo, la linea portante del mestiere di chimico e di quello di scrittore.

La pratica scientifica all'interno di un sistema produttivo e in ambito tecnologico gli consente un sistema di vita e di lavoro ordinato sulla base di una continua spinta alla ricerca della soluzione di problemi che di volta in volta si pongono, gli permette di confrontarsi con la materia nel tentativo di piegarla ai propri intendimenti.

La materia è madre anche etimologicamente, ma insieme è nemica. Lo stesso, si può dire della natura. D'altronde l'uomo stesso è materia ed è in conflitto con se stesso, come tutte le religioni hanno riconosciuto. La materia è anche una scuola, la vera scuola. Combattendo contro di lei si matura e si cresce. In questo combattimento si vince o si perde e a volta a volta la materia è sentita come astuta o come ottusa, senza che ci sia contrasto, perché sono due aspetti diversi⁹.

Il mestiere della vita come quello del chimico si sovrappongono: in entrambi i casi si attraversano momenti di prove e di errori, di successi e di insuccessi, di fronte ai quali non si può rimanere inermi e si è costretti a prendere sempre e di nuovo posizione. In un caso come nell'altro l'atteggiamento deve rimanere freddo e lucido, l'ironia e l'autoironia ci devono essere compagne.

Un filone importante delle letture di Levi era costituito da quello che lui chiamava «la salvezza del riso», con Rabelais in testa per la sua capacità innovativa nell'uso del linguaggio «divertente e geniale» grazie proprio alla sua forte capacità di ironia. E ironia vuol dire conoscenza dell'uomo e della condizione umana, consapevolezza dei suoi limiti.

Battaglia dunque, «perché battaglia è sempre» ci dice Levi, come in un'avventura conradiana in cui si avverta la presenza costante dell'opacità di fondo della nostra esistenza, e in cui si pratici ininterrotta tuttavia la sfida contro la propria inerzia e contro l'indifferenza della materia. È questa la sola via possibile per affermare la dignità e la nobiltà dell'uomo con il suo coraggio e le sue scelte combattive, all'insegna di una pratica razionale, nella chiara coscienza di possibili fallimenti e di sconfitte che

⁸ Ivi, pp. 34-35.

⁹ *Conversazioni e interviste*, cit., pp. 115-116.

l'imprevedibilità degli avvenimenti ci può riservare. In questo senso l'ironia ci viene incontro e ci salva.

Agire, tenersi stretti alla realtà, non significa però affrontare i problemi senza preparare un piano, un progetto: «un chimico non pensa, anzi non vive, senza modelli» e solo grazie ad essi è possibile figurarsi delle ipotesi. «Non c'è nulla di più vivificante che un'ipotesi» dice Levi, e subito avverte: un'ipotesi è solo «un tentativo di soluzione, non la soluzione»:

Siamo chimici, cioè cacciatori: nostre sono «le due esperienze della vita adulta» di cui parlava Pavese, il successo e l'insuccesso, uccidere la balena bianca o sfasciare la nave; non ci si deve arrendere alla materia incomprensibile, non ci si deve sedere. Siamo qui per questo, per sbagliare e correggerci, per incassare colpi e per renderli. Non ci si deve mai sentire disarmati: la natura è immensa e complessa, ma non è impermeabile all'intelligenza; devi girarle intorno, pungere, sondare, cercare il varco o fartelo¹⁰.

Il momento sperimentale è dunque fondamentale, ma non rappresenta il punto di partenza della conoscenza. Esso nasce dall'osservazione del reale e del suo tradursi in un modello d'interpretazione dello stesso ed è sempre in funzione di un'ipotesi tutta da verificare. In questo senso la scienza può rispondere ai quesiti, mentre la filosofia cresce solo sulle parole, su ipotesi teoriche senza successivo riscontro. La chimica, la matematica, la fisica si presentano a Levi dunque come le principali armi per affrontare il problema della conoscenza del mondo intorno a noi. Teoria dunque ma non solo.

Ci piace, a questo proposito, ricordare il racconto *Potassio* in cui vediamo contrapporsi allo studente di chimica, Levi, l'Assistente, per altro il solo che, leggi razziali imperando, l'avesse accolto nel suo Laboratorio. Levi aveva chiesto di distillare il benzene, imbarcandosi da solo in una operazione rischiosa e non incoraggiata dall'Assistente, teorico puro. E poiché secondo il manuale, il solo aiuto di cui Levi potesse disporre, è previsto l'uso di sodio per la distillazione, Levi, non disponendo del sodio, impiega una quantità equivalente a mezzo pisello di potassio. Il potassio a contatto con l'acqua s'infiamma e dunque viene trattato da Levi «come una santa reliquia» ed estratto alla fine dell'operazione e seppellito in cortile con il massimo della cautela. Una volta rientrato in laboratorio, Levi, preso il pallone che aveva contenuto il potassio, ormai vuoto, lo mette sotto il rubinetto dell'acqua. Segue una grande esplosione, poi una fiammata, e le fiamme presto dilagano intorno.

A cose finite, [racconta Levi] quando tutti i brandelli incandescenti furono spenti, rimasi in piedi per qualche minuto, atono e come istu-

¹⁰ *Il sistema perilodico*, cit., p. 79.

pidito, con le ginocchia sciolte, a contemplare le tracce del disastro senza vederle. Appena ebbi ripreso un po' di fiato, scesi al piano di sotto e raccontai l'episodio all'Assistente. [...] L'Assistente ascoltò la mia relazione con attenzione educata ma con un'aria curiosa: chi mi aveva costretto a imbarcarmi in quella navigazione [...] mi fece notare che un pallone vuoto non s'incendia: vuoto non doveva essere stato [...] il potassio io l'avevo tolto. Tutto? [...] ma mi venne un dubbio [...] aderente al vetro del pallone doveva essere rimasto un frammento minuscolo di potassio, quanto era bastato per reagire con l'acqua [...]. L'Assistente mi guardava con occhio divertito e vagamente ironico: meglio non fare che fare, meglio meditare che agire, meglio la sua astrofisica, soglia dell'Inconoscibile, che la mia chimica impastata di puzze, scoppi e piccoli misteri futili. Io pensavo ad un'altra morale, più terrena e concreta, e credo che ogni chimico militante la potrà confermare: che occorre diffidare del quasi-uguale (il sodio è quasi uguale al potassio: ma col sodio non sarebbe successo nulla), del praticamente identico, del pressappoco, dell'oppure, di tutti i surrogati e di tutti i rappazzi. Le differenze possono essere piccole, ma portare a conseguenze radicalmente diverse, come gli aghi degli scambi; il mestiere del chimico consiste in buona parte nel guardarsi da queste differenze, nel conoscerle da vicino, nel prevederne gli effetti. Non solo il mestiere del chimico¹¹.

Levi scrittore riconosce alla sua esperienza di chimico una grande influenza e un grande debito:

[...] non si trattava [scrive] solo di un mestiere esercitato, ma anche di una formazione esistenziale, di certe abitudini mentali, e direi prima tra tutte quella della chiarezza. [...] Il mestiere di chimico in una piccola fabbrica di vernici (come Italo Svevo) è stato fondamentale per me anche come apporto di materie prime, come capitale di cose da raccontare¹².

Ho vissuto in fabbrica per quasi trent'anni, e devo ammettere che non c'è contraddizione fra l'essere un chimico e l'essere uno scrittore: c'è anzi un reciproco rinforzo¹³

Il bisogno di essere, per quanto è possibile, padroni del proprio destino, la volontà di capire e di confrontarsi con il mondo esterno, sperimentando il successo e l'insuccesso, Levi se le porta sempre dietro, nel lager, nella fabbrica, nella scrittura. Ed è su questo sfondo che si costruisce la figura mitica di Faussonne, il protagonista de *La chiave a stella*. Questo personaggio nasce e cresce sul mondo ricco e complesso dell'intreccio di esperienze di

¹¹ Ivi, pp. 61-63.

¹² *Conversazioni e interviste*, cit., p. 127.

¹³ Ivi, p. 88.

vita e di cultura dello scrittore. Faussonne è una sua gemmazione, un esito quasi naturale. In esso prende corpo e si solidifica la moralità dell'uomo onesto, preso sempre e soltanto dai perché delle cose, sorretto dall'entusiasmo del fare, pronto alle sfide, determinato nell'uso della ragionevolezza e della tolleranza nei confronti degli altri. Faussonne è una parte di Levi che si proietta all'esterno in un mondo di fantasia e di realtà. Ama viaggiare per conoscere, per mettere a confronto ciò che ha letto con ciò che vede di persona, per scoprire quanto è più ricco il mondo e vario di quanto ce lo possiamo figurare sulla base di esperienze indirette. Gli piace però viaggiare per lavoro, avere cioè degli obiettivi concreti, fare il giramondo e insieme costruire qualcosa di utile. Sono questi i segni di un'inquietudine viva, mirata ad allargare le esperienze che la vita in movimento può regalarci, e perciò talvolta, al suo rientro dai viaggi di lavoro preferisce andare in pensione piuttosto che essere ospite delle sue due zie che si ostinano noiosamente a volerlo accasato, con fissa dimora e con fissa compagna, inserito nell'ordine tranquillo e ripetitivo, rassicurante delle mura domestiche.

Faussonne, come Levi, sotto altra forma, si confronta con la materia. Cerca di piegarla come in una partita a due, tra due 'avversari diseguali'. E nel farlo si rende conto, impara, fa esperienza, prova fino a che punto la materia è in grado di resistere agli sforzi compiuti contro di lei per assoggettarla. Si misura e scopre i suoi limiti, ma anche le sue capacità, non si arrende, ingaggia una vera e propria battaglia, per offrire il suo contributo, pedina importante, al migliore dei mondi possibili. «La vita [scrive Calvino] è degli uomini che amano il proprio mestiere, degli uomini che nel proprio mestiere sanno realizzarsi». Faussonne è uno di questi.

Dopo la pubblicazione e il successo de *Il sistema periodico*, uscito nel 1975, Levi aveva intenzione di fare seguire a questo un secondo libro. Se il primo raccoglie una serie di racconti muovendo dalla chimica inorganica e dalla tavola di Mendeleev, il secondo avrebbe dovuto prendere le mosse dalla chimica organica e aveva per questo già pronto il titolo: *Il doppio legame*. Nasce invece *La chiave a stella* in cui campeggia a tutto tondo la figura dell'operaio specializzato, del montatore di gru e di tralicci, Faussonne. Si coglie qui la trasposizione diretta e insieme la traduzione in gioco letterario di un preciso modello di uomo, attivo, capace, consapevole, che ama e fa con passione il proprio lavoro, che Levi coltiva da tempo nella sua mente. È un personaggio che preme, che insiste, a lungo covato, per trovare pieno diritto all'esistenza, per vivere in carne e ossa.

Il passaggio dal mestiere di chimico-tecnologo, solitario e caparbio, che cerca di sconfiggere la durezza della materia e ordinare il mondo verso possibilità di progresso, a quello di scrittore, avviene in modo del tutto piano, e si risolve nella messa a punto del protagonista de *La chiave a stella*. Le sue esperienze di chimico e di uomo, su cui ama riflettere, si adagiano in una soluzione che rappresenta la giusta e naturale rappresentazione di quel mondo.

Primo Levi amava il proprio mestiere di chimico-scrittore, lo amava con profonda umiltà, con il gusto dell'abilità tecnica e del materiale di lavoro. Si sentiva anche lui 'un montatore di storie'. Dopo aver passato trenta

anni in fabbrica a «cucire insieme lunghe molecole presumibilmente utili al prossimo» Levi passa alla scrittura come lavoro di montaggio. «Non c'è molta differenza fra costruire un apparecchio per il laboratorio e costruire un bel racconto. Ci vuole simmetria. Ci vuole idoneità allo scopo. Bisogna togliere il superfluo. Bisogna che non manchi l'indispensabile. E che alla fine tutto funzioni»¹⁴. Levi affida queste riflessioni a Faussonne: «Eh no: tutto non le posso dire. O che dico il paese, o che le racconto il fatto: lo però, se fossi in lei, sceglierei il fatto, perché è un bel fatto. Lei poi, se proprio lo vuole raccontare, ci lavora sopra, lo rettifica, lo smeriglia, toglie le bavature, gli dà un po' di bombé e tira fuori una storia»¹⁵.

Insomma, spiega Levi:

[...] il testo letterario è in un certo modo imparentato con il lavoro manuale. Sì, almeno mentalmente, un progetto, una scaletta, un disegno, e poi si cerca di realizzare il manufatto nel modo più conforme al progetto. Naturalmente, l'ho fatto dire a Faussonne, è molto meno pericoloso scrivere un libro che costruire un ponte: se un ponte crolla può provocare molti danni, anche alle persone. Se crolla un libro fa danni solo al suo autore¹⁶.

Il «confronto con la Materia – Mater, con la madre nemica» nel laboratorio di chimica – ci racconta Levi – si fa «più duro e più prossimo», si impara che il ferro e il rame non si nascondono, sono «elementi facili e franchi», ma che ce ne sono altri «insidiosi e fuggitivi». La lotta si svolge tra il chimico e «la Materia con la sua passività sorniona, vecchia come il Tutto e portentosamente ricca d'inganni, solenne e sottile come la Sfinge»¹⁷.

È necessario – insiste Levi – battersi contro «la materia stupida, neghittosamente nemica come è nemica la stupidità umana, e, come quella, forte della sua ottusità passiva. Il nostro mestiere è condurre e vincere questa interminabile battaglia»¹⁸. Che è pur sempre una lotta faticosa. Leggiamo ad esempio la sua battaglia con il vetro quando era studente:

Piegare il tubo era facile [...] la curva che si otteneva era ben lontana dalla perfezione, ma in sostanza qualcosa avveniva, si poteva creare una forma nuova, arbitraria; una potenza diventava atto, non era questo che intendeva Aristotele? [...] Dopo un'ora di lotta col vetro, eravamo stanchi ed umiliati. Avevamo entrambi gli occhi infiammati ed aridi per il troppo guardare il vetro rovente, i piedi gelati e le dita piene di scottature¹⁹.

¹⁴ Ivi, pp. 195-196.

¹⁵ P. Levi, *La chiave a stella*, Einaudi, 1978, p. 3.

¹⁶ *Conversazioni e interviste*, cit., p. 200.

¹⁷ *Il sistema periodico*, cit., p. 40.

¹⁸ Ivi, p. 158.

¹⁹ Ivi, pp. 26-27.

Faussone si confronta con strutture metalliche per impianti petroliferi, per ponti sospesi, sempre paziente, e consapevole dei molti rischi cui va incontro. Levi presta al suo alter ego la volontà di sfida e insieme la pacata consapevolezza del possibile insuccesso, insito nella condizione umana. Tante sono le storie

[...] in cui la materia stolta manifesta un'astuzia tesa al male, all'ostruzione, come se si ribellasse all'ordine caro all'uomo: come i fuoricasta temerari, assetati più della rovina altrui che del trionfo proprio, che nei romanzi arrivano dai confini della terra per stroncare l'avventura degli eroi positivi²⁰.

L'intelligenza e la scienza, il lavoro e la tecnologia prolungano le nostre azioni nello spazio e nel tempo con la capacità di fabbricare oggetti artificiali, macchine e strumenti che ci vengono in aiuto e ci permettono di stare al mondo nel migliore dei modi possibili. In questa prospettiva, il senso di responsabilità personale da una parte e il 'vizio di forma', l'esito abnorme e infausto dall'altra, sono egualmente possibili e alternativi. Per Levi il primo resta fortemente auspicabile, al secondo invece dobbiamo essere sempre preparati, con la speranza fiduciosa che qualcosa si possa e si debba fare. La vittoria, il superamento delle difficoltà, dipende anche da noi, se non ci tiriamo fuori dal gioco, se saremo sempre responsabilmente presenti.

Siccome il rischio della rovina esiste [scrive Levi] l'unico rimedio è quello di rimboccarsi le maniche e, per intraprendere qualcosa, per difendersi da qualche cosa, bisogna pur essere ottimisti, in caso contrario non si entra in battaglia. E battaglia c'è²¹.

La pratica della ricerca, nella sua necessità dialettica con la materia, ostile e sconosciuta, serve a mettere a dura prova le proprie forze, a temprarli, e anche ad allenarsi al peggio.

Con l'amico Sandro Delmastro Levi percorreva in bicicletta centinaia di chilometri, si arrampicavano insieme scalando pareti di roccia impervie e mai praticate, «con furia e pazienza». Si sottoponevano «alla fame, al freddo e alla fatica», si allenavano «al sopportare e al decidere». Levi si era preparato al peggio, al Lager. Con Sandro aveva imparato a mangiare «la carne dell'orso».

Ora che sono passati molti anni, rimpiango di averne mangiata poca, poiché di tutto quanto la vita mi ha dato di buono, nulla ha avuto, neppure alla lontana, il sapore di quella carne che è il sapore di essere forti e liberi, liberi anche di sbagliare, e padroni del proprio destino²².

²⁰ Ivi, p. 214.

²¹ *Conversazioni e interviste*, cit., p. 179.

²² *Il sistema periodico*, cit., p. 50.

In Faussonne troviamo lo stesso spirito combattivo, lo stesso coraggio sobrio e responsabile nel risolvere le difficoltà in momenti di grande pericolo, la stessa soddisfazione di vittoria, rispetto a chi rinuncia a priori, a chi non si sente di affrontare le prove. Faussonne come Sandro, Sandro Delmastro, figlio di un muratore, che amava la chimica e passava le estati a fare il pastore e d'inverno studiava con Levi, catturato dai fascisti e ucciso in un tentativo di fuga, sta tutto nelle azioni. Finite quelle, di loro non resterebbe più niente, dice Levi, e perciò vale la pena di raccontare, di ricordare le vicende di personaggi come questi.

Sandro Delmastro è il primo caduto del Comando Militare Piemontese del Partito d'Azione.

Fu ucciso, con una scarica di mitra sulla nuca, da un mostruoso carnefice-bambino, uno di quegli sciagurati sgherri di quindici anni che la repubblica di Salò aveva arruolato nei riformatori. Il suo corpo rimase a lungo abbandonato in mezzo al viale, perché i fascisti avevano vietato alla popolazione di dargli sepoltura²³.

Sandro per tanti versi ci ricorda il protagonista della *Chiave a stella*, naturalmente sereno nell'affrontare le prove e le difficoltà, nel volere e nel sapere procedere solo e libero, forte del proprio coraggio:

[...] sembrava fatto di ferro, ed era legato al ferro da una parentela antica: i padri dei suoi padri [...] erano stati calderai («magnin») e fabbri («fré») delle valli canavesane, fabbricavano chiodi sulla sforgia a carbone, cerciavano le ruote dei carri col cerchione rovente, battevano la lastra fino a che diventavano sordi: e lui stesso quando ravvisava nella roccia la vena rossa del ferro, gli pareva di ritrovare un amico²⁴.

Il sistema periodico non è un'autobiografia se non nei limiti parziali e simbolici in cui è un'autobiografia ogni scritto, anzi ogni opera umana. È la storia di un mestiere con le sue vittorie e le sue sconfitte, dal sapore forte e amaro, di un mestiere che non si vede perché debba rimanere oscuro, sconosciuto ai più che pure dai risultati di questo lavoro traggono i migliori benefici. Ecco perché il lavoro del chimico in fabbrica come quello del montatore sono storie degne di essere raccontate.

È un mestiere, quello del chimico, scrive Levi:

[...] che è poi un caso particolare, una versione più strenua, del mestiere di vivere. Gli dissi che non mi pareva giusto che il mondo sapesse tutto di come vive il medico, la prostituta, il marinaio, l'assassino, la contessa, l'antico romano, il congiurato e il polinesiano, e nulla di co-

²³ Ivi, p. 51.

²⁴ Ivi, p. 45.

me viviamo noi trasmutatori di materia, ma che in questo libro avrei deliberatamente trascurato la grande chimica, la chimica trionfante degli impianti colossali e dei fatturati vertiginosi, perché questa è opera collettiva e quindi anonima. A me interessavano di più le storie della chimica solitaria, inerme e appiedata, a misura d'uomo, che con poche eccezioni è stata la mia: ma è stata anche la chimica dei fondatori, che non lavoravano in équipe ma soli, in mezzo all'indifferenza del loro tempo, per lo più senza guadagno, e affrontavano la materia senza aiuti, col cervello e con le mani, con la ragione e la fantasia²⁵.

È facile capire come la storia di Faussonne diventi il naturale sbocco di queste ed altre riflessioni, come nella sua figura si concentri inevitabilmente questa moralità coerente e felice: il montatore solitario, coraggioso e determinato, ricco di esperienza e sempre bisognoso di accrescerla per scoprire il mondo fuori e lontano da lui; il meccanico specializzato, che ha imparato tante cose e che ha tante storie da raccontare e che si sfoga a raccontarle riducendo al minimo lo spazio del suo interlocutore, con il gusto di fare anche in questo caso un lavoro compiuto. Ed è per questo che non vuole essere disturbato, che le interruzioni gli danno fastidio, lo distraggono da un lavoro fatto bene.

Nel personaggio di Faussonne si costruisce ad un tempo la coerenza culturale e immaginifica di uno scrittore che intende comunicare con il mondo esterno, che cerca di trasmettere il valore e il significato di un lavoro che avanza silenzioso e ignorato per mettere a disposizione degli altri, grazie alla ricerca e ai risultati della tecnica e della scienza, il migliore dei mondi possibili. È ovvio poi che anche nel migliore dei mondi può determinarsi un *vizio di forma*, una battuta d'arresto, un improvviso regresso, una caduta catastrofica. Tutto ciò è sempre presente in Primo Levi. È un problema che non perde mai di vista, quello dell'uomo prigioniero in un ingranaggio, retaggio consapevole o inconsapevole di un'altra prigionia.

Storie naturali, del '66, e *Vizio di forma*, del '71, due libri di racconti in cui la fantascienza gioca un ruolo predominante, non sono una fuga dalla realtà, ma l'altra faccia della medaglia perché la condizione umana è sotto il segno del *vizio di forma*.

Se è vero che la tecnologia è un prodotto umano, ci dice Levi, essa come la natura umana può contenere l'errore, perché l'errore è nella natura umana. Il nostro rapporto con la tecnologia e il progresso va definito nei termini di una sempre possibile malefica devianza. Il gas ci permette, appena girando una chiavetta, di preparare cibi caldi e gustosi, di riscaldare le nostre case, ma ha anche permesso rapidi stermini di massa. Demozionare la scienza e il progresso, la tecnologia, di cui noi tutti godiamo i benefici senza renderci conto del lavoro che sta dietro la ricerca e l'applicazione dei suoi risultati, è gioco tanto facile quanto assurdo, e ingiusto.

²⁵ Ivi, p. 207.

Ce ne vengono continui vantaggi e ce ne lamentiamo, in una forma di contraddittoria coerenza.

Faussone, dicevamo, è il risultato di una serie di esperienze personali dirette e indirette che Levi, in accordo con un modello, frutto di un'estrema coerenza di pensiero, ha voluto nell'ottica di una società bene ordinata. Bene ordinata nei limiti del possibile e perciò senza eccessivo ottimismo, legata a una valutazione della realtà equilibrata e distante, consapevole di muoversi in uno spazio senza miti e senza comodi abbandoni al sogno utopico di una perfezione impossibile. La società perfetta non può esistere perché le stesse condizioni umane non lo consentono, e proprio perciò è necessario fare appello di continuo al senso di una responsabilità vigile e attenta, sempre pronta a intervenire, a negare il consenso.

È vano e reazionario [scriveva Calvino nel '47] recriminare l'avvento del progresso meccanico e rimpiangere una più felice società individualistica e creativa: più utile e urgente è cercare di far diventare il progresso tecnico un reale progresso di vita e di cultura per tutti. Invece l'arte e la letteratura saranno tali solo in quanto rimarranno artigianato.

Quella di Primo Levi è una letteratura artigianale, messa su pezzo per pezzo, all'insegna di una poetica antimitica e anti-idealistica. La sua letteratura nasce da un terreno di non letteratura, dalle storie di anonimi personaggi che raccontano la storia delle loro storie. Storie di uomini, perché l'uomo con il suo esempio, con il suo senso di moralità onesta e responsabile, perché «questo è un uomo», può cercare di contrapporsi al peggiore dei mondi, solo che non resti inerme e passivo, inoperoso e rinunciatario, in un atteggiamento di pigrizia mentale e fisica o di critica tanto sterile quanto inutile.

Non mi intendo di inconscio e di profondo, [scrive Levi *ne I sommersi e i salvati*] ma so che pochi se ne intendono, e che questi pochi sono più cauti; non so, e mi interessa poco sapere, se nel mio profondo si annidi un assassino, ma so che vittima inconsapevole sono stato ed assassino no; so che gli assassini sono esistiti, non solo in Germania, ed ancora esistono, a riposo o in servizio, e che confonderli con le loro vittime è una malattia morale o un vezzo estetico o un sinistro segnale di complicità.

La chiave a stella allora è il risultato di una visione etica del lavoro, come momento di riscatto della personale dignità dell'uomo, del suo senso di felice e responsabile collaborazione ai fini di una collettività sana e socialmente organizzata, della verità del suo linguaggio nella misura in cui la chiarezza e la concretezza del dire si risolvono in un onesto e competente riscontro con le cose di cui si parla per l'adesione diretta alla realtà esperita e pensata, in un'immediata corrispondenza tra ciò che si sa e si sa fare e quello di cui si dice. «Sono stato naturalmente molto a contat-

to con le persone, con operai, tecnici, camionisti, italiani e stranieri. Ho trovato conferme al mio interesse per il problema della dignità umana»²⁶.

Un filo lega *Se questo è un uomo* a *Il sistema periodico* e *La chiave a stella*, un profondo sotterraneo legame: la mancanza di dignità, da una parte, cui l'uomo è stato ridotto, l'uomo degradato la cui dignità è stata cancellata da altri che uomini non sono, e la difesa della dignità dell'uomo dall'altra, purché se la sappia conquistare.

Faussone è competente e generoso nell'uso delle sue mani che danno corpo all'intelligenza e lo aiutano a diventare indipendente e libero, ma anche a fare qualcosa di utile per la società. Questo artigiano tecnologicamente avanzato trova o cerca la felicità nella tecnica manuale, nell'abilità del suo godibilissimo mestiere.

Se le mani si risolvono in un'operosità attenta all'esecuzione di un compito in positivo per la collettività allora non trovano il tempo per offendere e per fare violenza, non resta tempo per ledere i diritti degli altri, per predicare menzogne, per distruggere quanto in secoli di paziente lavoro umano è stato costruito. Levi insiste molto sul valore educativo e formativo che il lavoro può avere, la sua scrittura ne porta costantemente il segno senza che lo dichiari, e ci dice inoltre che la scienza e la tecnica possono essere non solo soggetto letterario, ma anche scuola al pensare e allo scrivere.

Ne *La chiave a stella* come ne *Il sistema periodico* è presente una certa carica polemica contro chi nega il potere salvatorio del lavoro. Alcuni lo attaccarono con veemenza quando uscì il libro perché il tema del rifiuto del lavoro da una parte e l'attacco alla meritocrazia dall'altra, erano di una terribile attualità in quegli anni.

Primo Levi amava definirsi chimico-scrittore e in questo senso egli vedeva la sua possibilità di scrivere secondo un modello che si trova agli antipodi di una scrittura aulica e lontanissimo dalla retorica. Faussone infatti parla «una lingua democratica, infetta forse, che è l'italiano delle fabbriche». Levi confessa che si è molto divertito a scrivere la lingua di Faussone: «mi è venuto estremamente naturale far parlare Faussone in questo certo suo modo che non è una mia invenzione: è veramente il modo con cui si parla in officina, in Piemonte, per lo meno».

Primo Levi sa bene che la sua ricetta di scrittore può valere per sé e che può benissimo esistere uno scrittore che ignori la scienza e la tecnica ed essere «rispettabilissimo e valido». Chi scrive deve scrivere cosa vuole e come vuole. E però aggiunge:

Se viviamo in un mondo impregnato di tecnologia e di scienza, è sconsigliabile ignorarlo, anche perché la Scienza, con la S maiuscola, e la Tecnologia, con la T maiuscola, sono delle formidabili fonti d'ispirazione. Oltre che esistere e dover pure rispecchiarsi in qualche modo nella parola scritta, sono, a mio parere, o lo sono per me almeno,

²⁶ *Conversazioni e interviste*, cit., p. 78.

degli stimoli formidabili. A me pare che chi oggi ignori, per esempio, quello che fanno gli astrofisici con i loro strumenti, o addirittura in modo più clamoroso con i satelliti artificiali, con gli *Explorer* e così via, si pone a un livello regredito anche rispetto a Kant, per fare un nome, che prima di scrivere i suoi libri aveva studiato astronomia. Mi pare che sia una cecità volontaria, questa. Vuol dire perdere la misura dell'universo in cui viviamo... Il fatto che le culture siano due è già nocivo in partenza. Dovrebbe essere una sola: Galileo ne aveva una di cultura, e anche Spallanzani, anche Magalotti. Non sentivano, non percepivano spaccature. Galileo era un grandissimo scrittore proprio perché non era scrittore affatto²⁷.

Ma torniamo al problema di fondo e al tema del rapporto dell'uomo con la macchina, con la tecnologia e il progresso.

Le *Storie naturali*, lo abbiamo già detto, solo apparentemente sembrano allontanarsi dal reale. Queste favole tecnologiche, in chiave ironica e paradossale, sono il prolungamento di fatti e cose noti e percorrono in modo coraggioso e realistico una strada in cui si intravede la distorsione, la deviazione, la frattura. Con esse, ha detto qualcuno, è come andare «in fondo al corridoio, in fondo alla galleria, in fondo al pozzo».

Accanto all'urgenza del reale, all'esigenza etica nel proprio rapportarsi alla vita, è presente nella scrittura di Levi, anche l'evento mostruoso. I racconti in *Vizio di forma*, in particolare quelli collocati in un futuro prossimo e probabile risultano inquietanti. Esiti abnormi che Levi con lucida profezia immagina, sinistri presagi, alcuni dei quali si sono rivelati tragicamente veri. Scienza e tecnologia vi si proiettano con una straordinaria capacità inventiva. Levi non è mai rassicurante. Queste storie e i loro risvolti testimoniano la costante consapevolezza della compresenza di positivo e negativo. Levi non intende fare chiarezza per ordinare razionalmente il mondo e esorcizzare il male, non sarebbe possibile, ne ha sperimentato sulla propria pelle la feroce violenza. Cerca di capire, va oltre, e perciò stesso propone contemporaneamente delle dighe utili e necessarie. Non si sente mai disperato e continua ad avere fiducia nell'*homo faber*, a nutrire la sua speranza nell'uomo capace anche di sovvertire un ordine o di ribaltare una situazione:

Se *Vizio di forma* sia un libro disperato, non so: tale è stato giudicato da alcuni lettori, che forse hanno preso troppo alla lettera alcune delle pseudo-profezie che vi sono contenute. Io disperato non sono: per otto ore al giorno io sono un tecnico, cioè un uomo in guerra contro l'inerzia ottusa e maligna della materia, e chi è in guerra non è mai disperato, perché ha una mèta davanti a sé. Neanche ad Auschwitz ero disperato, per lo stesso motivo: chi lo era, chi cedeva alla disperazione, moriva in pochi giorni. Tuttavia, a questa mia fiducia nell'avveni-

²⁷ Ivi, pp. 173-174.

re dell'uomo non saprei dare una giustificazione piena ed esplicita: è quella stessa fiducia che vorrei chiamare biologica, che intride ogni fibra vivente, e che ha condotto l'umanità, attraverso innumerevoli errori, alla conquista del pianeta. Può darsi che non sia razionale, ma la disperazione è certamente irrazionale: non risolve alcun problema, ne crea di nuovi. Ed è per sua natura una sofferenza. È bensì vero che alcuni dei miei racconti finiscono in catastrofe, ma si tratta, almeno nella mia intenzione, di catastrofi ironiche, e per così dire condizionali: finiremo così se non provvederemo in tempo: ma abbiamo i mezzi, l'ingegno e la forza di provvedere²⁸.

E non è un caso che dopo questi racconti vengano *Il sistema periodico* e *La chiave a stella*. Non ci sono ripensamenti in negativo, piuttosto la chiara coscienza fin dall'inizio degli aspetti complessi e contraddittori del progresso e dell'uso che se ne può fare.

A chi gli obiettava che scienza e tecnica hanno dimostrato di essere ancelle del potere, egli rispondeva:

Che i tecnici, in questi ultimi decenni, abbiano ceduto scandalosamente agli ordini dei politici, è vero, ma non è questo il punto più importante, né il principale errore dei tecnici stessi. Solo chi è intossicato dalle cronache politiche può non accorgersi che le gigantesche trasformazioni in corso nel mondo di oggi, buone o cattive, hanno avuto origine nei laboratori, e non nei parlamenti: nuove coltivazioni e nuove armi, nuove malattie e nuove terapie, nuove fonti d'energia e nuove contaminazioni. A mio avviso, la maggior colpa dei tecnici [...] non è stata la loro capitolazione davanti al potere, ma l'aver sottovalutato la loro stessa forza, e la misura delle trasformazioni da loro scatenate: questo è *vizio di forma*²⁹.

E per quanto riguarda il discorso sugli scienziati Levi, nel rispondere a un'altra intervista, così si esprime:

Occorre che l'Italia dia un esempio: la cultura della pace, ossia il ripudio della guerra come soluzione dei problemi internazionali, è sancita dalla nostra Costituzione, e a questo fatto va dato risalto in tutte le scuole di ogni ordine e grado. Inoltre: i militari, in tutto il mondo, e specialmente nel rissoso Terzo Mondo, sarebbero impotenti se dalla scienza, e dalle Università asservite al potere politico, non uscisse un continuo flusso di innovazioni destinate unicamente alla guerra, e di perfezionamenti ai ritrovati esistenti. Occorre quindi che, in tutto il mondo (ma potremmo cominciare noi), fisici, chimici e biologi prendano piena coscienza del loro sinistro potere. So bene che esiste una

²⁸ Ivi, pp. 112-113.

²⁹ Ivi, p. 113.

scienza neutra, ma so altrettanto bene che esiste un'altra scienza che neutra non è: a questa bisogna dire «basta». Bisogna che, soprattutto nelle facoltà scientifiche delle università, si diffonda una precisa consapevolezza morale: accetterò questo compito, non accetterò questo altro. Studierò un nuovo antibiotico, non un gas nervino. Mi dedicherò all'energia da fusione, non alla bomba neutronica. In ogni caso, occorre che il giovane scienziato pretenda di conoscere lo scopo per cui sta lavorando, e abbia il coraggio di dire il suo no quando lo scopo gli ripugni. [...] In tutte le facoltà scientifiche ci dovrebbe essere un corso, o almeno qualche lezione, indirizzati a risvegliare quella coscienza morale che tutti alberghiamo³⁰.

Questa appare a Levi la giusta direzione verso la quale muovere, far sentire in molti la propria voce contro, la volontà di non accettare, ma quando si è ancora in tempo, senza aspettare, per evitare il peggio.

Certamente la materia psicologica e antropologica sono una variabile, meglio si direbbe una costante, perennemente rischiosa per il progresso morale e per la storia dei popoli, questo è chiaro, ma la consapevolezza del paradigma naturalistico non compromette le buone intenzioni di Levi. L'idea di natura come presupposto e argine dell'agire sociale e politico rientra in una dinamica intrinsecamente conflittuale e tale conflitto resta sempre aperto. Il paradigma naturalistico tuttavia non comporta necessariamente l'immodificabilità del comportamento umano: il senso di responsabilità deve essere continuamente stimolato e accresciuto perché il bene e il male sono strettamente intrecciati proprio come nella potente metafora usata da Levi, in cui appare evidente il contrasto: «quello insito nella condizione umana, poiché l'uomo è centauro, groviglio di carne e di mente, di alito divino e di polvere»³¹.

³⁰ Ivi, p. 59.

³¹ *Il sistema periodico*, cit., p. 9.

MARIO TOBINO: IL RECUPERO DELLA FOLLIA A DIGNITÀ DELL'ESISTENZA

Dolorosa follia, ho udito la tua implacabile voce per tanti anni, e quanto dolore ci fu tra queste mura.

M. Tobino, *Gli ultimi giorni di Magliano*, Milano, Mondadori, 1992, p. 67

Questi matti sono ombre con le radici al di fuori della realtà, ma hanno la nostra immagine (anche se non precisa), mia e tua, o lettore. Ma quello che è più misterioso domani potranno avere, guariti, la perfetta immagine, poi di nuovo tornare astratti, solo parole, soltanto deliri. Dunque è il nostro incerto equilibrio che pencola, e insuperbiamoci e insieme siamo umilissimi, che siamo soltanto uomini capaci delle opposte cose, uguali, nel corso delle generazioni, alla rosa dei venti¹.

Le libere donne di Magliano (1953), *Per le antiche scale* (1972), *Gli ultimi giorni di Magliano* (1982) di Mario Tobino, sono un unico lungo racconto di un viaggio durato quarant'anni e oltre all'interno di un ospedale psichiatrico, l'Ospedale di Magliano (Magliano è la versione letteraria) nei pressi di Lucca.

Quando inizia questa lunga storia Tobino frequenta la pazzia già da alcuni anni, gli sembra ormai di conoscerla abbastanza per «poterla umanamente dire».

L'intento iniziale della sua scrittura trova infatti giustificazione, come egli stesso ebbe a scrivere nella ristampa del '63 del suo primo libro, *Le libere donne di Magliano*, nella necessità di attirare l'attenzione sui malati di mente, perché «fossero trattati meglio, meglio nutriti, meglio vestiti», perché «si avesse maggiore sollecitudine per la loro vita spirituale, per la loro libertà»².

L'appello morale alla coscienza dei sani è sempre implicito nelle sue pagine. L'immagine di quei malati che «come bestie nelle tane», dentro le celle d'isolamento rompono e stracciano, così da non poter fornire loro neanche un materasso e una coperta, un lenzuolo, viene spesso sottolineata in contrasto con un'altra: «Fuori c'è la vita, la gioventù, la bellezza, la gioia che ride; e qui mille matti rinchiusi, prigionieri dei loro deliri, sudati, sporchi, poveri»³.

¹ M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, Milano, Oscar Mondadori, 1970, p. 49.

² Ivi, p. 23.

³ Ivi, p. 41.

Oggi le cose sono cambiate, i reparti degli 'agitati' sono scomparsi e al loro posto la grande innovazione degli psicofarmaci occupa la scena.

L'ospedale si è aperto, ogni ora avrà la sua regolata vicenda. Però il movimento, la novità, la grande novità, è dentro. Che cos'è? Che cosa è stato? – si chiede Tobino – Una rivoluzione? Che cos'è tutt'ora? Dei giorni mi è sembrato di aver raggiunto quello che tante volte avevo acutamente desiderato, parlare con i malati, riprenderli, riagganciarli, portarli alla nostra verità, alla libertà nell'ordine [...]. Ci sono oggi delle pasticche, dei psicofarmaci, che hanno talmente cambiato i manicomi che in certi giorni addirittura non si riconoscono più, le urla sono taciute, i deliri rotti, [...]. Adesso accade che un uomo infuriato entra in manicomio e con poche pasticche, già il secondo o il terzo giorno si placa [...]. E può accadere – non sempre, con discreta frequenza – che presto si ricostituiscie, si stabilizza, ritorna ritto in piedi e esce come un uomo dal cancello dell'ospedale. Questo è uno dei fortunati, che ha incontrato il suo preciso farmaco. Ma tanti, tanti altri, sulla soglia del manicomio, sembrano già guariti e non lo sono. [...] Io ho scritto in queste *Libere donne* com'era il manicomio dieci anni fa, quando i deliri urlavano, ho descritto le immagini, le furie, le depressioni, le ire, le ferocie, le aggressioni anche contro il proprio corpo [...]. Oggi succede che con alcune pasticche si riesce a parlare con i malati [...]. Ora sarebbe proprio il momento che anche i sani fossero consapevoli di quel che succede, e collaborassero e intervenissero – questi sani che a loro insaputa sono anch'essi fragili [...]»⁴.

Così Tobino nel '63, nella sua premessa alla nuova edizione de *Le libere donne*, dieci anni dopo.

Di fronte alla novità dei farmaci Tobino s'interroga, perché sente «gravare sull'ospedale un silenzio sospeso». Vede i malati «inutilmente portati sulla soglia della nostra libertà» perché, ci dice, «non si riesce a portarli francamente al di là, dar loro le ali, far battere tranquillo e sicuro il corso del loro pensiero»⁵.

Il farmaco interviene e mette dunque a tacere il magma ribollente che viene così tenuto a freno, impedito nella sua libertà di espressione. La materia nera diventa un tessuto plumbeo, un grumo che non prende forma e la malinconia che dentro ribolle viene soffocata. Parola, soggetto, pensiero vengono inghiottiti. Si placa il delirio che il tessuto violento e lacerante ha scatenato. Ma il mondo del logos, razionale, ordinato, una volta sopraffatto e annientato dalla violenza del mondo pulsionale, non viene restituito al suo vecchio equilibrio. Il farmaco è solo un supporto, non può curare, non serve a decodificare i fantasmi personali. Il fondo melanconico resta. Non c'è guarigione, tranne che per pochi. E Tobino perplesso, siamo agli inizi, ci consegna l'immagine di certe corsie, di certi ricoverati dall'espres-

⁴ Ivi, pp. 24-26.

⁵ Ivi, pp. 26-27.

sione lontana: il capo appoggiato nel gesto immobile della malinconia, i volti «depositati tra le lenzuola come teste di bambola, addirittura a volte assomiglianti a nuotatori sott'acqua».⁶

Questa la forza delle immagini che la fantasia dello scrittore, catturato da un problema che vive intensamente, mette in risalto con straordinaria capacità di racconto, un racconto sempre sostenuto dal filo dei suoi pensieri di medico e di uomo ad un tempo. Un racconto in cui il tragico destino e la verità dei suoi malati si trasformano in altissimo discorso poetico. A volte il suo interrogarsi va oltre e finisce per sconfinare nel pessimismo, frutto della sua attitudine problematica a guardare le cose:

[...] mi sorgevano in ridda le veementi interrogazioni contro quel dominio chimico, contro le pasticche cariche del psicofarmaco, capaci di mettere un'altra camicia di forza, forse a nostra insaputa per i malati più dolorosa. E mi sorgeva la prima sferzante domanda: «Ma prima i malati, i folli, non erano più felici?» [...]. Mi ricordavo, per esempio, quasi che un'immagine all'improvviso raggrumasse tanti anni di visioni manicomiali, mi ricordavo, vedevo davanti a me, la G., la marinara, che veniva da Viareggio, dalla darsena, dove abitava; entrava nel prato delle agitate e finalmente si sfogava, era lei, si dichiarava tutta, montava sugli alberi, cantava, agilissima, una corsara, un'eroina, tersa nei lineamenti arrossati, fuoco negli occhi, una bandiera di oppressi che infine si distende nella aperta luce, essa infine libera nel suo regno, nel manicomio⁷.

Questo ritratto nasce senza dubbio dal peso di una forte suggestione, quella di una figura femminile raccolta in uno slancio acrobatico di fierezza e di sfida, che si impone per vitalità e coraggio, al di là d'ogni limite, nell'intento smisurato e folle di varcare i confini che la vita materiale e sociale ci impone. Ma subito dopo, all'opposto, eccolo a confessare il ricordo di un altro malato in cui si condensa esattamente, e in modo inverso, la drammatica consapevolezza di un male a due facce: «il ricordo del malato R. che arrivò grondante di colpe, disperato: "Sono io il colpevole, mi merito più della morte, frustatemi, seviziatemi, non c'è fantasia che possa servire a punire le mie ignominie"» e, racconta Tobino, continuò tutta la notte e il giorno dopo. Fu curato con gli psicofarmaci,

[...] e miracolosamente il suo dolore morale perse le punte, i contorni, si fece sempre più come un blocchetto di ghiaccio su una mensa estiva. E il quarto giorno, come uno che dall'animo si è sgravato di un enorme peso, con che piangente grazia mi ringraziò. [...]. E allora le mie vele, dopo l'insulsa bonaccia, riprendevano vento [...] Adesso sono venticinque anni che vivo tra i matti e la notte sempre più me li sogno: volti che vicinissimi mi ridono spastiche risate, parole mi ar-

⁶ Ivi, p. 27.

⁷ Ivi, p. 27.

rivano distinte eppure non riesco a decifrare se sono di derisione o di richiesta di aiuto, donne mi piangono davanti con i capelli disciolti e so che non ho nessuna possibilità di consolarle⁸.

La *pietas* di Tobino psichiatra è altamente professionale e ci illumina, lungo tutto il percorso della sua scrittura, sui molteplici aspetti e problemi che si presentano di volta in volta all'interno del manicomio nel corso degli anni, ci permette di cogliere i mutamenti nel loro farsi, il lento e graduale passaggio al nuovo fino alla chiusura dei manicomi e allo stesso tempo di conoscere il suo modo, sempre problematico, di rapportarsi ai problemi e alle novità che si succedono, i suoi dubbi, le sue perplessità.

Nei confronti della chiusura definitiva dei manicomi lo troveremo fortemente critico. La malattia mentale non si può azzerare, né si può fingere che non esista, e di questa malattia non è responsabile in prima istanza la società, anche se essa può in parte contribuire all'accensione di un meccanismo che si mette in moto in modo erroneo. Per molti giovani medici, egli scriverà, «la follia è solo un misfatto della società, frutto di storte leggi, non una solenne misteriosa tragedia»⁹.

Ma su questo argomento torneremo. Sarà il tema di fondo de *Gli ultimi giorni di Magliano*.

Sofferamoci per ora sul lungo percorso del suo lavoro di medico-psichiatra nell'ospedale che lo ha visto interamente assorbito per oltre quarant'anni da uno studio attento e quotidiano dei malati, che lo ha portato a cogliere caso per caso la diversità e la complessità delle loro condizioni, a sottolinearne la singola storia specifica, a osservare i loro diversi comportamenti nei loro rapporti con i medici, con le infermiere e con le suore, con gli altri malati e con se stessi. Ciò varrà forse a chiarire meglio il suo atteggiamento di netto rifiuto della legge 180. Sarà questa sua lunga esperienza medica a contatto con i malati di mente che lo porterà a prendere posizione in modo determinato contro ogni forma di semplificazione riduttiva che vorrà chiusi i manicomi e i malati, più gravi e meno gravi, raggruppati insieme, per territorio, senza tener conto del vissuto personale.

Su tutto domina un'attenzione costante e umanissima ai suoi 'carcerati', visti spesso in controluce: un occhio dentro al manicomio e uno fuori, alla vita che scorre normale. Dalle sue finestre in primavera osserva lo spettacolo della natura che apprezza con viva sensibilità. Ne coglie l'ordine e le variazioni e la tensione si allenta, quasi una pausa di distrazione da ben altro spettacolo, dove quella stessa natura si esprime tanto diversamente e fa da contrappunto doloroso: «[...]i loro deliri, un soffio malsano, il contrario del bel verde che il contadino soffia sulle viti in questi giorni, lui tutto, dal cappello alle scarpe, irrorato di verderame»¹⁰.

⁸ Ivi, pp. 28-31.

⁹ *Per le antiche scale*, Milano, Mondadori, 1972, p. 125.

¹⁰ M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, cit., p. 58.

Alle immagini di sofferenza viene a contrapporsi l'immagine di un paesaggio dolce e rasserenante, un mondo esteticamente ordinato e che ai suoi malati è negato. L'attenzione è dunque sempre rivolta all'uomo e sullo sfondo della natura collinare l'avventura umana si riveste di una forte sacralità, in una purificazione di uguali: il mondo intorno nei suoi aspetti più veri, quello dei sani e quello dei malati di mente. La natura nei suoi possibili contrari. L'ordine e il disordine, il bello e l'orrido, il bene e il male, l'ordine estetico della natura esterna, nei suoi aspetti ricorrenti e puntuali e in quelli che cadono sotto il dominio dell'uomo e il meccanismo inceppato, il disordine della follia, l'orologio impazzito della mente umana, priva di controllo. Ed è questo tipo di meditazione che lo spinge a mettere in moto la sua penna, mentre lo sguardo spazia al di là della sua finestra e dietro la sua porta infuriano gli urli.

È in questo atteggiamento di *caritas continua* che la scrittura di Tobino ritrova la sua unità di fondo. Passione civile e coraggio, rispetto e amore per quelle creature incontrate ogni giorno lungo un viaggio durato quarant'anni, in una solitudine 'conventuale', per costruire un edificio di parole abitato da personaggi veri, studiati e accarezzati ad un tempo dalla fantasia e dalla volontà di penetrare nel mistero racchiuso in ciascuno di loro. La lettura e i matti, i suoi interessi letterari, lo occupano interamente, salvo rari intervalli, gli incontri con la sua Giovanna, bella e intelligente che alleggerisce il peso delle sue visioni dolorose, delle sue meditazioni.

Non si crea una famiglia. La sua casa è fra quella mura, tra quei 'maledetti' assolti, assolti dall'amore e dalla comprensione di chi li segue e li ritrae, di chi psichiatra e grande narratore, a un tempo, ha saputo coglierne l'intima sofferenza, di chi ha contemplato l'orrore di uno squilibrio drammatico con scarsa possibilità di compensazione, di 'ritorno', una volta che la trama architettonica del cervello si è sconnessa, la sua chimica si è alterata.

«La mia vita è qui, nel manicomio di Lucca. Qui si snodano i miei sentimenti. Qui sincero mi manifesto. Qui vedo albe, tramonti, e il tempo scorre nella mia attenzione. Dentro una stanza del manicomio studio gli uomini e li amo»¹¹. Con questi rinchiusi Tobino vive giorno e notte, ne spia l'aspetto fisico, ne studia i gesti e i volti, le voci:

Le voci, le loro voci! Hanno dentro un suono speciale, è con questo che si esprimono non con le parole che pronunciano. Dopo tanti anni! Solo ora me ne sono accorto Nelle loro voci c'è un timbro diverso dal nostro. [...] Studiando quel timbro, quella particolare tinta di richiesta delusa – domanda di aiuto nel deserto – si potrebbe intanto valutare il grado di funzionalità, il tono della mente, il potere rimasto. Se quel timbro si opaca, si ottunde, di tanto siamo avviati alla demenza, all'anonimato. Quando è vivo ancora, quella una malata che si può salvare. «Ma già, ecco!» si sorprese ad esclamare Anselmo «Questa voce è delle

¹¹ Ivi, p. 14.

schizofreniche, solo di quelle, le altre no, non la hanno. Perché? Come mai?» Svolgeva Anselmo il gomitolino di quel segreto intravisto, porta socchiusa, e si sentiva nello stesso tempo calare in una malinconia, in un vago avvillimento per aver avvertito solo adesso, dopo tanti anni, questo così semplice fatto¹².

Più in particolare gli occhi dei malati attraggono la sua attenzione, s'impingono come manifesto della loro anima. Da tutto ciò traspare continua, sobria, una solenne amorosa cura delle loro sorti: «Scrissi questo libro per dimostrare che anche i matti sono creature degne d'amore»¹³.

«Vecchio battitore di stanze manicomiali», nell'arco di quarant'anni e più non fa che tentare di dipanare una matassa, per catturare il segreto di questa malattia, per capire come funziona l'uso dei nuovi medicinali, quali gli eventuali possibili risultati, quali i benefici.

È possibile che questi uomini e donne, ma anche tanti bambini, «marcati col timbro della maledetta dea» possano reinserirsi nella società? Si chiede ancora. È possibile ridurre la fantasia del malato alla nostra misura, costringerla nella ricerca di una logica a noi familiare?

E poi di contro: «Quando un malato si illumina di fantasia, lo rinchiudi. Facile. La verità è che hai avuto paura della follia e invece di tentar di comprenderla le hai messo le manette»¹⁴.

Sullo sfondo del manicomio anni Cinquanta, le donne in particolare (svolge il suo lavoro in un reparto femminile) sono oggetto di osservazione e di riflessione. Le seguirà nell'arco di lunghi decenni nelle loro brevi apparizioni, fornendoci a volte semplici scorci che si susseguono rapidi, ora rassegnate e docili dopo le pasticche, ora violente e stravolte prima del medicamento.

Quello delle 'agitate', dirà Tobino, è il reparto più vivo, violento e sincero:

La Berlucchi è una malata disperatamente depressa, piange cioè, lacrima limpide lacrime dicendo che sua è la colpa di tutto e che la uccidano perché è la minima pena. Oggi la sua disperazione, il suo senso di colpa era tale che si gettava con la testa contro il muro per spaccarsela. Di età si avvicina a cinquant'anni, è magra, un tempo sicuramente piena di grazia, ma sono i suoi occhi limpidi-lacrimosi che si ricordano [...], *pensa* dolorosamente, e i suoi occhi esprimono questo¹⁵.

Via via che ci inoltriamo nella lettura ci troviamo di fronte a una vera e propria galleria di intensi ritratti femminili sui quali ama a volte indu-

¹² M. Tobino, *Per le antiche scale*, cit., pp. 99-100.

¹³ M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, cit., p. 23.

¹⁴ M. Tobino, *Per le antiche scale*, cit., p. 127.

¹⁵ M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, cit., pp. 43-44.

giare in una messa a punto dettagliata e affettuosa. Su alcune di queste donne si sofferma più a lungo per tratteggiarne più da vicino la storia che poi riprenderà, più tardi, per seguirne le ulteriori vicende.

Da dieci anni la signora Alfonsa mi arriva col caffè, mi prepara la camera, risponde pacatamente [...]. È alta, di fisico magra, di maniere sempre sottilmente garbate, e perfino lo era di mente, nelle attenzioni e giudizi, col suo bel parlare preciso e leggero e come distratto. [...]. Ieri è successo, dopo quindici anni di animo sereno, che è ritornata malinconica. Se ne è accorta la Lella, l'altra malata che ci assiste. Un medico ha visto pianger la Lella e domandatogliene il perché essa ha spiegato, consapevole psichiatra, che la signora è diventata depressa. Appena l'ho saputo sono andato a trovare la signora Alfonsa, che stava sciacquettando i piatti. Essa, pieghettando le labbra per la febbre dei deliri, mi ha rapidamente risposto, anche nella disgrazia giudiziaria, uguale a quello che pur cadendo nel precipizio mantiene la forza di ragionare, mi ha in fretta risposto, in quell'orlo tra ragione e pazzia: «Si mi è presa la malinconia». E così abbiamo dovuto mettere, cioè pregare la signora Alfonsa di andare dentro, cioè in prigione, cioè in vigilanza¹⁶.

È qui che le infermiere vigilano, una volta che la depressione, superato lo spartiacque, annega di nuovo nella rovina delirante di un io che si chiude nella sua casa dove tutto diventa vero solo e soltanto sul piano soggettivo, in una estensione senza confini.

Per una infrazione alla tecnica manicomiale la Lella e la Alfonsa dormivano insieme e fuori dal reparto, date le condizioni stabili di entrambe, «riposavano libere, uguali a villeggianti, in una cameretta, in cima all'abitazione dei medici»; e ora, aggiunge Tobino, «anche la libertà della Lella si è troncata, non essendo possibile che una malata sola abiti in luogo del tutto non vigilato». E così, dopo poco, anche la Lella «è dovuta andare dentro, a dormire tra il puzzo e i deliri delle altre malate»¹⁷.

Per fortuna un'altra donna, la Carlotta, sostituirà dopo pochi giorni la signora Alfonsa e la Lella potrà riprendere felice il suo posto e continuare a adornare in modo ossessivo con rose e garofani le stanze dei medici.

Per Alfonsa invece le cose non miglioreranno «è colma di veleno melanconico», annota Tobino. «Ieri notte da tanto che continuamente urlava, lei così nobilmente pacata, ha avuto la puntura di scopolomorfina»¹⁸. Leggiamo più avanti:

Ritorno da un viaggio nel golfo di Napoli dove mi dimenticai del tutto della pazzia. Come un palombaro che era risalito sulla barca, si era tolto il casco, con dolce voluttà aveva respirato l'aria e ora prima

¹⁶ Ivi, pp. 62-63.

¹⁷ Ivi, p. 63-64.

¹⁸ Ivi, p. 70.

di riimmergersi guarda quell'elemento, fondo, impenetrabile, divenuto parte della sua vita, io guardo il manicomio. Sono per entrare nei reparti. Già ho saputo che la signora Alfonsa, quella che serviva al reparto medici, si è ammalata più gravemente¹⁹.

Continua frammentaria per brevissimi cenni la storia di Alfonsa.

L'interesse partecipa alle vicende femminili si carica a volte di toni tenerissimi anche se mai esplicitati e tutti sobriamente affidati a un linguaggio asciutto, attento a scandirne la storia, a registrare i gesti, i comportamenti, i volti e in e modo particolare gli occhi, perché negli occhi, dicevamo, si riflette quel lampo di libertà e di affermazione del proprio sé frammentato e senza ritegno, sfrenato e libertario, estremo. E che verrà a mancare, più tardi, una volta che il medicamento, sarà intervenuto ad attutire ogni ansia ossessiva, ora rabbiosa e violenta, scomposta, ora contenuta e come pietrificata in forme di ieratico silenzio: «ieratica statua, mi appare la Clerici, [...]tende le mani composte, come le offrìsse nell'aria, quali una tragica. Il dolore è il suo vessillo, e la sua voce limpidamente scaturisce il dolore»²⁰.

E così, con questi ritratti, potremmo continuare a lungo.

Negli occhi, si rispecchia dunque e trova il suo punto di fuga una bellezza forte e violenta, estrema e accecante.

Il delirio della Berlucchi [...] è una fiamma compatta [...]; ha gli occhi fondo mare trasparente [...], mi guardava con quegli occhi affascinanti come se le dicessi che era buia notte invece che quel mattino di sole estivo²¹.

La Maresca [...], con la pelle scoppiettante, i bellissimi occhi neri infuocati [...]²².

[La Belaglia] una bambina bellissima di diciassette anni, la pelle bianca, lo sguardo che esce dai begli occhi dolcissimo e innocente²³.

La Fratesi è bruna, giovane, tutta bella [...]; una volta sola l'ho vista ridere e pareva un miracolo di umana bellezza [...] è ora qui ricoverata per malinconia [...]. Bella e pietosa non si lamenta, né rimprovera o inveisce contro il marito [...]. Solo gli occhi le si fanno grandi [...]²⁴.

È morta la signora Alfonsa [...] aveva gli occhi come continuasse a giudicare perfettamente e spietatamente [...]. Era alta, l'aspetto aristocratico, l'animo misurato e gentile, altero nel non confessare il passato e il suo destino. In lei vi era forse continua la constatazione della sua solitudine [...]²⁵.

¹⁹ Ivi, p. 71.

²⁰ Ivi, p. 46.

²¹ Ivi, p. 61.

²² Ivi, p. 65.

²³ Ivi, p. 58.

²⁴ Ivi, pp. 74-75.

²⁵ Ivi, pp. 75-76.

Si conclude così la storia di questa donna, scandita nel tempo. Esempio nell'indicarci il tragico naufragio di alcune esistenze.

La partecipazione commossa a queste vicende traspare fugace: «O Dio, al di là di queste pareti ci sono le matite; dammi la forza che io le consideri in ogni momento tue creature, tua più giusta verità»²⁶.

Un senso di calda solidarietà umana, silenziosa, accompagna le storie appena schizzate di queste donne in cui disperazione e rivolta si avvicendano, ora nell'espressione della loro tragica richiesta di libertà, senza vincoli né misure, ora nel silenzio e nella fissità di un corpo pietrificato.

Messe al bando dalla società, rifiutate e respinte, perché scomode o pericolose a sé stesse e agli altri, rinchiusi, ritrovano ancora una volta, e più intensamente, la forza di esprimersi, portando alle estreme conseguenze le loro perentorie richieste di vitale anarchia.

Ritorno da un giro notturno per i reparti femminili: gradatamente dai reparti tranquilli agli agitati l'erotismo si fa più selvaggio e gradatamente aumenta l'acuto rancido della bestia umana. Alle 'agitate' dai letti, in camicia, nude, si lanciavano verso di me, che fuggivo. L'infermiera che cercava di rattenerle rideva piena di malizia come a dire che era così anche in tutte le altre donne, ma 'le altre', quelle fuori, non potevano perché erano 'sane'²⁷.

Scorre parallelo, e s'intreccia con questi tragici destini umani, il flusso degli avvenimenti più significativi nella storia recente della psichiatria, delle trasformazioni in atto, sulle quali, come abbiamo visto, è sempre pronto a riflettere per prevederne i molteplici risvolti, per capire ciò che può essere vantaggioso o svantaggioso, utile o dannoso, per il malato, per individuare gli aspetti positivi e negativi delle decisioni adottate di volta in volta.

Il quadro si fa così ricco e complesso per i suoi molteplici aspetti contemplati e, allo stesso tempo, sul piano narrativo, scorre efficace ed elegante proprio perché semplice e piano nella trasparenza del racconto di cose e di problemi in cui l'aspetto medico-scientifico e quello umanistico si saldano e insieme si fondono nella pacatezza di una forte e chiara consapevolezza: lo spettacolo di questa «dolorosa sfaccettatura di bene e di male, d'illusione e di disperazione».

È la sua moralità, la sua etica comportamentale nei confronti di questi malati, il suo sguardo penetrante, come medico e come uomo, che scava all'interno di ognuno, che gli accende la fantasia e gli detta lo stile. Uno stile libero e indipendente da ogni preoccupazione di ordine letterario, lontano da codici e scuole. Tobino è e resta liberamente se stesso, e fino in fondo, nel confronto continuo con la realtà del manicomio, nel misurarsi sperimentalmente giorno dopo giorno con una situazione complicata,

²⁶ Ivi, p. 15.

²⁷ Ivi, p. 49.

vissuta per intero nel quotidiano contatto con i malati, con i loro vissuti personali, all'interno del suo ospedale. È la sua stessa esperienza di vita, caratterizzata da una sensibilità acuta e intelligente, a fornirgli gli strumenti per costruire in forma diaristica, sotto forma di annotazione giornaliera, queste storie in cui il continuum è dato da una attenzione sempre vigile al dramma che si svolge all'interno dell'ospedale.

Mi ero rimesso a fare il medico di manicomio, adesso vivevo nei miei posti, a Magliano, a 17 chilometri da Viareggio, all'Ospedale psichiatrico di Lucca. Che frequentavo la pazzia erano già numerosi anni, mi sembrò di conoscerla, di poterla umanamente dire. Tenni giorno-giorno un diario. Mi era facile la sera scrivere su un quaderno quello che era successo nell'istituto. La lingua, come un giornale di bordo, doveva essere fresca, asciutta, efficace. Il mio compito era dire la verità, che anche nei manicomi vi era un ordine, che la stessa follia aveva le sue leggi, le sue norme, essa stessa un mistero come la vita di tutti gli uomini²⁸.

Con *Gli ultimi giorni di Magliano* si conclude il suo lungo viaggio tra i malati di mente. Ormai è vicino alla pensione e un nuovo reparto gli è stato assegnato, il reparto dei vecchi. Il registro resta costante: rispetto e amore per queste persone così diverse dalla 'norma' e con le quali ha speso tutta intera la sua vita.

Ed è in virtù di questo profondo rispetto, di un'autentica e solidale consuetudine e di una larghissima esperienza con i matti, che resta fermamente determinato nella critica, una critica radicale, alla legge 180 che nel maggio 1978 cancella di colpo il manicomio come istituzione e priva perciò gli assistiti di cure e di assistenza continuate e necessarie provocando nelle famiglie in cui i malati di mente rientrano un grosso terremoto.

La follia da anni, da secoli, vive ed esplose nei manicomi, nei quali esistono le celle, le inferriate, i reparti di vigilanza, e così via. Il manicomio, come si suole definire, è: *chiuso*. 1952. *Scoperta degli psicofarmaci*. I deliri più acuti sono bendati, la violenza è presso che soffocata. Si comincia a comunicare con i malati. Giorno dopo giorno si aprono porte e finestre. [...]. I malati che sono nelle giuste condizioni vengono dimessi. Intanto si usa con i familiari e i cittadini la possibile persuasione perché li accolgano [...]. Si assiste anche a una bella novità: l'ex ricoverato, il dimesso, non ha più paura del manicomio. Vi ritorna come in casa sua. È accolto con amicizia. [...]. Questo nostro periodo d'oro è assai lungo. [...]. Ed ecco il vento maligno. Arriva la *Moda*, la *Demagogia*, e, lo dico subito: i *Mezzi di diffusione*, oggi così potenti, erano per loro, presso che tutti, alleati, uniti nell'andazzo [...] il passato un misfatto, i manicomi, con i loro medici e infermieri, pozzi di reclusione. [...]. Ed ecco il finale proclama: La follia non esiste, non è

²⁸ Ivi, p. 11.

mai esistita. Sono stati la Società, il Potere a crearla. [...]. Questa Moda, tale Demagogia, non nasce qui a Lucca, viene da lontano. Nelle scuole si è dileggiato i professori, università occupate, irriso al sapere[...] morte ai baroni, la vita deve essere soltanto gioia, non esistono freni [...] sesso libero [...]. La moda detta, costringe [...] Ormai siamo due o tre medici di fronte a venti, trenta altri, chi più chi meno, in invasamento. Si indicano di continuo le riunioni – qualsiasi scusa è buona – alle quali devono assistere medici, infermieri e anche malati di mente. (Questa della presenza dei matti è l'ultimo grido!)²⁹.

Tobino in tantissimi anni di lavoro in ospedale ha conosciuto a fondo i problemi di ciascun malato, ne ha seguito le storie particolari, le situazioni che di volta in volta si determinano, l'avvicinarsi di momenti diversi della malattia, l'alternarsi di crisi e di apparenti guarigioni, ha avuto così modo di maturare una salda convinzione che lo porta a sentire e a valutare come un grave errore l'idea che ormai anima la quasi totalità dei medici psichiatri, vuoi per forte convinzione ideologica, vuoi per una forma di allineamento conformistico. L'adesione pressoché totale a questa risoluzione politica, acritica e priva, a parer suo, di fondamento e di giusta verità, lo porta a un isolamento doloroso tanto più in quanto sta per andarsene in pensione. Tobino sente forte il disagio anche di fronte a certe definizioni usate nei confronti di coloro che come lui provano forti dubbi circa questa situazione di estrema rottura. Non accetta di essere considerato un 'carceriere', un 'aguzzino', un 'reazionario', e infine un 'servo del potere', esclusi i 'medici novatori' – sottolinea – e si chiede perché mai i farmaci non vengano mai nominati che pure i 'novatori' usano a dosi massicce. Parlarne significherebbe allora confessare che sono stati loro, i farmaci, «a zittire, tacitare la follia, e non loro. Sono stati gli psicofarmaci a rivoluzionare i manicomi e non le loro teste»³⁰.

E qui, nel reparto dei vecchi, infastidito e contrariato, profondamente irritato dall'andazzo generale, il ricordo delle donne, delle sue donne, talvolta riaffiora. Ripensa alle loro storie e insegue a ritroso, con una nostalgia mai esplicitata e da noi solo intuita, il percorso di anni spesi nel loro reparto, a contatto con l'espressione più piena della vita.

Smantellare le strutture ospedaliere e rispedire i malati a casa, raggrupparli per territorio, malati più gravi e meno gravi, tutti insieme, in funzione di un modello astratto che prescinde da qualsiasi valutazione specifica del singolo individuo e dalla gravità del suo male, appare ai suoi occhi una scelta a dir poco assai discutibile e certamente sconsiderata e semplicistica. E ciò soprattutto perché non viene contemplata, nell'immediato della chiusura del manicomio, alcuna struttura alternativa di appoggio.

²⁹ M. Tobino, *Gli ultimi giorni di Magliano*, Milano, Oscar Mondadori, 1992, pp. 31-33.

³⁰ Ivi, p. 33.

La follia è un vero e proprio male organico, un male che esiste, una malattia che non può ridursi all'interno di una cornice in cui si debbano solo e soltanto contemplare le colpe della società.

Gli apostoli della nuova psichiatria l'hanno messa in trono, uccida quanto vuole. Chi è colpito dal dolore della umana maledizione, non trovi nessun aiuto, anzi sia spinto verso la trincea dove sarà assassinato, melanconico, bendato. E se per caso c'è qualcuno che tenta difenderlo, questo è un reazionario, un aguzzino, uno sfruttatore, uno che vuole difendere l'Istituzione, il manicomio, la prigione³¹.

La follia è una forma distruttiva e autodistruttiva, una violenza che si consuma ai danni propri e di altri e, anche se resa meno grave nelle sue espressioni, nei suoi sintomi, attutita e alleggerita dall'uso di un farmaco, essa, resa apparentemente innocua, può riesplodere improvvisa e nefasta. Questo è sempre presente nel pensiero di Tobino.

Il malato abbandonato a se stesso, una volta che è stato 'liberato', reinserito nella società colpevole di averlo isolato, se sarà responsabile della propria rovina o di quella altrui, non sarà forse allora ancora una volta un esempio della società che non funziona, che non ha previsto più giuste soluzioni da adottare, dal momento che la malattia, negata in quanto tale, non viene riconosciuta come uno degli eventuali aspetti della naturalità biologica dell'uomo, ma è solo espressione di ingiustizia?

Tobino si interroga, argomenta, prende in considerazione con profonda inquietudine una serie di fatti e di problemi connessi con la chiusura tout court dei manicomi. Conosce le aggressioni violente che si possono consumare ai danni propri e degli altri anche a distanza di anni. E chi potrà poi sostituire gli infermieri, i medici, le suore che sono in grado di intervenire al momento giusto? Che hanno avuto una lunga frequentazione con i malati? La cancellazione dell'ospedale psichiatrico può comportare un numero alto di omicidi e suicidi da malinconia. E ne *Gli ultimi giorni di Magliano* viene collezionando un gran numero di casi, raggruppati sotto il titolo *Pagine nere*.

È qualcosa che, viene detto, bisogna rischiare in alternativa alla 'prigione'. Ma Tobino non è affatto persuaso e non si arrende: da una parte, egli dice, ormai gli ospedali sono aperti, i malati che sono in grado di farlo sono liberi di uscire e di rientrare, dall'altra conosce da troppi anni, caso per caso, i problemi e le situazioni di forte instabilità dei malati.

C'è inoltre da considerare attentamente il problema, avverte Tobino, al di là degli schemi riduttivi che si impiegano nella semplice classificazione della malattia. Ogni singolo caso umano, ogni persona, deve essere oggetto di osservazione anche nei suoi rapporti 'sentimentali' con il mondo esterno perché «i sentimenti non si ammalano» al contrario esplodo-

³¹ Ivi, p. 135.

no con veemenza e alterano la mente. Nell'ottica di Tobino il discorso sui sentimenti non può e non deve essere azzerato, non può essere liquidato o confinato nell'ambito dell'irrazionale come non degno di essere preso in considerazione. Non è possibile procedere unicamente entro la linea di un progresso demitizzante che riconduce l'uomo all'interno di un puro e semplice meccanismo socio-razionale. Va dunque tenuto presente anche questo altro aspetto umano, vanno contemplati i sentimenti e le passioni dell'anima altrettanto degni di attenzione e che una riforma psichiatrica drastica, che intende prendere in considerazione soltanto l'aspetto costrittivo della società che si rispecchia drammaticamente nel 'carcere manicomiale', non crede di dover tenere presente.

L'ammalato poi va difeso e protetto da se stesso tanto quanto la stessa società va difesa e protetta. Tobino infatti non si limita a considerare il rischio che le persone intorno corrono, una volta liberato il malato, una volta abolita la casa manicomiale, ma anche prende in seria considerazione e con altrettale senso di responsabilità i rischi che quelle stesse persone una volta lasciate libere corrono e, soprattutto, lo stato di abbandono e solitudine in cui verranno a trovarsi nel momento in cui malsopportati si ritrovano insieme a una famiglia, quando c'è, che non è in grado di provvedere adeguatamente o che addirittura rifiuta drasticamente l'assistenza. È il caso di una sua paziente, la Frugoli. E inoltre sarà necessario (ma molto difficile!) passare bene al vaglio il grado di guarigione (che non sarà mai completa tranne in rari casi). Errori gravi di valutazione possono essere forieri di tragedie. Un caso esemplare che Tobino riporta è quello del bambino gettato in Arno per alleggerire il peso, considerato eccessivo, sulle proprie spalle, da un paziente dimesso.

Tobino insomma conosce troppo bene la malattia e il suo modo di manifestarsi, per negarla in nome di un principio uniformante, di un modello unico e astratto al quale tutto va riferito, prescindendo da valutazioni specifiche e approfondite. La sua alta professionalità e il suo profondo rispetto per le persone affette da questo tragico male, dalla gravità di una malattia tra le più dolorose, non gli consentono di chiudere gli occhi sulla estrema genericità di una legge che non usa i parametri delle differenze, che non valuta a pieno le conseguenze che possono essere disastrose per il malato e per la famiglia che se lo vede ripiombare in casa senza che una forte convinzione possa controbilanciare il peso di un'assistenza che non si è in grado di dare, vuoi per incapacità, vuoi per pochezza affettiva di fronte alla tragedia, vuoi per impossibilità reale.

A questo proposito Tobino documenta la paura di alcuni malati che, assistiti per lunghi anni da infermiere esperte, da suore, da medici, e abituati a vivere in compagnia di altri legati alla loro stessa sorte, alla notizia della chiusura cominciano a star male, presi dal timore dell'abbandono e della solitudine, a paventare insomma un altro tipo d'isolamento, affettivo e assistenziale.

Psicofarmaci e pillole hanno risolto molte situazioni e hanno sostituito alla camicia di forza l'arma chimica, a delle sbarre altre sbarre, ma i malati,

imbavagliati e inibiti, non saranno per questo più liberi. Soprattutto non saranno mai del tutto guariti. Su questo in particolar modo insiste Tobino. Anche quella di Tobino finisce allora per essere una controproposta ideologica sulla follia, una proposta che prende in seria considerazione la situazione di abbandono in cui improvvisamente i malati si vengono a trovare.

A un'immagine propagandata di libertà, di 'falsa libertà', e di negazione della malattia, Tobino contrappone quella di un malato abbandonato a se stesso di cui la famiglia difficilmente potrà prendersi cura come si conviene, perché non è in grado di farlo. Inoltre, ci avverte, lo spirito di sacrificio, l'abnegazione e la pazienza, come testimonianza di carità, è cosa che hanno imparato a praticare le persone che da anni svolgono questo lavoro nel manicomio e per le quali lo spettacolo della follia non si appiattisce mai in superficie. Questa sventura, nel suo teatro istituzionale, si carica di accenti e di colori diversi, diventa presenza continua e dolorosa di sofferenza di fronte alla quale Tobino non riesce a sentirsi estraneo, medico freddo e impersonale. Questi personaggi gli entrano dentro, lo seguono negli anni, fanno parte dei suoi ricordi indelebili, lo inducono a meditare sulla umana condizione. Su questo chiede che si rifletta.

Spesso invece, annota, per chi viene di fuori ad esempio, per chi è in semplice visita di circostanza le cose tragiche del manicomio appaiono un breve incidente di percorso sul quale più che riflettere vale la pena operare una drastica censura.

È illuminante a questo proposito la descrizione della visita del prefetto ai bambini malati in occasione della Befana.

Il prefetto e sua moglie sono qui semplici spettatori di passaggio. La sosta è breve e, in una sorta di anestesia morale, assente ogni forma di catarsi, non saranno minimamente toccati dallo stato delle cose. Il luogo verrà subito mentalmente cancellato una volta riguadagnata l'aria aperta, le immagini dolorose espulse, e lo spettacolo dell'indifferenza si sarà consumato in un totale deficit di *caritas*. Sarà completamente assente quel senso di amara pietà, quel sentimento di riparazione che governa l'intera scrittura di Mario Tobino, spia di una profonda consapevolezza della precaria condizione umana.

Consapevolezza che porta a leggere e a riconoscere nel destino dell'uomo l'assoluta impossibilità di una separazione drastica tra la creatura più devastata, la cui dignità, per il semplice fatto di esistere, non viene meno, e coloro che appaiono immuni da tale devastazione. Tutti al contrario parimenti accomunati da una disperata fraternità nel segno del 'sacro', in cui si rifugia la parte insondabile del nostro destino, e che fa di questi malati dei *confinati nel buio di una materia ricondotta dal male alla sua barbarica origine, e che sembra aspettare il miracolo di una seconda nascita, la salvezza di un ritorno alla Parola.*

PRIMO LEVI: MEMORIA E 'ZONA GRIGIA'

È avvenuto, quindi può accadere di nuovo: questo è il nocciolo di quanto abbiamo da dire.

P. Levi, *I sommersi e i salvati*¹.

Sembrava assurdo pensare che dal fondo, dalla fossa, dal Lager non dovesse nascere un mondo migliore. Io penso tutt'altro oggi. Penso che dal Lager non possa nascere che il Lager, che non possa nascere che male da quell'esperienza. Dopo aver verificato come uno Stato moderno, organizzato, tecnicizzato, burocratizzato abbia potuto partorire Auschwitz, non si può non pensare con spavento alla possibilità che quell'esperienza si rinnovi. Quell'esperienza può rinnovarsi, non dico che debba rinnovarsi, ma che lo possa sì, questo lo vedo e lo temo².

Siamo nel maggio 1983, mancano tre anni alla pubblicazione de *I sommersi e i salvati*. Levi ha da poco finito di tradurre *Il processo* di Franz Kafka. Il volume inaugura una nuova collana Einaudi «Scrittori tradotti da scrittori». Ne esce fortemente coinvolto. Si è sentito «aggredito», «ho dovuto difendermi» e spiega a chi lo intervista:

Proprio perché è un libro bellissimo, che ti trafigge come una lancia, come una freccia. Ognuno di noi si sente processato. Inoltre, un conto è leggere un libro seduti in poltrona, corsivamente, senza soffermarsi, un altro conto è ararlo, parola per parola, zolla per zolla, come si fa traducendolo. Ora, devo dire che traducendo *Il processo* ho capito il perché di questa mia ostilità verso Kafka, essa è una difesa dovuta a paura. Forse anche per una ragione precisa, Kafka era ebreo, io sono ebreo. *Il processo* si apre con un arresto non previsto e non giustificato, Kafka è un autore che ammiro, non lo amo e lo ammiro, lo temo, come una grande macchina che ti viene addosso, come il profeta che ti dirà il giorno della tua morte³.

A parte i destini diversi, ciò che ha giocato un ruolo determinante nella mancata affinità ce lo spiega ancora una volta Levi:

Kafka, è uno scrittore allucinato, che racconta senza fine le sue allucinazioni, che sono stupende, che sono ammirevoli. Non esce mai

¹ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986, p. 164.

² P. Levi, *Conversazioni e interviste, 1963-1987*, Torino, Einaudi, p. 192.

³ Ivi, p. 189.

da questo solco, non ti porge mai la mano per spiegarti cosa c'è dietro, che cosa significano. Lascia al lettore tutto questo fardello di interpretazione [...] Io, conscio della distanza abissale di qualità che c'è tra me e Kafka, nei miei libri ho sempre battuto una strada diversa. Ho cominciato scrivendo del Lager, ho continuato a scrivere di cose che mi sono avvenute, ma cercando sempre di spiegare, di sciogliere i nodi⁴.

Con la scrittura de *I sommersi e i salvati* questa esigenza si è fatta più profonda e insistente.

A distanza di un paio d'anni, nel 1985, e un anno prima della pubblicazione de *I sommersi e i salvati*, dirà ancora rispondendo in un'intervista:

Lei saprà che ho tradotto *Il processo* [...] Fu un lavoro non difficile ma molto doloroso. Mi ammalai mentre lo eseguivo. Conclusi la traduzione in uno stato di profonda depressione che durò per sei mesi. [...]. Ciascuno di noi può essere processato, condannato e giustiziato senza neppure sapere il perché⁵.

Nel ritornare con *I sommersi e i salvati*, al tema iniziale di *Se questo è un uomo*, Levi è animato da un proposito: andare in profondità, al di là della testimonianza, per cercare di capire meglio cosa è successo perché l'univocità dei significati, le facili schematizzazioni, non aiutano, non sono sufficienti a spiegare tutto. L'idea della complessità, della necessità di una lettura mai schematica dei fenomeni naturali e umani, da sempre coltivata, come chimico e come scrittore, ne esce rafforzata.

Il testo de *I sommersi e i salvati* proviene da un atto di memoria e possiede una forte carica epica. Ma in questo caso la dimensione della memoria, come tecnica essenziale per la collettività, nella forma sensibile e concreta delle immagini, aiuta non solo a ricordare ma anche a pensare, assume un ruolo attivo, quello di imprimere nella mente del lettore immagini in grado di promuovere conoscenza per riflettere a fondo su ciò che è stato.

La memoria dunque come contributo alla progettazione dell'uomo, del suo futuro.

All'interno del pensiero concettuale che il testo di Levi esprime, le immagini servono a visualizzare la violenza dell'offesa per agire sull'intelletto e sulla volontà. La forte connotazione emotiva che il potere delle immagini suscita e comporta ci coinvolge, ci invita a reagire.

La memoria si organizza qui in un grande schema morale che va oltre il racconto liberatorio e storico dei fatti.

Partiamo da «gli enigmi di Mordo» e dalle risposte semplici che Levi fornisce a Germaine Greer in un'intervista del 1985⁶.

⁴ Ivi, p. 190-191.

⁵ Ivi, p. 75.

⁶ Ivi, p. 65.

Mordo Nahum, «il Greco» de *La tregua*, astuto e intransigente, anarchico e mercante, amava porsi delle domande non da poco e discuterle con gli amici. La Greer ne ricorda tre. La prima: *cosa vuol dire «conoscere»*. La seconda: *cosa s'intende con la parola «spirito»* e la terza: *cosa significa «giustizia»*. Germaine Greer, a colloquio con Levi, glielie gira secche. E Levi risponde in successione:

Non lo so. Non mi sono più posto questa domanda da quando avevo diciotto anni. Mi ha sorpreso che Mordo Nahum e i suoi amici se lo siano chiesto. La filosofia della scienza esiste proprio per cercare di rispondere a tali domande, ma per quanto riguarda tutto questo, sono rimasto un chimico. Io conosco attraverso le mie mani, il mio naso, i miei sensi, come ogni ingenuo realista. Non si tratta di arrivare alla radice assoluta della conoscenza, ma soltanto di scendere da un livello a un altro, cercando ogni volta di comprendere un po' di più rispetto a prima. [...]. Ho ampliato un po' la mia conoscenza. Non ho compreso la verità o la realtà. Ho soltanto ricostruito un segmento, un piccolo segmento del mondo⁷.

E alla seconda:

Le prime persone che realizzarono la distillazione pensavano davvero di estrarre l'anima delle cose. Devo dire che non lo so. Non credo assolutamente in un'anima eterna⁸.

Infine alla terza:

A ciascuno secondo il suo merito. Io penso che un primo provvedimento consista nel punire il colpevole e nel ricompensare il giusto. [...]. Non possiamo mai essere certi di poter stabilire la responsabilità ultima, di poter decidere se un criminale è tale per sua libera scelta oppure a causa dell'ambiente nel quale è cresciuto, delle persone che lo hanno educato, dei suoi insegnanti, dei suoi genitori e così via⁹.

Queste tre risposte, significative nella loro semplicità immediata, gettano luce e ci aiutano a capire il tipo di operazione che Levi intende svolgere con la scrittura de *I sommersi e i salvati*.

L'urgenza della scrittura nasce dunque dalla volontà di ricostruire un «segmento del mondo» di quel mondo, violentemente e ingiustamente sperimentato sulla sua pelle, tragico e doloroso, al di là di ogni spiegazione metafisica, attraverso un'analisi dettagliata e puntuale, di chi ha visto con i propri occhi, per stabilire dove iniziano le responsabilità e le colpe, dove i confini sfumano nell'altro.

⁷ Ivi, p. 71.

⁸ Ivi, p. 71.

⁹ Ivi, p. 72.

Il racconto di Levi non ha mai un fondo, non raggiunge mai una spiegazione ultima, procede con la misura dello scienziato che indaga e ricerca per capire per quanto è possibile il problema che ha di fronte, verificandone la complessità, senza mai arrivare a conclusioni finali. Osserva, scandaglia, si avvicina per tappe successive, generando allo stesso tempo una successiva rete di connessioni, sempre più ampia.

Ne *Il teatrino della memoria*, un'autointervista con brani musicali, messa su per una trasmissione radiofonica (*Il Pagineone* del 1982), Levi ricorda altri episodi del Lager che aveva trascurato. Scava a fondo nella propria memoria per ricomporne i frammenti, per ricomporli in un disegno sempre più organico. Sono passati quasi venti anni da quando nel lontano 1963, in occasione dell'assegnazione del Premio Campiello, a chi gli chiedeva se ancora avrebbe scritto sul Lager, rispondeva: «Quello che dovevo dire l'ho detto tutto. Completamente finito».

Ma per Levi sarà impossibile separarsi da quell'esperienza, il nome Auschwitz è sempre presente in quasi tutte le sue interviste.

È del 1982 alla RAI, in una conversazione con Dina Luce, la dichiarazione di avere l'impressione che ciò che ha detto sul Lager «non sia tutto» che valga ancora la pena di ragionarci sopra, di studiare quali elementi di questa tragica esperienza «si ripetano nel mondo d'oggi intorno a noi», quali «non potranno ripetersi più, quali stanno già ripetendosi»¹⁰.

Si è andata infatti sedimentando negli anni tra il 1979 e il 1986, una carica di riflessioni su quella storia raccontata all'inizio in modo breve e secco. Lo scrittore-testimone riprende il filo per andare oltre. Il timore che ciò che è avvenuto possa ripetersi spinge Levi a riflettere sull'uomo e sull'esercizio del potere assoluto nel Lager come sistema. È una paura teorica la sua che lo spinge a una serrata analisi dei comportamenti in una situazione tragica per andare oltre il contesto storico stretto al quale si riferisce, per riproporsi come esemplare a livello universale nei suoi tratti caratteristici.

La scrittura, in cui la problematicità dello scrittore e la complessità delle sue tesi non sono mai riconducibili a schemi mentali precostituiti, ora si dilata e viene arricchita e trasformata in una drammatica consapevolezza dell'uomo e delle sue modalità di comportamento. L'esperienza del Lager è estrema non perché si colloca fuori della storia ma perché mette in forte evidenza e ci segnala i meccanismi ultimi delle forme del dominio. E dunque se questo è avvenuto può accadere di nuovo.

Alla fine degli anni Settanta quando si arriverà a negare da parte di storici revisionisti l'esistenza dello sterminio degli ebrei, e inizia il confronto sul nazismo da parte di Nolte e Habermas, Levi sente riaprirsi più bruciante la ferita. Ripensa a ciò che è stato e inizia la stesura del suo libro mentre nuovi ricordi riaffiorano e si affollano.

La canzone *Rosamunda* (*La polca del barile di birra*, è il titolo ufficiale) che in Italia si suonava e si cantava nelle balere, un ballabile, rievoca la si-

¹⁰ Ivi, pp. 36-37.

nistra cerimonia delle squadre naziste e il momento dello 'sbarco' nell'«universo spaventoso e ignoto del Lager»:

Non sapevamo allora che l'orchestra suonava tutte le mattine e tutte le sere, quando partivano e ritornavano le squadre del lavoro. E quindi era del tutto incomprensibile come su questo scenario tragico, un tramonto sanguigno, il gelo di un paese per noi sconosciuto, gli ordini urlati in lingue che non sapevamo che lingue fossero, erano ordini urlati in polacco o in tedesco da caserma, fosse accompagnato, fra gli altri, da questo motivo, *Rosamunda* [...]; ed era veramente un effetto, quello che si chiama estraneamento, di alienazione: il non capire più, non capire perché l'ingresso, il varcare parte degli Inferi fosse accompagnato da un ballabile¹¹.

Quando la RAI propone a Levi, nel '64, di fare una versione radiofonica di *Se questo è un uomo*, il ricordo sinistro dell'esperienza del Lager viene ripreso all'aperto, di notte, a Brozolo, un paesino delle colline torinesi, nel buio e nel silenzio assoluto per meglio evocare l'atmosfera del campo di concentramento, per scelta di Levi stesso. Il motivo accompagnatore, il motivo dominante, è la musica di *Rosamunda*, suonata dalla banda di Bolzano con ritmo spezzato, (Zackig) «in modo duro, militaresco, bellissimo addirittura, e si prestava benissimo»¹².

I ricordi e le riflessioni si intrecciano mentre medita sulle possibili cause del ripetersi delle tragedie. E si affretta a ricordarci che chi fa la guerra non sono i popoli, che il soldato di per sé non è aggressivo, che l'aggressione sta in alto e viene da chi comanda:

L'uomo è troppo remissivo, non troppo aggressivo, accetta ed esegue gli ordini, come hanno fatto ad oltranza i nazisti, come hanno fatto un po' meno, ma anche abbastanza bene gli americani in Vietnam e come stanno facendo gli israeliani adesso in Libano¹³.

Nella conversazione radiofonica del 4 ottobre 1982 Levi esprime una forte reazione e prende posizione contro l'invasione del Libano meridionale da parte dell'esercito israeliano e si fa promotore di un appello per il ritiro delle truppe e di un processo di pace che dia una patria a chi non ce l'ha.

A Germaine Greer, durante l'intervista del novembre 1985, che gli chiedeva se ritornato dal Lager non avesse avvertito il dovere di immergersi nella cultura di una minoranza che è stata prossima a essere cancellata, Levi risponde:

¹¹ Ivi, pp. 9-10.

¹² Ivi, p. 10.

¹³ Ivi, p. 39.

Non la penso in questi termini. Questo è un ruolo che mi è stato imposto. [...] Per ragioni pratiche ho incominciato a studiare la cultura ebraica, sia yiddish che biblica, così come i costumi di vita degli ebrei nelle varie parti del mondo, ma con un certo distacco scientifico, quasi zoologico. [...] La mia patria è qui, in Piemonte. Non penserei mai di andare a vivere in Israele¹⁴.

Levi in Italia si sente perfettamente integrato, si considera un «ebreo di ritorno».

Altrove per molti è stato necessario andare a vivere in Israele, spiega, perché non avevano una patria come l'Italia. Erano rifiutati, i pogrom continuarono anche dopo la guerra e ebrei miracolosamente sopravvissuti all'Olocausto, morirono durante i pogrom post bellici.

Oggi [aggiunge Levi] la situazione in Israele è drammatica, addirittura tragica, in parte a causa degli errori che sono stati commessi. [...] Molti dei miei ex compagni mi chiesero perché ritornassi in Italia. Pensavano che l'Europa fosse un luogo pericoloso. «Vieni insieme con noi in Israele [...]. Andremo e costruiremo al fine di ricostruire noi stessi». Si trattava di un argomento molto efficace. Ma era una semplificazione. Bastava pensare alla situazione reale, alle condizioni oggettive... tanto per cominciare quel territorio non era vuoto.

Negli Stati Uniti, questo mi ha creato qualche problema. Dovevo tenere un discorso a un gruppo di Brooklyn e per la prima volta mi ritrovai dinanzi a un pubblico di soli ebrei. Erano tutti maschi ed ebrei. Feci il mio discorso [...]. Non appena terminai, iniziarono a pormi domande riguardo ad Israele e alla mia posizione circa il conflitto arabo-israeliano. Quando iniziai a spiegare che ritenevo Israele un errore in termini storici, vi fu un tumulto generale e il moderatore dovette sospendere l'incontro¹⁵.

Ciò che viene fuori sempre con grande chiarezza è l'atteggiamento di Levi, il suo modo di ragionare e riflettere nel rapportarsi ai problemi, il suo rifiuto determinato di prendere posizioni facili e comode, schematiche e contrapposte, in accordo con una visione dicotomica del mondo. Lo schema semplificatorio infatti riduce tutto a una contrapposizione bene-male e tende all'eliminazione delle situazioni complesse che invece richiedono accurate analisi critiche.

Perché il calcio, si chiede Levi, il base ball, il pugilato sono popolari? Perché prevedono soluzioni chiare e nette. Se il desiderio di semplificazione è giustificato, la semplificazione non sempre lo è perché la realtà non è mai semplice, si presenta piuttosto complicata.

Quando nel '79 annuncia *I sommersi e i salvati*:

¹⁴ Ivi, pp. 72-73.

¹⁵ Ivi, p. 74.

[...] ho in mente... [dice] in mente... nella pancia insomma, nello stomaco, una cosa abbastanza indigesta che si collega al tema dell'esperienza del Lager rivista adesso a trentacinque anni di distanza; dopo tutte le polemiche dell'identificazione della vittima con l'oppressore, il tema della colpa, dell'estrema ambiguità che c'era, di questa fascia grigia che separava gli oppressi dagli oppressori¹⁶.

Il mio prossimo libro [annuncia] sarà un discorso, molto delicato, sulla ambiguità della condizione del prigioniero, sulla difficoltà di giudicarlo¹⁷.

E difficile infatti giudicare i limiti della compromissione, perché c'è tutta una scala «che inizia là dove si accetta di sopravvivere, quindi si accetta di lavorare per il nemico»¹⁸.

Un film che a Levi non è piaciuto è quello della Cavani, *Portiere di notte*

Prima di tutto è un film falso perché: «È vero che nel lager succedeva di tutto, ma le donne non erano oggetti sessuali. Erano brutte, perdevano i capelli, parevano vecchie»¹⁹. Ma, quel che è peggio, è che il problema dell'ambiguità della colpa è interamente riassorbito, sostituito, da quello dell'identificazione vittima-carnefice.

L'oppressore e la vittima non sono intercambiabili, il primo è da punire, la seconda è da compiangere e da aiutare. Di fronte al tema della colpa e della vergogna (perché entrambi, vittima e carnefice, di fronte all'indecenza del fatto, vanno istintivamente in cerca di rifugio) Levi ci avverte: per carità, «niente confusioni», «no ai freudismi spiccioli», «all'indulgenza».

L'oppressore resta tale e la vittima resta vittima.

Sul tema della colpa Levi, prima di accingersi alla scrittura de *I sommersi e i salvati*, ha già pubblicato diversi racconti su «La Stampa». È un tema sul quale ha molto meditato, che conosce bene, e nasce da una salda convinzione:

È un errore stupido il vedere tutti i demoni da una parte e tutti i santi dall'altra. Invece non era così. Questi santi o oppressi erano in maggiore o minore misura costretti a compromessi, anche molto gravi qualche volta²⁰.

Davanti a questi fatti Levi non intende porsi come un giudice, la colpa è estremamente difficile da giudicare:

Ma vanno pure giudicate, e conosciute, non ignorate. Il dividere in bianchi e neri vuol dire non conoscere l'essere umano. È un errore, serve solo nelle celebrazioni. [...] È chiaro che alcuni di questi han-

¹⁶ Ivi, p. 180.

¹⁷ Ivi, p. 121.

¹⁸ Ivi, p. 121.

¹⁹ Ivi, p. 121.

²⁰ Ivi, p. 180.

no finito per stringere taciti compromessi con i nazisti. Alcuni erano veramente dei forti, che hanno tenuto duro fino all'ultimo; ma erano estremamente pochi²¹.

Il mondo del Lager non può essere liquidato tout court come l'esatto contrario della convivenza civile.

La geometria e la dinamica del campo, infatti, rispecchiavano, recuperando, alcuni aspetti della società. Il campo ne era l'estremizzazione. In esso si costituivano spontaneamente, a partire dal basso, molte caratteristiche della società in cui viviamo. Si creava una stratificazione in classi.

L'uomo e la donna appena entrati in campo appartenevano di diritto al 'sottoproletariato', erano tenuti ai margini, facevano lavori inutili. Appena trovavano un lavoro fisso entravano nel 'proletariato' – questi termini sono sempre tra virgolette naturalmente. Nel campo dov'ero io, l'ho descritto con molto dettaglio, in *Se questo è un uomo*, c'è stato questo fenomeno del sorgere del commercio – era un elemento caratteristico, come se facesse parte di qualsiasi società umana, [...] c'era per esempio una 'borghesia' del pane, delle scarpe, dei pettini e così via... Però si stabiliva subito un reticolo di rapporti commerciali. Direi che si può concludere che il campo era l'estremizzazione della società, [...]. Si stabilivano privilegi subito [...]. I privilegi erano la forza, l'astuzia, la protezione, e così via, non c'era nessun correttivo al privilegio anzi: chi aveva un minimo di privilegio continuava a salire senza limiti, in campo mancavano le leggi che dovrebbero essere queste limitazioni al privilegio²².

I violenti prevalevano in generale, che fossero «violenti per educazione o violenti per natura».

Il mondo terribile del Lager non è semplice e non è facilmente decifrabile perché non corrispondeva ad alcun modello. Il nemico era fuori e dentro, e all'interno molte erano le frontiere e confuse. La rete dei rapporti umani non era riducibile a due blocchi separati e distinti, vittime e persecutori. Su questo Levi insiste molto: no alle semplificazioni.

La solidarietà era nulla. Alleati: nessuno. C'erano «mille monadi sigillate» in continua reciproca lotta, disperata e nascosta.

La prima cosa che si verificava per il nuovo arrivato era «l'aggressione concentrata». Il nuovo arrivato veniva annichilito, demolito subito perché non diventasse un esempio o germe di resistenza organizzata. Un sinistro rituale «accompagnava l'ingresso; i calci e i pugni subito, spesso sul viso; l'orgia di ordini urlati con collera vera o simulata, la denudazione totale; la rasatura dei capelli; la vestizione con stracci.[...] Una regia c'era, ed era vistosa»²³. Nulla era lasciato al caso.

²¹ Ivi, p. 181.

²² Ivi, pp. 48-49.

²³ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 26.

Anche i prigionieri, semplici o 'privilegiati', contribuivano alla demolizione del nuovo arrivato che veniva deriso e sottoposto a scherzi crudeli. Il Lager comportava una regressione, un ritorno alla barbarie primitiva.

Lo *zungang* (così veniva chiamato il nuovo arrivato, per estensione del termine che significava «ingresso», «entrata») era oggetto di spregio, un bersaglio su cui sfogare la propria umiliazione, le offese ricevute.

La ricerca del prestigio, commenta Levi, è un bisogno insopprimibile della nostra civiltà, costi quel che costa.

Più importante, più complesso per Levi, e fondamentale, è il discorso che il prigioniero 'privilegiato' richiede. Ed è interessante riflettere sul suo comportamento perché questo discorso ci porta fuori dal Lager ancora una volta.

Conoscere lo spazio che separa vittime e carnefici, la 'zona grigia', è indispensabile perché studiarlo, e approfondirne gli aspetti, ci permette di conoscere la specie umana, i suoi comportamenti che esistono a prescindere dal Lager.

Nel Lager se non si veniva eliminati subito, si moriva anche per fame e malattie che sopraggiungevano nel breve giro di due-tre mesi per insufficienza di cibo.

Per ottenere cibo bisognava essere 'privilegiati'. Cioè 'funzionari'.

Al prigioniero-funzionario non si doveva reagire. Era un nemico nuovo e strano che il nuovo arrivato scopriva subito. Guai a reagire: la punizione era esemplare. Veniva percosso, andava domato e spesso picchiato fino a morire. Il 'privilegiato' doveva difendere il suo 'privilegio' con le azioni più turpi.

Esemplare il caso dell'italiano immediatamente affogato nel mastello della zuppa per aver spintonato il distributore.

I 'privilegiati' non venivano relegati in compiti marginali, tutt'altro, venivano compromessi il più possibile, caricati di colpe e 'insanguinati'. In questo modo contraevano con i mandanti il vincolo della correttezza e non potevano più tornare indietro.

Ciò permetteva inoltre lo sviluppo di una catena che consentiva gerarchie esecutive.

Per compiere atti crudeli è necessario nella società ottenere la disponibilità a compiere atti crudeli, a esercitare violenza, a compiere stermini, in modo che non ci sia un incontro diretto tra vittima e carnefice, *face to face*. Sono necessarie le figure intermedie, i collaboratori. Demandando e disponendo della figura intermediaria si costruisce 'l'incontro mancato' che rende più facile l'operazione, perché invisibile agli occhi di chi mette in moto la macchinazione malefica.

Maggiore è la distanza tra i due, minore è la difficoltà di esercitare violenza.

E questo modo, ci ricorda Levi, è praticato in tutte le associazioni criminali di tutti i tempi e luoghi..

Infinite sono le motivazioni:

[...] terrore, adescamento ideologico, imitazione pedissequa del vincitore, voglia miope di un qualsiasi potere, [...] viltà, [...] Tutti questi

motivi, singolarmente o fra loro combinati, sono stati operanti nel dare origine a questa fascia grigia [...]»²⁴

L'ascesa dei privilegiati, non solo nei Lager ma in tutte le convenienze umane, è un fenomeno angosciante ma immancabile: essi sono assenti solo nelle utopie. È compito dell'uomo giusto, fare guerra ad ogni privilegio non meritato, ma non si deve dimenticare che questa è una guerra senza fine [...]»²⁵.

La classe ibrida dei prigionieri-funzionari costituiva l'ossatura e insieme l'elemento più inquietante del Lager.

È una zona grigia, dai contorni mal definiti, che insieme separa e congiunge i due campi dei padroni e dei servi. Possiede una struttura interna incredibilmente complicata, ed alberga in sé quanto basta per confondere il nostro bisogno di giudicare»²⁶.

Non è facile emettere un giudizio morale nei confronti di chi agiva in stato costrizione: «La condizione di offeso non esclude la colpa, e spesso questa è obiettivamente grave, ma non conosco tribunale umano a cui delegarne la misura»²⁷.

In ogni caso la massima colpa pesa sul sistema. Va tenuto presente lo spaventoso potere di corruzione da parte del potere che degrada le vittime e le rende simili a sé. Per resistergli ci vuole una salda ossatura morale.

E quella di noi Europei, oggi? si chiede Levi. È forse più salda?

I collaboratori di basso rango: scopini, lava-marmitte, guardie notturne, stiratori dei letti (le cuccette dovevano essere rifatte piane e squadrate), controllori di pidocchi e di scabbia, portaordini, interpreti, aiutanti degli aiutanti, 'poveri diavoli', ricorda Levi, lavoravano a pieno orario per mezzo litro di zuppa in più, svolgendo funzioni 'terziarie' e innocue, raramente violenti, dotati tuttavia di una mentalità tipicamente corporativa, per difendere con energia il loro 'posto di lavoro' contro chi glielo insidiava.

Il giudizio cambia quando Levi parla di coloro che avevano posizioni di comando: i capi (*kapos* era il nome usato dai tedeschi prendendo a prestito il termine italiano capo, o *kapo* come con pronuncia tronca dicevano i francesi e in seguito diffusasi per l'omonimo film di Pontecorvo).

E qui Levi ancora distingue. Tra questi ce ne sono stati alcuni che hanno avuto la possibilità di accedere (per fortuna o abilità) alle notizie più segrete dei rispettivi Lager e in seguito, salvatisi, ne sono divenuti gli storici. Altri più astuti e coraggiosi sono riusciti perfino ad aiutare i compagni in molti modi. Infine, Levi ricorda che nel suo campo tre erano an-

²⁴ Ivi, p. 30.

²⁵ Ivi, p. 29.

²⁶ Ivi, p. 29.

²⁷ Ivi, p. 31.

che membri di organizzazioni segrete di difesa e correvano un pericolo estremo in quanto 'resistenti'. Questi li chiama «oppositori» mimetizzati ed erano solo apparentemente funzionari-collaboratori.

Ma i più, tra coloro che avevano posizioni di comando si «sono rivelati esemplari umani da mediocri a pessimi» ricorda Levi e aggiunge:

Il potere esiste in tutte le varietà dell'organizzazione sociale umana. [...] Ma il potere di cui disponevano i funzionari di cui si parla, anche di basso grado, come i kapos delle squadre di lavoro, era sostanzialmente illimitato²⁸.

E spiega: nel senso che «alla loro violenza veniva imposto un limite inferiore, e venivano puniti se non si dimostravano abbastanza duri, ma un limite superiore non c'era». Erano liberi di commettere le peggiori atrocità anche senza motivo alcuno. Potevano uccidere a botte e non c'era da temere alcuna sanzione. Le limitazioni vennero introdotte quando la mano d'opera cominciò a scarseggiare. «Si riproduceva così, all'interno dei Lager, in scala più piccola ma con caratteristiche amplificate, la struttura gerarchica dello stato totalitario»²⁹.

A proposito dei *Prominenten*, di coloro che sono vittime e che esercitano a loro volta il potere su altre vittime, va qui ricordato l'importante contributo di Wolfgang Sofsky che indica questa categoria come quella del «servilismo imitativo».

Il testo di W. Sofsky *L'ordine del terrore* (Laterza, 1995). è, come altri testi, ciò che si è prodotto in seguito alla discussione sull'esperienza concentrazionaria messa in atto dal 'testo generativo' de *I sommersi e i salvati*. Ricordiamo a questo proposito anche quello di Zygmunt Bauman *Moderinità e olocausto* (Il Mulino, 1992).

Levi partendo dalla propria esperienza specifica è riuscito infatti a cogliere i tratti universalistici della storia degli uomini e dei loro comportamenti, a rinvenire la norma che regola e consente, in forma estrema, il potere e il dominio sugli uomini da parte di altri uomini e ha così messo in moto una ricerca approfondita in tale direzione.

Chi diventava Kapo? Molti erano quelli scelti dai comandanti del Lager che, spesso buoni psicologi, intravedevano la potenzialità del collaboratore: persone fiaccate dalla sofferenza o moralmente debilitate, prigionieri politici provati, rei comuni tratti dalle carceri, ebrei stessi che vedevano così la possibilità di sfuggire alla 'soluzione finale'.

Altri aspiravano al potere e lo cercavano: i sadici, non numerosi, che potevano infliggere sofferenza e umiliazione; i frustrati in cerca del potere e perciò disposti

²⁸ Ivi, pp. 32-33.

²⁹ Ivi, pp. 32-33.

[...] a tributare ossequio all'autorità gerarchica, conseguendo in questo modo una promozione sociale altrimenti irraggiungibile. Lo cercavano, infine, i molti fra gli oppressi che subivano il contagio degli oppressori e tendevano inconsciamente ad identificarsi con loro³⁰.

Il Lager viene esaminato come spaccato sociale ed è visto come l'espressione clamorosa dei comportamenti umani, delle persone 'grigie', 'ambigue', delle 'mezze coscienze', pronte al compromesso.

La situazione in questo caso ne accresce la schiera.

Dunque una quota di colpa c'è. E a questa si aggiunge quella di essere strumento della colpa del sistema. È anche vero però che ridotti alla sopravvivenza dalla fame, il freddo, la stanchezza, le percosse, la scelta morale si riduceva a nulla. Pochissimi sono sopravvissuti alla prova e sono quelli salvati dalla fortuna e dalla buona salute iniziale. Tra questi Levi mette se stesso che dotato di buona salute ha resistito bene e si è ammalato al momento giusto, finendo in infermeria nel momento in cui i tedeschi battevano in ritirata portando via i prigionieri, perché scomodi testimoni.

I Sonderkommandos, le squadre speciali, potevano mangiare a sufficienza, in cambio portavano avanti la gestione dei forni crematori, ma non dovevano sopravvivere, non dovevano raccontare e alla fine subivano la stessa sorte degli altri. In tutto rimanevano in funzione qualche mese. Una squadra che si è ribellata, ricorda Levi, è stata immediatamente sterminata.

È rimasta memoria di vari altri ammutinamenti singoli, tutti subito puniti con una morte atroce. Uno tra i pochissimi superstiti delle Squadre, Filip Mueller, racconta di un suo compagno che, ribellatosi, le SS introdussero vivo nella fornace.

Molti i casi di suicidio all'atto dell'arruolamento o subito dopo. Infine l'unico disperato tentativo di rivolta nell'ottobre del '44 nella storia di Auschwitz è finito tragicamente.

L'immagine schematica della prigionia come da repertorio cinematografico prevede la fuga, ma i campi di concentramento, ci ricorda, erano altra cosa!

Ridotti a bestie, non ci si poteva fidare l'uno dell'altro, le scarpe erano di legno, se si era stranieri nessun soccorso era possibile fuori, l'ignoranza della lingua e del paese, non permettevano scampo.

Parlare di prigionieri nel campo di concentramento, e definirli oppressi pavidì e impotenti, privi di dignità, rappresenta una conclusione consolatoria e furbesca.

Se non ora quando è stato scritto da Levi proprio in risposta a queste assurde considerazioni. Il testo, (Levi ha lavorato su un racconto vero di cui è venuto a conoscenza) rappresenta la voglia di lottare e resistere di un gruppo di ebrei che gira per l'Europa in cerca di un rifugio e alla fine lo trova in Italia.

³⁰ Ivi, p. 34.

E questa resistenza, fa notare Levi, si colloca in uno scenario ben diverso da quello del Lager dove la macchina feroce è così bene congegnata da impedire qualsiasi reazione o fuga.

Si tratta in questo caso di un percorso di personaggi dotati di capacità e voglia di lottare, di ironia, che senza essere degli eroi svolgono un ruolo medio, comune, fatto di fatica e di costanza nell'affrontare i momenti difficili³¹.

Sono passati ormai molti anni da allora, molti non ricordano o i loro ricordi provengono dalle fonti più disparate, «da prendere spesso con le molle». Levi si rammarica perché le immagini, quelle che raccoglie, specialmente nelle scuole dove viene invitato, lo riportano a ricordi cristallizzati, stereotipati, della vita nel Lager, al fatto singolo e orrendo come la tortura e cose simili:

[...] quello che dovrebbe essere ricordato e che non si ricorda è il fatto di massa, masse intere, di centinaia di migliaia di uomini, hanno vissuto in questo modo, magari senza essere stati mai torturati – io non sono stato mai torturato, neanche i miei compagni di prigionia – e sono morti il 95 per cento. Senza torture, morti di esaurimento, di fame, di dissenteria, freddo, congelamento, troppo lavoro³².

Levi raccomanda attenzione e sorveglianza perché il ritorno alla barbarie, come quella nazista, è inaspettato e imprevedibile, perché il pericolo esiste, e che il pericolo ci sia non si può negare, «la violenza fa parte della materia umana». L'ottimismo di Levi, parte della sua stessa natura operosa e sempre pronta alla sfida e al confronto con il mondo esterno, finisce per cedere al pessimismo.

Nell'intervista, *Un'aggressione di nome Kafka*, condotta da Federico De Melis, così si esprime: «Il lieto fine mio personale, il fatto di essere riuscito a sopravvivere al Lager, mi ha reso stupidamente ottimista. Oggi non sono più ottimista»³³.

Ma non va dimenticato che il pessimismo di Levi non comporta la rinuncia, che il suo pessimismo chiama l'uomo a reagire.

Ed è l'uomo, l'uomo nelle diverse forme comportamentali, che assorbe il suo interesse. Nei testi che seguono a *Se questo è un uomo*, *La tregua*, *Il sistema periodico*, *La chiave a stella*, *Se non ora quando*, ci propone sempre un'immagine dell'uomo, dell'uomo che si contrappone a chi uomo non è, a chi mette in atto il perverso capovolgimento dei suoi valori.

Sempre presente è il suo interesse per il problema della 'dignità umana'. La dignità personale chi ce l'ha ce l'ha sempre:

³¹ P. Levi, *Conversazioni e interviste*, cit., p. 50.

³² Ivi, pp. 191-192.

³³ Ivi, p. 78.

Il muratore italiano che mi ha salvato la vita, portandomi cibo di nascosto per sei mesi, detestava i tedeschi, il loro cibo, la loro lingua, la loro guerra, ma quando lo mettevano a tirar su muri, li faceva dritti e solidi, non per obbedienza ma per dignità professionale³⁴.

La responsabilità delle proprie azioni comincia sul lavoro e continua in mezzo agli uomini. Ecco spiegata la figura di Faussonne, il protagonista de *La chiave a stella*, l'operaio specializzato. Questo è un uomo.

L'individuo deve essere sollecitato a ritenersi responsabile.

La capacità di ironia, la conoscenza, la consapevolezza di ciò che significa essere uomini sembra contrassegnare anche il viaggio dei personaggi in *Se non ora quando?* (1982) e questo itinerario, ha detto qualcuno, non appare diverso dall'itinerario intellettuale che Levi ci ha proposto fino al suo congedo definitivo.

Durante il lungo e tortuoso viaggio di rientro Levi non smette di registrare il mondo e gli uomini intorno a sé. È invaso, confessa, da «una curiosità da naturalista» ed è pronto a ricavare, anche dal destino avverso, «divertimento e cultura». *La tregua* infatti ha rappresentato per lui «una parentesi di disponibilità illimitata, un provvidenziale ma irripetibile regalo del destino». È così interessante ciò che viene osservando e annotando che tutto il resto, la prigionia, il rientro durato mesi tra mille difficoltà, passa in secondo ordine.

Il bisogno di verità e la necessità di andare oltre la retorica celebrativa hanno dunque spinto Levi a riprendere il tema del Lager e a riformulare domande che, al di là di schemi semplicistici, non ci portano affatto a conclusioni ottimistiche.

Con il passare degli anni Levi infatti avverte «una deriva nel modo in cui vengono intese queste memorie» e così si esprime: «Sono disposto a tollerare una certa quantità di retorica, è indispensabile per vivere. [...] Però occorre un controcanto, un commento in prosa ai voli della retorica»³⁵.

È bene che le nuove generazioni si rendano conto che

[...] appartengono a un passato vicino, non solo geograficamente. Il seme di Auschwitz non dovrebbe rigermogliare; ma è vicina la violenza, è attorno a noi, e c'è una violenza che è figlia della violenza. Ci sono legami sotterranei fra la violenza delle due guerre mondiali e la violenza a cui abbiamo assistito in Algeria, in Russia, nella rivoluzione culturale cinese, in Vietnam³⁶.

E di fronte alla domanda che gli viene fatta: «ci ritorneremo o non ci ritorneremo?». Levi risponde di non sentirsi profeta, ma di avvertire la

³⁴ Ivi, p. 85.

³⁵ Ivi, p. 143.

³⁶ *Ibid.*

minaccia: «Il poco che sappiamo sulla Cambogia ricorda in modo pauroso quanto è successo in Germania: si è sacrificato il terzo di un popolo per un ideale fanatico. Si riesce a far digerire tutto, a far credere tutto con la propaganda»³⁷.

Il leader diabolico usa la propaganda e la bugia a piena voce e miete successo grazie al consenso acritico.

Con *I sommersi e i salvati* Levi è passato dalla memoria all'attualità della memoria, da una testimonianza assoluta a una riflessione storica con funzione civile, dall'esperienza diretta, vissuta personalmente, all'intelligenza critica del fatto, nel tentativo di spiegare con intento civile la storia che si ripresenta.

Ad ora incerta queste memorie ritornano, Levi si trasforma nel 'vecchio marinaio' di Coleridge e ricorda agli altri che non vogliono ascoltare ciò che è stato, la tragedia più grande del secolo scorso di fronte alla quale ricordare e capire è un obbligo morale.

Nella Prefazione a *La vita offesa* (1987) leggiamo:

Per il reduce raccontare è impresa importante e complessa. È percepita ad un tempo come un obbligo morale e civile, [...]: *se morremo qui in silenzio* come vogliono i nostri nemici, se non ritorneremo, il mondo non saprà di che cosa l'uomo è stato capace, di che cosa è tuttora capace: il mondo non conoscerà se stesso, sarà più esposto di quanto non sia ad un ripetersi della barbarie nazionalsocialista, o di qualsiasi altra barbarie equivalente, qualunque ne sia la matrice politica effettiva o dichiarata.

³⁷ Ivi, p. 144.

RAYMOND QUENEAU E IL GUSTO DEL PARADOSSO

Definire la complessa immagine dello scrittore Raymond Queneau, non è impresa facile.

Questo scrittore [scriveva Italo Calvino] che sembra accogliere sempre con l'invito a metterci a nostro agio, a trovare la posizione più comoda e rilassata, a sentirci alla pari con lui come per giocare una partita tra amici, è in realtà un personaggio con un retroterra che non si finisce mai d'esplorare e alle cui implicazioni e presupposti, espliciti o impliciti, non si riesce a dar fondo¹.

Il futuro direttore della «Encyclopédie de la Pléiade», non lo credereste, è anche l'autore della famosa canzone *Si tu t'imagines*, cantata da Juliette Gréco, nata in realtà come poesia e poi musicata. E tale è la sorte di altre sue composizioni in versi.

Personalità ricca e poliedrica, sapiente e saggio, nutrito di studi filosofici e matematici, coltiva un radicale pessimismo gnoseologico.

Prova interesse per tutti gli aspetti del mondo intorno a sé, specialmente attratto dal quotidiano di una banlieu parigina che si configura subito con enorme ricchezza nel primo dei suoi romanzi *Le Chiendent* del 1933 (*La gramigna*, ovvero *Il Pantano* in accordo col titolo assegnato al romanzo nella traduzione italiana). Una folla brulicante di individui, privi di spessore, 'piatti', (è il termine adottato nella traduzione italiana) semplici *silhouettes* (nel testo francese) prive di forma e di sostanza, raccontati, nella loro losca goffaggine, in funzione di un disegno filosofico e complicato.

Giovanissimo, Queneau, entra in contatto con il gruppo surrealista di Andrée Breton (1924), pubblica per un po' sulla loro rivista, ne esce assumendo un atteggiamento polemico e scriverà un romanzo autobiografico, *Odile* (1937). Nel testo, una risposta alla *Nadia* di Breton, affiora in modo esplicito la sua insofferenza, l'incompatibilità di fondo con il surrealismo e insieme una caricatura impietosa di coloro che lo rappresentano, all'insegna dello schiaffo e dello sberleffo. Satira e ironia si avvicinano in contrapposizione alla visione romantica della donna di Breton che si configura

¹ R. Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, p. V.

nel personaggio di Anglarès, mentre Travy rappresenta Queneau stesso su posizioni di orgoglio e isolamento. Odile a sua volta si caratterizza salda e concreta nella sua autenticità fatta di atteggiamenti positivi.

Anche se, al momento della rottura con Breton, nel 1929, Queneau terrà a dire che essa è avvenuta per ragioni strettamente personali e non ideologiche.

Il rigore dettato dal suo 'classicismo' teorico, che lo porta a rompere con il gruppo, si sposa in seguito a una crescente necessità di 'gioco', sempre rinnovata, a una capacità inesauribile di invenzione, a una fantasia mai gratuita, paradossale quanto efficace nel portare alla luce altre 'verità', contrarie all'opinione dei più, nel contrassegnare l'umano nei suoi molteplici infiniti risvolti.

Il ritratto intellettuale di Queneau, presupposto della sua opera narrativa, è molto interessante e su questo vale la pena, è anzi necessario, soffermarsi. Gli esiti esilaranti e paradossali delle sue cose più gustose nascono sul terreno fertile di studi e riflessioni, di osservazioni del reale e di letture che spaziano in tutte le direzioni.

A questo proposito fondamentali, per inquadrare il personaggio, risultano i suoi saggi: *Batons, chiffres, et lettres* (1959 e 1965), *Bords* (1963), *Le voyage en Grèce* (1973).

Quest'ultimo, pubblicato tardi, ma scritto all'inizio della sua carriera di scrittore, durante un viaggio in Grecia nel '32, raccoglie le sue riflessioni sulla lingua scritta e parlata e si collega strettamente a una sua esigenza primaria, punto di partenza e avvio della sua scrittura.

Una delle sue prime battaglie, la prima in assoluto, consiste infatti nella volontà determinata di fondare il 'neo-francese'.

È proprio nel 1932 (il suo primo romanzo *Chiendent* esce nel '33) mentre compie con la moglie Janine e altri due amici un viaggio in Grecia, che il problema linguistico della netta separazione tra lingua parlata e lingua scritta in Francia si pone in parallelo a quello che viene scoprendo nel paese che attraversa. La situazione linguistica gli appare in Grecia non diversa: essa si caratterizza anche qui con la separazione tra lingua parlata (demotiki) e lingua scritta colta (kathareousa).

Nasce allora la convinzione e la speranza di poter tradurre il linguaggio parlato francese in una nuova lingua letteraria, il neo-francese, che sostituisca quella che ormai appare molto distante dalla verità delle cose, dalla sostanza del vissuto quotidiano.

Lontano da qualsiasi forma di populismo e di vitalismo, e senza per altro concedere il minimo spazio all'argot, Queneau, nel tentare questa operazione, si limita a voler compiere una vera e propria rivoluzione formale nei confronti del francese letterario che appare superato da un punto di vista stilistico e ortografico dalla lingua corrente.

Solenne e marmoreo, pomposo e immobile, lo stile accademico usato nelle grandi occasioni può muovere all'insofferenza per l'eccessivo e immediato contrasto con il mondo di oggi.

Il romanzo *Chiendent* parte da questa premessa, s'avvia a mettere in atto questo proposito, e rappresenta un vero *tour de force* linguistico e strutturale.

In esso è presente uno schema numerologico e simmetrico, (la passione per i numeri, e il frequente riferimento ad essi, rasenta un aspetto quasi maniaco del nostro) ma anche un tentativo, poi via via abbandonato a vantaggio del romanzo, che risponde a un intento iniziale, quello di tradurre il *Discours de la Méthode* di Descartes nell'azione e nel parlato di un romanzo che intende essere una forma di rappresentazione, e una definizione, dell'essere e del pensare.

Tra la «capacità d'illusione» del pensiero, tra i suoi contenuti e la realtà, corre una drastica separazione e la trama del romanzo tende a sottolineare (questa la tesi di fondo) le cose pensate, che la mente è in grado di proiettare e comunicare, e quelle non vere, che la realtà contrasta e azzerava.

Allo stesso tempo vi si registra la conseguenza tragica che le cose pensate, ma non necessariamente vere, finiscono per avere in quanto esercitano una grande influenza sugli uomini e sulle loro azioni, producendo molto spesso effetti catastrofici. Il rapporto tra la realtà e il pensiero, che il linguaggio esprime, è il più importante dei problemi filosofici, ma qui è posto in termini che esulano completamente da un tentativo di rigore sistematico. Piuttosto si pone sotto quella forma di gnosticismo (Queneau è stato definito uno gnostico) che prevede il *dualismo* dei principi supremi e che nel tentativo di unione tra i due principi del bene e del male dà come risultato il *mondo*, in cui le tenebre e la luce si uniscono ma con prevalenza delle tenebre.

Il mondo in sé è visto come completamente privo di significato, caotico. E la nostra pretesa di conoscenza non è fondata.

Madame Cloche, figura centrale del romanzo, è una levatrice, e insieme una levatrice del male. Avida e ambiziosa corre dietro l'illusoria possibilità di possedere un giorno una ricca somma di denaro. Questo personaggio femminile apre e chiude il romanzo, soccombe e rinasce, e tutto ricomincia daccapo, lugubre e derisorio. I personaggi sono sempre a coppia, secondo la configurazione tipica dei personaggi nell'opera di Queneau, ma Madame Cloche con la sua 'saggezza' perversa è isolata nella sua macchinazione malefica. Dopo la distruzione bellica, dopo la catastrofe finale, riemerge unica e 'regina'. Il male ancora una volta trionfa e s'impone tirannico incarnandosi in questo personaggio femminile in grado di modificare il mondo devastandolo, portandolo alla catastrofe. Alla fine si muta in miss Olini, che cresce e diventa missis Olini, regina degli Etruschi, un popolo che minaccia la Francia.

Siamo di fronte a «un balletto filosofico-romanzesco» in cui prevale l'annotazione attenta della banalità quotidiana dei fatti, dei piccoli insignificanti fatti della vita di ogni giorno, della volgarità, dell'ovvietà di pensieri ed azioni. Ne risulta un'osservazione minuta dell'uomo così com'è, incapace di assumere spessore, nei suoi gesti quotidiani, nei suoi atteggiamenti, nelle sue aspirazioni volgari. Questi uomini 'piatti' che non s'innalzano da terra, incapaci di qualsiasi sforzo che li possa sollevare dalla materialità dei loro corpi, sono puri esseri naturali, privi della volontà di andare oltre. Viene tratteggiata, ad esempio, la melensa gioia di assistere a un incident-

te, di fermarsi a curiosare, e di ritornare sullo stesso luogo nell'attesa che quell'evento possa ripetersi, perché quello è un evento straordinario nella insulsaggine della loro vita, fatta di una realtà rispecchiata senza valore aggiunto. Acquistano i giornali ma non li leggono, ripetono all'infinito che piove quando piove, che è bel tempo quando è bel tempo, che il clima è mutato perché i tempi sono mutati. Un vano *bla bla bla* vi viene registrato. Sotto la banalità del quotidiano Queneau scopre il precipizio, ma senza angoscia e sempre usando lo strumento dell'humour.

Su tutto domina la primordiale e primitiva furbizia che alligna nelle loro teste e solo si identifica con il sesso. In questo disastro cosmico e totale che viene registrato si salva solo un avanzo di legno, il relitto di una vecchia porta sulla quale c'è scritto un nome di donna che ricorda un amore e che tutti vorrebbero acquistare ma che il robivecchio non intende assolutamente vendere.

Molte le situazioni intercambiabili, le figure parallele, una miriade di individui che popola la scena, 'inesistenti', attraversata solo e continuamente da un discorso comune le cui informazioni sono nulle.

In questa immensa confusione che è la vita, in questo mondo caotico che ci circonda, di cui la *banlieu* rappresenta un esempio cospicuo, ne è il simbolo, si avverte la necessità di un ordine e di una verità interna al linguaggio, di una opposta polarità.

È così che nasce e matura a poco a poco la forza della sua poetica che porta Queneau ad opporre un netto e convinto rifiuto all'abbandono onirico, al caso, alla cosiddetta ispirazione, vista come una nuvoletta informe che viene a solleticare la nostra virtù scrittoria, all'abbandono che intende ignorare le regole necessarie a un discorso che abbia una sua stretta coerenza interna.

Scriverà nel '38:

Un'altra falsissima idea che pure ha corso attualmente è l'equivalenza che si stabilisce tra ispirazione, esplorazione del subconscio e liberazione; tra caso, automatismo e libertà. Ora, questa ispirazione che consiste nell'ubbidire ciecamente a ogni impulso è in realtà una schiavitù. Il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora².

Questo vale in polemica con il surrealismo, e allo stesso tempo ai fini di una definizione morale della sua estetica.

Se l'universo è informe la nostra costruzione poetica deve tentare di dargli significato attraverso un ordine e una misura che il linguaggio deve ricercare e possedere.

Allo stesso tempo, chi scrive deve per prima cosa puntare alla distruzione delle 'forme ossificate' che si tramandano. La letteratura è un gioco,

² Ivi, p. 207.

ma un gioco che nasce da un progetto che intende fissare un percorso conoscitivo, limitato e circoscritto, così come avviene in tutti gli altri campi della conoscenza³.

Il neofrancese, in quanto invenzione d'una nuova corrispondenza tra scrittura e parola, è solo un caso particolare della sua generale esigenza d'inserire nell'universo delle «piccole zone di simmetria», [così il critico Martin Esselin, in un suo saggio su Queneau] un ordine che solo l'invenzione (letteraria e matematica) può creare, dato che tutto il reale è caos.

La battaglia per il neo-francese, col passare del tempo, finirà per essere messa da parte. Queneau dovrà arrendersi di fronte alle difficoltà, e di ciò avrà chiara coscienza.

Nel 1969, dopo essersi addentrato a lungo e in modo capillare nei problemi linguistici, in *Errata corrige* scrive:

[...] mi accorgo che le teorie che ho sostenuto su questo argomento non sono state confermate dai fatti. Il 'neo-francese' non ha progredito né nel linguaggio corrente, né nell'uso letterario. Anzi, ha regredito. Il 'francese scritto' non soltanto ha resistito, ma si è rafforzato. Se ne deve cercare la ragione, paradossalmente, (o dialetticamente), nello sviluppo della radio e della televisione (dei mezzi di comunicazione audiovisiva, come si dice) che ha diffuso una certa maniera (più o meno corretta) di parlare, e che ha insegnato ai parlanti a sorvegliarsi⁴.

Tuttavia, i suoi propositi di fondo rimarranno fermi, e lo scrittore continuerà a 'giocare' con il linguaggio parlato, creando dei veri capolavori.

Queneau va avanti infatti sempre privilegiando il discorso comune, punto di partenza e di arrivo della sua ricerca, che progressivamente raggiungerà un alto livello di maturità e perfezione. Porterà fuori dalla massa dei grandi numeri della periferia individui felicemente costruiti, rappresentazione e sintesi felice dei suoi interessi culturali, delle sue premesse ideologiche. Zazie sarà un punto d'arrivo strabiliante. Emerge dall'anonimato di una folla grigia, amorfa e priva di qualsiasi identità personale.

La sua professione di fede su cosa debba essere l'arte Queneau l'ha consegnata nella maniera più esplicita a due testi del 1938 *Che cos'è l'arte e Il più e il meno*.

Ma ancora più significativo è quanto scrive nel saggio *James Joyce, autore classico*, sempre nel '38, perché ci aiuta a definire ancora meglio, e con le sue stesse parole, la sua idea di 'classicità':

³ Citazione di Italo Calvino in R. Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, p. IX, presa dal volume AA. VV. *The novelist as philosopher, Studies in French Fiction 1935-60*, a cura di J. Cruickshank, Oxford University Press, London 1962.

⁴ R. Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, cit., p. 39.

Nella letteratura contemporanea esiste un esempio di quella ispirazione continua e trascesa [...] e della coincidenza tra il volere e la realizzazione, coincidenza che implica nel poeta una perfetta conoscenza dei suoi fini e dei suoi mezzi. Questo esempio lo si trova nell'*Ulysses* e nel *Work in Progress* di James Joyce. Nulla in queste opere è lasciato al caso. [...]; la libertà infatti non è composta di casualità. Tutto è determinato, l'insieme come gli episodi, e nulla manifesta una costrizione. In *Work in Progress* ogni parola ha i significati che vuole l'autore; non è il risultato di un'invenzione gratuita, che acquisti i significati per pura combinazione. Questa libertà nella necessità, questa grazia senza la costrizione, questa gioia nella creazione dominata, questo colpo diretto verso il più generale, questo tendere felicemente verso l'universale, tutto mostra in Joyce un vero classico⁵.

In un altro saggio, *Scienza e letteratura*, scritto molto più tardi, nel 1967, e dopo la nascita dell'Oulipo (1960), leggiamo:

Normalmente si pensa che la persona colta, l'*honnête homme*, debba avere una certa infarinatura di biologia, di fisica, di matematica; sarà così forse per le persone colte, ma non certamente per gli scrittori. Non soltanto da parte loro c'è ostilità, ma anche una chiusura mentale piuttosto inquietante.

E un po' più avanti:

D'altronde non è assolutamente fuori tema parlare qui dell'atteggiamento dei filosofi francesi nei confronti della scienza [...], poiché molti di loro sono anche degli scrittori o sono stimati per la qualità del loro stile (come Bergson). L'odio e il disprezzo del filosofo per la scienza non risale d'altronde oltre l'inizio dell'Ottocento (con Hegel e Schopenhauer, il quale trovava altamente comica l'esistenza delle tangenti. All'inizio di questo secolo, Alain, filosofo e giornalista, dichiara di ridere molto leggendo un trattato di meccanica)⁶.

Queneau considera questo «un atteggiamento passionale che bisognerebbe analizzare» e porta un esempio:

Quando la teoria della relatività ha incominciato a essere conosciuta in Francia, un filosofo se l'è avuta molto a male; siccome nei suoi scritti aveva parlato molto della durata, ha ritenuto che questa teoria fosse rivolta contro di lui, che era specialista del tempo. [...] Bergson – perché di lui si tratta – pubblicò immediatamente un libro intitolato *Durée et simultanéité* che dimostrava una sola cosa, cioè che non

⁵ Ivi, pp. 230-231.

⁶ Ivi, p. 299.

aveva capito la teoria della relatività. Trascinato dalla passione, si era affrettato troppo a passare all'attacco prima di approfondire un poco la questione. A onore di Bergson va detto che, in seguito, non ha autorizzato la ristampa di questo libro, che non figura nelle sue *Opere complete*. Tuttavia ci sono ancora dei filosofi (perlomeno in Francia) che credono che Bergson abbia 'confutato' Einstein⁷.

Se c'è oggi la volontà di cercare nuovamente un contatto tra scienza e letteratura – conclude nel suo saggio Queneau

[...] è perché la 'scienza' ha incluso le scienze umane. La letteratura, se sopravvive, non può restare estranea di fronte a questo fatto, e ancor meno indifferente. Infine diventa sempre più chiaro che il sistema delle scienze non è lineare (Matematica-Fisica-Biologia-Antropologia) bensì circolare e che le scienze umane si ricollegano direttamente alla matematica. Si vede dunque che nulla impedisce alla Poesia di collocarsi al centro, senza perdere nulla della sua specificità⁸.

Queneau giovane, dal 1934 al 1939, segue i corsi che Alexandre Kojève tiene all'Ecole des hautes études su Hegel, sulla *Fenomenologia dello spirito*.

Le lezioni, seguite con molta attenzione, saranno messe insieme dal nostro e pubblicate per Gallimard nel 1947.

Questa frequentazione hegeliana si riallaccia a interessi nutriti in tempi immediatamente precedenti, a quando con George Bataille dal '30 al '34 collabora alla rivista «La critique sociale» che fa capo al Circolo comunista democratico di Boris Souvarine, un dissidente che, ci racconta Calvino, «fu il primo a spiegare in Occidente come sarebbe stato lo stalinismo».

Il Circolo era composto da ex militanti comunisti espulsi o in contrasto con il partito. Tra gli altri contributi figurava nella rivista uno scritto a due firme (Queneau, Bataille) *La critica dei fondamenti della dialettica hegeliana*, al quale in realtà aveva contribuito solo Bataille mentre Queneau si era riservato il passaggio su Engels e la dialettica della matematica.

Bataille aveva voluto seguire i corsi con Queneau per assicurarsi «di non essere affatto hegeliano», e di fatto se ne era ben assicurato per la noia e il sonno che le lezioni gli avevano procurato. «Quante volte Queneau e io siamo usciti soffocati dalla piccola aula: soffocati, inchiodati... Il corso di Kojève m'ha frantumato, triturato, ucciso dieci volte» ricorderà più tardi Bataille⁹.

Queneau, molto attento e interessato, partecipa al dibattito filosofico che si andava svolgendo in quegli anni, metterà invece molto impegno nel seguire i corsi di André Kojève e la sua lettura dell'hegelismo.

⁷ Ivi, pp. 299-300.

⁸ Ivi, p. 303.

⁹ Ivi, p. XI.

Tracce di queste problematiche filosofiche si possono trovare in tutta la sua opera narrativa, che spesso sembra reclamare una lettura in chiave di riferimenti alle teorie e alle ricerche erudite che in quel momento occupavano le riviste e le istituzioni accademiche parigine, il tutto sempre «trasfigurato in una pirotecnica di smorfie e capriole»¹⁰.

Un'altra rivista, «*Volontés*», lo vede impegnato in forti polemiche dal '37 al '40, anno in cui viene sospesa in seguito all'invasione tedesca in maggio della Francia. Qui continua la sua battaglia a favore del 'classicismo' valorizzando contro la poetica del frammento l'opera *costruita, finita e conchiusa*.

Un problema gli sta particolarmente a cuore in questi anni di dibattito sulla rivista, ed è quello del 'falso sapere', della «identità tra ciò che si è e ciò che si sa veramente, realmente», «della differenza tra ciò che si è e ciò che si crede di sapere e in realtà non si sa».

Ne consegue [scrive] che si può essere dottissimi, istrutissimi, feratissimi, bravissimi, e tuttavia non aver nulla con cui identificarsi, non essere nulla, o quasi nulla: ridotti alla propria eredità naturale; e si può essere incolti e perfino 'innocenti' e saperne di più di un accademico. [...]. L'essere naturale è ciò che è dato, ereditario, fisiologico, subcosciente; ciò che non richiede alcuno sforzo [...]. È un errore moderno [...] aver attribuito valore soltanto all'involontario, all'incosciente e all'ispirazione. Questo essere naturale è soltanto un punto di partenza e non qualcosa a cui ci si debba limitare¹¹.

Una massa sterminata di cognizioni non ha valore se queste non si identificano con una necessità essenziale, se non sono assorbite e mentalmente rielaborate, da parte di chi intende fare proposte culturali, anche in letteratura.

Un altro aspetto va ancora messo in luce della figura dello scrittore, quello di Queneau 'enciclopedista', 'matematico' e 'cosmologico' che si sposta da un terreno all'altro, dalla scienza alla letteratura, che appaiono strettamente intrecciate purché siano governate da un metodo.

Per Queneau scienza e la letteratura si presentano come tecnica e come gioco. Sono entrambe due attività umane e in quanto tali devono necessariamente prescindere da ogni forma di filosofia assoluta. È in questo senso che va inteso il suo pessimismo gnoseologico, che ci rimanda a quello stesso praticato da Calvino in *Palomar*: la pratica scientifica attuale è sempre ipotetica, si conquista spazi di conoscenza privi di valore assoluto.

Calvino scrive nelle *Lezioni americane* che per Queneau vale quanto egli stesso ha detto a proposito di Flaubert e del suo romanzo, *Bouvard e Pécuchet*, i due comparati protagonisti di una patetica quanto esilarante tra-

¹⁰ Ivi, pp. XI-XII.

¹¹ Ivi, p. 229.

versata del sapere universale. Nel difendere i due eroi dall'accusa di *bétise* (la loro dannazione è d'essere «*épris d'absolu*» e di non ammettere le contraddizioni né il dubbio), Queneau intende difendere Flaubert dall'accusa semplicistica di avversario della scienza: «Flaubert [ci ricorda Calvino] è *per* la scienza nella precisa misura in cui essa è scettica, riservata, metodica, prudente, umana. Ha orrore dei dogmatici, dei metafisici, dei filosofi».

In Queneau è sempre presente la necessità di un metodo, di un metodo che insieme comporti il senso del limite e della misura. È così che si caratterizza la scienza.

E a proposito della logica che si propone come modello di funzionamento dell'intelligenza umana scrive:

Ma la logica è anche un'arte, e l'assiomatizzazione un gioco. L'ideale che si sono costruiti gli scienziati nel corso di tutto questo inizio di secolo è stato una presentazione della scienza non come conoscenza ma come regola e metodo. [...] Tutto ciò che conosciamo è un metodo accettato (consentito) come vero dalla comunità degli scienziati, metodo che ha *anche* il vantaggio di connettersi alle tecniche di fabbricazione. Ma questo metodo è anche un gioco, più esattamente quello che si chiama un *jeu d'esprit*. Perciò l'intera scienza, nella sua forma compiuta, si presenta e come tecnica e come gioco. Cioè né più né meno di come si presenta l'altra attività umana: l'Arte¹².

Il vero progresso, quello che si tocca con mano, per Queneau è quello tecnologico, quello in cui la scoperta scientifica si traduce.

Il 'falso sapere' e il 'non concludere' sono un aspetto caratterizzante degli interrogativi fissi di Queneau che lo conducono al suo scetticismo di fondo. E non è un caso se dedica a *Bouvard et Pécuchet* un'attenzione tutta particolare in un lungo saggio introduttivo al romanzo.

La ricerca della verità rientra in un'epopea che non si chiude mai, impossibile da completare, e il cui esito sarà sempre fallimentare nella sua pretesa di absolutezza.

Altri punti di riferimento in letteratura per il nostro sono Petronio, Rabelais, e l'arte poetica di Boileau.

La comicità piena di Rabelais (l'intelligenza chiara della vita che tanto Primo Levi apprezzava) (e non l'umorismo di difesa, riduttivo, nei confronti del quale era invece molto polemico), la sua intelligenza profonda dell'uomo e delle cose, il Rabelais «che, malgrado l'apparenza caotica della sua opera, sa dove va e dirige i suoi giganti verso il *Trinc* finale senza lasciarsene schiacciare»¹³. Questo rappresenta per Queneau uno dei momenti più alti nella storia della letteratura.

Petronio poi è sempre presente:

¹² Ivi, pp. XIV-XV.

¹³ Ivi, p. XVI.

Di tutti gli scrittori dell'antichità greco-classica, [scrive] non c'è nessuno più 'moderno' di Petronio. Potrebbe entrare, e col piede destro, nella letteratura contemporanea, e lo prenderemmo per uno dei nostri. Per dirla in breve, gli voglio bene come a un fratello (è vero che sono figlio unico), con fervore e sincerità. [...] Amo Petronio come Montaigne ama Parigi, «teneramente, anche nelle sue verruche e nelle sue macchie», con la differenza che io non gli trovo né macchie né verruche.

Ciò che più affascina Queneau, (così scrive nell'opera collettiva *Les écrivains Célèbres*), è che «in questo romanzo, uno dei più grandi di tutte le letterature», sia presente

[...] quella conoscenza dell'uomo che si apprende soltanto all'alba dopo una notte passata nei posti 'equivoci' con persone incontrate per strada; una conoscenza dell'uomo che rivela una incessante e vorace curiosità verso i costumi letterari e verso i negozi di commestibili, per le religioni misteriche come per la storie di fantasmi, per l'amministrazione delle colonie romane come per la legislazione sulla eredità nelle varie nazioni (annunciando così Montesquieu), una conoscenza dell'uomo che si esprime con una grazia, una lucidità, una *species simplicitatis* come dice Tacito, che sembra proprio appartenere a un ex proconsole di Bitinia. Autore dall'incerta identità di un'opera di dimensioni ignote, di struttura misteriosa e di tema enigmatico, Petronio è come Villon, uno di quegli scrittori meravigliosi che non si possono spiegare. Più lo si àncora nel tempo e nello spazio, più si rivela libero. Con storie di lazzaroni pederasti, di sacerdotesse ruffiane e di nuovi ricchi sporcaccioni (proprio come i pidocchi ripuliti di una variegata società che animano la famosa *Cena di Trimalcione*, aggiungiamo noi) entra di colpo e incontestabilmente nella letteratura universale di cui rimane uno dei fari più esaltanti¹⁴.

E in queste giuste considerazioni c'è tutto Queneau, fin dal suo primo romanzo.

Anche i 'pidocchi' spesso menzionati, come nel romanzo *Loin de Rueil*, sembra proprio debbano rimandare a Petronio così come lo sono le cene e i pranzi frequenti, i gomiti sulla tavola e il mignolo 'graziosamente' alzato nel sollevare il bicchiere.

Loin de Rueil (*Suburbio e fuga*) è uno dei più divertenti e famosi tra i suoi romanzi. La forza dell'illusione, la realtà e il sogno si avvicinano all'interno di un personaggio, Jacques, che insoddisfatto della propria grigia esistenza nella periferia opaca di Parigi, fugge da se stesso, raggiunge i suoi sogni tra le luci di Hollywood, vivendo così mille vite. Il cinema qui diventa un motore importante.

¹⁴ Ivi, pp. 98-99.

Per uno scrittore che coltiva un ideale di letteratura classica come coscienza delle regole da seguire *l'Art poétique* di Boileau non può non rappresentare infine «uno dei massimi capolavori della letteratura francese». È all'interno di questo ideale che si colloca la sua modernità tematica e linguistica senza precedenti, paradossale ed esilarante.

Nell'opera da lui diretta, *Les écrivains célèbres* (opera collettiva in cui ciascun autore è curato da scrittori e specialisti ben noti, e lui stesso si occuperà di Petronio e Boileau) Proust e Joyce (nell'introduzione curata da Queneau all'ultima sezione: *Alcuni maestri del XX secolo*) occupano tra gli altri (Henry James, Gide, Kafka) un posto di primo piano.

Ciò che maggiormente lo interessa di Proust, è l'architettura della *Récherche* in quanto opera interamente progettata e costruita; del secondo, Joyce, la capacità di organizzare la materia in modo apparentemente casuale e libero al di sotto della quale è tuttavia preordinato un piano d'azione architettonicamente ben saldo. In un caso e nell'altro, la libertà si accompagna a una severa struttura preordinata. È questa che rende possibile l'organizzazione di una molteplicità di piani e di punti di vista calati nel rigore di un progetto che intende sostituire la descrizione ordinata, continuata e lineare, con un dialogo che appartiene direttamente ai personaggi. Ed è questo l'aspetto caratterizzante della svolta linguistica agli inizi del Novecento e il nuovo stile del romanzo. Dissolta la compattezza monolitica dell'io narrante che si poneva a confronto diretto con la realtà esterna per poterla ordinare sulla carta, si è resa necessaria una nuova struttura, più complessa, in grado di assicurare una vita dignitosa ai dati raccolti che altrimenti andrebbero dispersi in una miriade di suggestioni vaporose e senza senso.

Il quadro tracciato fin qui ci permette ora di sottolineare un altro aspetto fondamentale dell'atteggiamento di Queneau scrittore: quello di svolgere di continuo, partendo dalle sue vaste esperienze culturali, il ruolo di *esploratore d'universi immaginari* e di coglierne i momenti più paradossali.

Se lo scrittore è consapevole del suo debito verso i classici non per questo non rivolge la sua attenzione verso gli oscuri e i negletti. Prova ne è la sua ricerca giovanile sui *fous littéraires*, sugli autori «considerati matti dalla cultura ufficiale: creatori di sistemi filosofici al di fuori d'ogni scuola, di modelli cosmologici fuori da ogni logica e di universi poetici fuori da ogni classificazione stilistica». Insomma gli irregolari della letteratura e della scienza, inventori probabili, ostinati quadratori del cerchio, creatori di incaute cosmologie. Un'umanità precaria ma autentica di *fous litteraires* che si contrappone a una società brulicante di mediocri. Essi rappresentano un delirio di verità nell'incontro tra la cognizione scientifica e il paradosso surreale.

Queneau voleva raggrupparli e pubblicarli sotto il titolo *Enciclopedia delle scienze inesatte*, ma il progetto non incontrò il favore degli editori e, per non lasciare andare perduto il suo lavoro lo utilizzò nel romanzo *Les enfants du limon*.

Rientra in questo tipo di ricerca l'interesse per l'utopia di Charles Fourier. In uno dei saggi a lui dedicati esamina i calcoli bizzarri delle 'serie' che Fourier pone a fondamento del suo progetto sociale. E cerca di dimo-

strare che Engels, nel mettere il 'poema matematico' di Fourier sullo stesso piano del 'poema dialettico' di Hegel, pensava piuttosto all'utopista e non a Joseph Fourier, matematico di grande fama e suo contemporaneo. Naturalmente si rende conto, dopo avere sostenuto prove molteplici a sostegno di questa sua tesi, che la cosa non sta in piedi e che proprio di Joseph si trattava e non di Charles. Così ci ricorda Calvino che commenta: «Questo è un gesto tipico di Queneau, a cui non è la vittoria della sua tesi che sta a cuore, ma il riconoscere una logica e una coerenza nella costruzione più paradossale»¹⁵.

È in questo gioco, tra il divertito e il paradossale, che l'autore si dispone a una mirabile creatività poetica, ed è con questo atteggiamento che frequenta la gnosi e la filosofia hegeliana.

E veniamo infine ai suoi due romanzi più noti. Lo faremo passando per la storia.

Nella premessa al suo *Une histoire modèle* Queneau dichiara «la storia è la scienza dell'infelicità degli uomini». E ci mette di fronte a una definizione della storia tutta risolta in termini di linearità semplice in accordo con un meccanismo di causa-effetto e alla quale è possibile applicare 'modelli matematici'.

Ma un'altra definizione della storia, seppure mai esplicita e dichiarata, opposta e contraria, occupa un posto di primo piano nel romanzo *Les fleurs bleues* (1965), ed è quella che riflette la paradossale possibilità di un'uscita dalla storia, dalla storia in quanto successione ordinata di avvenimenti.

Nei giorni neri della tragica occupazione della Francia da parte delle truppe naziste l'uscita dalla storia sembra al nostro l'unica via di salvezza, un tentativo per raggiungere la saggezza e prendere le distanze dagli orribili fatti che si producono.

Se prendiamo in esame quelli che sono stati definiti i tre «romanzi della saggezza» *Pierrot mon ami*, *Loin de Rueil*, *Le dimanche de la vie*, scritti nei giorni neri dell'occupazione tedesca, e letti da André Kojève in chiave filosofica, allora è possibile rinvenire, già all'interno di quella scrittura, il tentativo di raggiungere la saggezza nella via verso la fine della storia.

Una storia modello, un testo pubblicato tardi, nel 1966, risale proprio agli anni dell'occupazione. Ma la 'verità' di quei modelli matematici, che spiegano la consequenzialità degli avvenimenti, in una linea di causa-effetto, non è applicabile alla storia se si confronta con la complessa realtà sociale di cui l'uomo si rende responsabile.

Questa va per conto suo e contrasta l'astratta 'verità' del modello.

Da una parte dunque Queneau mette a punto una formalizzazione matematica, che può solo corrispondere al *prima* della storia, vista come successione di eventi prevedibili, in astratto, dall'altra invece, di fronte alla difficoltà e a all'impossibilità di applicare quella griglia a una società che si rivela disordinata, caotica e complessa, punta al *dopo*, al

¹⁵ Ivi, pp. XVII-XVIII.

superamento della storia. Ci veniamo così a trovare di fronte a due verità in contrasto, entrambe riduttive, per cui se l'una è vera l'altra viene negata e viceversa.

Tra l'immanente logica della storia e il fiume di avvenimenti che si scava un suo letto con scelte devianti fatte al momento, Queneau punta a un'uscita di sicurezza, il comico, il grottesco, il paradossale.

Ne *I fiori blu* storia presente e storia passata convivono e s'intrecciano, l'una azzera l'altra e tutto confluisce nel vissuto quotidiano e in una circolarità statica. Storia universale e storia particolare, quella che si smarrisce nel labirinto della memoria e quella che ci insegnano i manuali, si confondono, si sovrappongono, si elidono in un gioco senza fine, brillante e ancora una volta paradossale. I personaggi e i fatti si trasformano di volta in volta in persone e fatti presenti in epoche diverse, attraversano il medioevo e la preistoria, l'Ottocento e il Cinquecento, prendono parte alle Crociate e finiscono nel neolitico tra i graffiti delle caverne. Il tutto punteggiato da un interrogativo scandito a ritmo frequente:

E su questa storia universale al cui proposito t'ho, già da lunga pezza, interrogato, son sempre qui che aspetto una risposta. – Cos'è esattamente che volete sapere? – Quello che pensi della storia universale in generale e della storia generale in particolare. Ti ascolto. – Sono proprio stanco – disse il cappellano. – Riposerai dopo. Dimmi un po', questo Concilio di Basilea, è storia universale? – Ma sì: è storia universale in generale. – E i miei cannoncini? – Storia generale in particolare. – E il matrimonio delle mie figliole? – A mala pena storia 'événementielle'. Microstoria tutt'al più. – Storia come? – urla il Duca D'Auge. Che diavolo di linguaggio è questo? Che giorno è oggi? Pentecoste? – Vogliate scusarmi, signore. Effetti della stanchezza, vedete. E del nervoso. Quelle pallottole sono proprio tremende: un'invenzione diabolica! – Ma se le hai benedette, fannullone! – I cannoni, non le invenzioni. – Che razza di ipocrita! Togliti di mezzo o ti stermino¹⁶.

Queneau sembra prendersi gioco della storia e del suo divenire. Se da una parte tenta una operazione di scientificizzazione, algebrizzandola, sottraendola al momento empirico dei fatti concreti, cercando di risolverla in un sistema di assiomi come in *Una storia modello*, dall'altra la trasforma in un vissuto quotidiano, al di là di un percorso progressivo e lineare del tempo e dei fatti, mescolando passato e presente, trasformando 'la storia universale' in 'storia particolare' e viceversa.

Cidrolin che vive in una chiatta sulla Senna sogna e proietta se stesso in diverse situazioni storiche del passato, e diventa il Duca d'Auge. E il duca a sua volta:

¹⁶ R. Queneau, *Romanzi*, a cura di G. Magrini, Einaudi-Gallimard, 1992, pp. 1262-63.

Mi capita spesso di sognare che sono su una chiatta, che mi siedo su una sedia a sdraio, che mi metto un fazzoletto sul viso e che faccio la siesta. – Siesta...fazzoletto...chiatta...che razza di parole sono? Non mi confineranno punto. – Sono parole che ho inventato per designare cose che vedo in sogno. – Voi dunque praticate il neologismo, mio signore. – Non metterti a neologizzare tu, adesso: è privilegio ducale e in quanto privilegio io lo pratico¹⁷.

La distanza dei secoli svanisce, neolitico e presente si confondono e si intrecciano a momenti storici diversi e lontani. Il tempo di ciascuno è il tempo di tutti, la storia si ripresenta, in forma circolare, e su tutto domina mirabilmente un equilibrio instabile e allegramente paradossale. I personaggi restano pertanto prigionieri della storia che si riduce a ciò che viviamo giorno per giorno e dalla quale sembra proprio impossibile uscire: «Tutta questa storia, – disse il Duca d’Auge al Duca d’Auge, – tutta questa storia per un po’ di giochi di parole, per un po’ d’anacronismi: una miseria. Non si troverà mai una via d’uscita?»¹⁸.

Queneau, come di consueto, si muove lungo un percorso binario: crea due poli contrapposti, e nell’attraversarli compie le sue ricerche, le trasforma in ‘gioco’.

Si pensi, ad esempio, al percorso binario che vede allineate due coppie, secondo la frequente configurazione dei personaggi nei suoi romanzi, una di due giovani, una di due vecchi, nel suo secondo romanzo *Les dernières jours*, gustosissimo, e meno noto, in cui entrambe le due coppie vedono la fine di un percorso della loro vita.

E così avanti fino a *Troppo buoni con le donne*, in cui i personaggi continuano a vivere contemporaneamente un pezzo di ‘storia universale’ e uno di ‘storia particolare’ e sempre compresenti: gli inglesi cannoneggiano contro gli irlandesi, due etnie si combattono ferocemente mentre il sesso si consuma a tutto spiano tra la ragazza inglese rimasta prigioniera all’interno dell’edificio delle poste e gli irlandesi asserragliati nel medesimo edificio. *Troppo buoni con le donne* è firmato Sally Mara, un autore immaginario, la stessa che firma il *Diario e il Diario intimo* che segnano un percorso della sessualità femminile che va da quella sommessa della protagonista de *La domenica della vita* a quella disinvolta e dichiarata con estrema naturalezza da Sally fino a quella che permea di sé un momento storico di scontro a fuoco tra due etnie rivali, inglesi e irlandesi.

Zazie, il romanzo che ha avuto un immediato e strepitoso successo, tradotto in storia cinematografica da Louis Malle, è del 1959, scritto prima de *I fiori blu*, è invece ancora soltanto un pezzo di storia particolare.

¹⁷ Ivi, pp. 1227-1228.

¹⁸ Ivi, p. 1207.

Quello di Zazie è il racconto paradossale che scopre la verità di un'altra storia, quella parte della storia che è la storia non narrata, quella 'particolare' degli individui, vista e vissuta dal basso in cui è incluso anche il 'glorioso' romanzo familiare che Zazie racconta di sé e dei suoi genitori facendo loro assumere per le loro vicissitudini un ruolo di primo piano:

– Legge i giornali lei? – A volte – Si ricorda della sarta di Saint-Montron che spacò il cranio di suo marito con la scure? Bene, era mamma. E il marito, naturalmente era papà. – Ah! – dice quello. – Non se ne ricorda? – Non sembra proprio sicuro. Zazie è indignata. – Accidenti, eppure ne fece di rumore. La mamma aveva un avvocato venuto apposta da Parigi, uno celebre, uno che non parla mica come lei e me, un coglione insomma. Però l'ha fatta assolvere, così (gesto), facile, facile. E poi la gente che applaudiva la mamma, poco c'è mancato che non la portavano in trionfo. Ah è stato un affare, quel giorno, le dico io! C'era una cosa sola che faceva dispiacere alla mamma, che quello di Parigi, l'avvocato, voleva farsi pagare forte. Era ghiotto, quel lazzarone. Per fortuna che c'era Georges. – E chi era questo Georges? – Un salumiere. Tutto rosa. Il ganzo della mamma. È lui che le aveva rifilato la scure (silenzio) per far legna (risatina). – E giù un sorsetto di birra, con distinzione; poco ci manca non levi il mignolo. – E non è tutto, – aggiunge. – Io, come mi vede qui seduta, ecco ho testimoniato al processo, io, e a porte chiuse perfino. Quello non reagisce. – Non mi crede? – Nemmen per sogno. Non è legale che una minorenne testimoni contro i genitori. – Prima di tutto, di genitori ce n'era ormai uno solo, primo, e poi lei non se ne intende. Non ha che da venir da noi a Saint-Montron e le farò vedere un quaderno dove ho incollati tutti gli articoli di giornale dove si parla di me. Perché Georges, mentre la mamma era al fresco, per Natale m'ha abbonato all'«Eco della Stampa». Lo sa cos'è, no, l'«Eco della Stampa»? – No, – disse quello. – Che roba. E vuol discutere con me. – E perché avresti dovuto testimoniare a porte chiuse? – La interessa, eh? – Si fa per dire. – Che razza di ipocrita. E giù un sorsetto di birra, con distinzione; poco ci manca non levi il mignolo. Quello non fa una piega (silenzio). – Via, – finisce col dire Zazie – Non faccia il broncio. Gliela racconterò la mia storia. – Ascolto. – Ecco. Bisogna sapere che la mamma non poteva sopportarlo, il babbo, allora questo, al babbo, gli faceva i nervi e si era messo a sbevucchiare. Quanti era capace di farsene, di mezzi litri. Allora quando era in quelle condizioni, bisognava stare attenti, perché ne toccava anche al gatto. Come nella canzone. La sa? – Seguo, – dice quello. – Meglio. Allora vo avanti: un giorno, di domenica, che ero tornata da una partita di fottiballe, c'era la Santimontrese contro la Stella Rossa di Neufelize, serie B, che è qualcosa. Le piace lo sport, a lei? – Sì, la lotta libera. Squadrando il mediocre torace del tizio, Zazie sghignazza. – Nella categoria spettatori, -. – È vecchia, – risponde quello, secco.

Furiosa, Zazie vuota la birra, e zitta. – Su, – dice quello, – non fare il broncio. Continua la tua storia. – La interessa la mia storia? – Sì. – Allora, prima diceva una bugia? – Tira avanti. – Non si arrabbi. La gusterà meglio la mia storia¹⁹.

Siamo di fronte a una rappresentazione vera e delirante, un'osservazione precisa ed esatta e allo stesso tempo paradossalmente deformata di un mondo precario e autentico che va contro tutte le convenzioni, contraddice tutte le opinioni correnti, fatto di furbizia e di astuzia. Straordinaria è l'alternanza di registri, classico e non: una organizzazione rigorosa della materia e insieme la rottura di tutti gli schemi di una società perbenistica, all'insegna di una saggezza popolare fatta di conoscenza diretta e immediata, violenta e cruda della vita che porterà Zazie a rispondere alla domanda finale «– Allora, ti sei divertita? – Così – L'hai visto il metrò – No – E allora, che cosa hai fatto? – Sono invecchiata»²⁰.

Una conoscenza che nella difficoltà dello scontro con il mondo esterno matura un'audacia senza mezzi termini, pronta al raggio dell'altro, a una visione contraria e contrapposta al mondo che ruota intorno e si traduce in stile attraverso la cruda concretezza del linguaggio parlato.

Zazie viene dalla *banlieu*, è parte di quell'erba gramigna che cresce nel marasma, punto di riferimento e momento di verifica di quell'*uomo naturale*, di cui s'è detto, oggetto costante di appassionata e indulgente attenzione nella scrittura di Queneau; che prima di tutto si deve 'appanzare', poi scopre gli altri e non necessariamente per sentirsi solidale, piuttosto per mandare avanti i suoi piani, per fare macchinazioni di cui Madame Cloche era stata un esempio luminoso. Raramente prende spessore questo tipo di individuo, solo a tratti. Zazie esce da quella folla di folla dello *Chiendent*, e in città cresce e *invecchia*.

Qui continua a regnare, ma sotto altra forma, lo schiaffo e lo sberleffo che mette a nudo una verità, quella di Zazie e del mondo brulicante che la circonda, che si contrappone alla società ordinata con le sue regole.

Tra questi due mondi, quello che va in pellegrinaggio turistico alla Sainte Chapelle, religiosamente ammirata, e quello che si fa beffe del turista inquadrato nella visita in funzione dei 'luoghi comuni' non c'è consonanza di valori.

Surreale e paradossale, la storia di Zazie si presenta divertita e ironica, altrettanto vera, nel totale rovesciamento di situazioni che diventano abnormi e tuttavia suonano normali all'interno di una complicità tra persone che appartengono al sottosuolo, ad altri livelli di realtà.

Nel 1960 Queneau fonda con il matematico e scacchista François Le Lionnais, (*felice personalità di sapiente eccentrico dalle inesauribili invenzioni sempre sospese tra razionalità e paradosso*) l'Oulipo, l'«Ouvroir de

¹⁹ Ivi, pp. 1095-1096.

²⁰ Ivi, p. 1024.

littérature potentielle», che intende svolgere un'attività che prevede, da una parte, la scelta precisa di un tema trattato in modo linguisticamente insolito, libero e fantasioso, dall'altra la formalizzazione rigorosa dell'opera come saldo sostegno all'invenzione poetica di cui viene messa in salvo l'ironia come essenza fondamentale del discorso.

Tutto il discorso fin qui fatto tende a mostrare come questa fondazione ufficiale dell'Oulipo in realtà non è che l'atto supremo di una convinzione che lo ha accompagnato tutta la vita, sospesa e in perfetto equilibrio tra logica e paradosso.

In questa ottica possiamo contemplare anche la sua autobiografia in versi *Chene et chien*, che risale al 1937, in cui il virtuosismo metrico produce effetti esilaranti.

Esercizi di stile, un testo brillantemente tradotto da Umberto Eco, risale al '47, ma ha subito varie trasformazioni fino al '63 quando vede la luce in una definitiva sistemazione che si collega strettamente all'OULIPO. Il testo consiste in un abile gioco linguistico, ma non solo. Si tratta di un esempio mirabile di trasformazione di una storia banale in 99 diversi stili che producono testi letterari distanti tra loro. Qui Queneau intende sperimentare fin dove possono arrivare le possibilità (potenzialità) di una lingua. Un vero capolavoro di fantasia illimitata sulla base di una profonda cultura letteraria e di una minuta e attenta capacità di osservazione del reale all'interno di una *contrainte*, in un fermo rispetto delle regole.

Pensiamo anche alla *Piccola cosmogonia portatile*, in cui i più duri neologismi scientifici entrano a far parte del lessico della poesia.

Grande è anche la passione di Queneau per le forme metriche usate per generare contenuti poetici, e il desiderio di inventare nuove strutture poetiche (si veda la proposta di *Morale elementare* 1975) e ancora i *Cent mille milliards de poèmes* del 1961.

Scopo dell'Oulipo è quello di proporre agli scrittori nuove strutture, anche di natura matematica, oppure inventare nuovi procedimenti, ben calcolati, per contribuire all'attività letteraria che in questo modo viene esaltata e dilatata. E allo stesso tempo quello di contrastare l'assenza di metodo e di regole, l'irrazionalità come unica premessa valida della fantasia.

Da un tema dato, o da una astratta impostazione formale, la macchina combinatoria della creazione poetica può librarsi felicemente moltiplicandosi e proliferando senza fine. La polemica con la poetica del surrealismo (libertà assoluta, ispirazione e immediatezza, abbandono onirico e cancellazione di ogni regola e costrizione) è dunque sempre viva e rimane implicita, sottesa a questo tipo di invenzione poetica.

Nella struttura classica, nelle regole, nei 'calcoli' nati per gioco, c'è la molteplicità potenziale di tutti i testi virtualmente scrivibili. La struttura è libertà e permette il gioco di un trattamento linguistico insolito di un tema dato da una parte, dall'altra il piacere di una formalizzazione rigorosa, di natura matematica, applicata all'invenzione poetica.

È così che il protagonista delle *Cosmicomiche* calviniane Qwfwq vive tra razionalità e paradosso.

Ed è così che la modernità tematica e linguistica delle opere di Queneau si fa 'gioco' in un ideale sempre vivo di letteratura classica come coscienza delle regole da seguire e allo stesso tempo come volontà di conoscenza dilatata dell'essere umano.

Le 'virtù del Numero' [dice di lui Calvino] sembrano imporgli la propria evidenza soprattutto quando esse riescono a trasparire attraverso la spessa corporeità della persona vivente, con la sua imprevedibilità d'umori, coi suoi fonemi emessi a bocca storta, con la sua logica a zig-zag, in quel tragico confronto delle dimensioni dell'individuo mortale con quello dell'universo che si può esprimere solo con risolini o con sogghigni o con cachinni o con scoppi di riso convulso, e nel migliore dei casi con risate a gola spiegata, risate a crepappe, risate omeriche²¹.

²¹ R. Queneau, *Segni, cifre e lettere*, cit., p. XXIII.

ITALO CALVINO E LA SCIENZA

I cervelli elettronici, se sono ancora lungi dal produrre tutte le funzioni d'un cervello umano, sono però già in grado di fornirci un modello teorico convincente per i processi più complessi della nostra memoria, delle nostre associazioni mentali, della nostra immaginazione, della nostra coscienza. Shannon, Weiner, von Neumann, Turing, hanno cambiato radicalmente l'immagine dei nostri processi mentali. Al posto di quella nuvola cangiante che portavamo nella testa fino ad ieri e del cui addensarsi o disperdersi cercavamo di renderci conto descrivendo impalpabili stati psicologici, umbratili paesaggi dell'anima, – al posto di tutto questo oggi sentiamo il velocissimo passaggio di segnali sugli intricati circuiti che collegano i relé, i diodi, i transistor di cui la nostra calotta cranica è stipata¹.

L'attitudine contratta da Calvino, fin dalla più giovane età, a pensare in termini di razionalità scientifica, («nella famiglia [scrive] un bambino dovea solo leggere libri educativi, in particolare quelli con qualche fondamento scientifico») sarà nutrita per tutta la vita e lo porterà a volere una scrittura posta in termini di rigore, di misura e di controllo, al rifiuto di ogni forma di immediatezza e di spontaneismo, disvalori che non servono a cambiare l'immagine del mondo.

La costante tensione alla ricerca di un ordine costitutivo delle cose e del mondo trova la sua espressione in una lingua sliricizzata, puntuale e precisa, e sarà compensata dalla fuga in un mondo in cui la fertile immaginazione inventiva costituirà un'eccellente valvola di sicurezza, la premessa indispensabile del narratore che amerà dilatarne le infinite possibilità di combinazioni.

Prima che «la passione per il cinema [scrive Calvino] diventasse per me una possessione assoluta» durata per tutto il periodo dell'adolescenza, il periodo decisivo è stato «tra i tre e i sei anni, prima che io imparassi a leggere». Nel trascorrere molte ore di fronte alle immagini del «Corriere dei piccoli» (che la madre aveva cominciato a raccogliere ancora prima che il bambino nascesse) – ci dice:

¹ I. Calvino, *Saggi*, 1945-1985, a cura di M. Barenghi, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1999, pp. 209-210.

[...] mi raccontavo mentalmente le storie, interpretando le scene in diversi modi, producevo delle varianti, fondevo i singoli episodi in una storia più ampia [...] contaminavo una serie con l'altra, immaginavo nuove serie, in cui personaggi secondari diventavano protagonisti.

Distinguere il proprio sé dal mondo esterno nel tentativo di afferrarne conoscitivamente una parte e ricostruirlo proiettandolo con la fantasia negli infiniti spazi del possibile rappresentano i due momenti fondamentali della poetica di Calvino nella sua dinamica.

Le citazioni qui riportate provengono entrambe dal suo ultimo scritto, *Six Memos for the next Millennium*, pubblicato in Italia con il titolo *Lezioni americane*². Queste conferenze, che Calvino avrebbe dovuto tenere a Harvard, si presentano come la continuazione ideale e la definitiva sistemazione in proprio del suo pensiero. Presupposto e punto di riferimento, ancora più esplicitato, è sempre il mondo della scienza, quello più avanzato e ricco di implicazioni culturali nuove, quello in cui il valore dell'immaginazione torna a sfidare vecchie forme di riduzionismo e che comporta da parte nostra lo sforzo di imparare a figurarsi ciò che non possiamo vedere a livelli microscopici e macroscopici del tempo e dello spazio.

Se è vero – sostiene Calvino – che la letteratura, così come avviene negli altri campi del sapere, deve essere in grado di suscitare dibattiti, di fare avanzare il pensiero, di arricchirlo e stimolarlo per meglio far capire l'infinita complessità del mondo, per uscire dalla limitatezza e univocità di un'unica rappresentazione, allora essa non potrà più fare a meno di continuare quel rapporto nuovo che da Lewis Carroll in poi si è instaurato tra filosofia letteratura e scienza.

La letteratura, ci dice Calvino, sta tra scienza e filosofia e se a questa si oppone per concretezza di immagini a quella si avvicina per il metodo di lavoro e di ricerca che comporta la costruzione di modelli d'interpretazione del reale. La *leggerezza* del pensiero ritrova di volta in volta la propria concretezza in una nuova rappresentazione del mondo che è finzione scenica e in quanto tale essa si avvale di una nuova rete di connessioni e di personaggi costruiti da una libera fantasia che è mitopoiesi del pensiero stesso. Il modello in letteratura si fa 'gioco'.

Il discorso poetico, così come avviene nella ricerca scientifica, resta perennemente aperto: esperienza e immaginazione si muoveranno contro ogni assolutizzazione ontologica e gnoseologica e condurranno a una visione sperimentale della stessa letteratura nel cui ambito anche un libro costituisce un frammento di realtà ordinata al suo interno, un esperimento al suo punto d'arrivo. Un esperimento cruciale che a differenza di un esperimento scientifico non potrà più essere ripetuto perché resta unicamente confinato nell'occhio e nella mente di chi l'ha prodotto. Le immagini registrate nel processo lampo del pensiero che le ha visualizzate appartengo-

² Ivi, pp. 708-709.

no solo e unicamente a chi è riuscito a vederle nella compiutezza finale di una storia. Un libro è allora una storia felicemente conclusa, rappresenta il momento finale di un progetto di ricerca di un ordine interno alle cose. Ha una sua vita propria, si conclude e si esaurisce. Tutta l'opera di Calvino appare contrassegnata da questa convinzione forte, determinata ogni volta dal problema di un sempre nuovo rapporto etica-forma che solo si giustifica di fronte a un nuovo valore rinvenuto o a un nuovo problema da porre. Il dover essere della forma dipende dal dover essere dei contenuti nuovi su cui lavorare. Il discorso deve essere sempre necessitato. Leggendo Calvino ci troviamo spesso di fronte a veri e propri consuntivi che permettono di considerare chiuso un discorso, e consentono di andare avanti alla ricerca di cose nuove da narrare: la prefazione alla terza edizione del '64 de *Il sentiero dei nidi di ragno*, uscito per la prima volta nel '47; la prefazione alla trilogia de *I nostri antenati* in cui vengono riproposte tutte assieme le tre storie del decennio Cinquanta-Sessanta e da cui di nuovo Calvino prende le distanze per andare oltre, alla ricerca di nuovi percorsi linguistici proprio come suor Teodora che, chiamata da Rambaldo, esce dal convento, abbandona la storia de *Il cavaliere inesistente* (ma che esiste de dicto, ovvero per sua esplicita negazione linguistica) e cavalca verso il futuro tutto ancora da decifrare. Calvino di lì a poco partirà per la sua lunga avventura parigina che gli offrirà la possibilità di approfondire lo studio e la potenzialità del linguaggio, di capire in quanti altri modi è possibile parlare della realtà in letteratura.

E ancora la prefazione alla raccolta di saggi che egli stesso sceglie per metterci *Una pietra sopra* nel 1980, al suo definitivo rientro da Parigi e che rappresenta il consuntivo di trent'anni di attività saggistica. Infine le stesse *Lezioni americane* rappresentano il momento in cui Calvino tira le somme su tutto il suo lavoro. Ogni libro di Calvino si presenta dunque come un oggetto finito, una scrittura congedata dietro la quale si è consumata una forte dose di energia.

Fin qui s'è detto di un atteggiamento mentale rigoroso e programmatico che caratterizza il lavoro dello scrittore: problemi posti, possibili soluzioni intraviste, sospensione di una risposta definitiva.

A partire però dal '64 il rapporto con la scienza, e in seguito con la filosofia della scienza, (che si evidenzia concretamente nella sua partecipazione al Convegno *Livelli di realtà*³ tenutosi a Firenze nel 1978 e al quale darà un interessante contributo) si allarga e si passa dal piano del metodo a quello dei contenuti. Gli stessi risultati dell'indagine scientifica negli altri campi del sapere diventano giocosi temi di narrazione e, in virtù di un'arte combinatoria, rielaborati in chiave fantastica, diventano materia di gustosissima rappresentazione. Con le *Cosmicomiche* e *Ti con zero* assistiamo dunque a un nuovo cambio di rotta. Nel '63 infatti con la pubbli-

³ Gli Atti del Convegno sono stati pubblicati in *Livelli di realtà* (a cura di M. Piattelli Palmarini), Milano, Feltrinelli, 1984.

cazione de *La giornata di uno scrutatore* e l'apparizione dell'ingombrante 'regno del nano' accanto al già scomodo 'regno dell'onorevole' si determina in Calvino un forte e dichiarato interesse per le letture scientifiche. Contro una visione antropocentrica, che separa l'uomo da tutte le altre forme presenti nella catena dell'Essere, si rafforza la consapevolezza della nostra temporanea e casuale presenza nello spazio infinito del tempo che ci ha preceduto e che ci seguirà, della nostra presenza tra le molte altre forme abortite di vita che ci imbarazzano e che noi usiamo, per rassicurarci, accantonare e ignorare. Amerigo Ormea, erede del razionalismo settecentesco e militante intellettuale di sinistra, scrutatore in un seggio elettorale, comincia a dubitare della propria visione del mondo che improvvisamente, a contatto con i rinchiusi nel Cottolengo, gli appare troppo circoscritta e rassicurante. Amerigo si interroga sulla necessità di fare i conti non più solo con la storia, ma anche con la natura.

«Nel Novecento [scrive Calvino in *Una pietra sopra*] è un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s'impone: come gioco, ironia, ammicco e anche come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo»⁴. Un incubo di Calvino potrebbe essere rappresentato proprio dall'iguana (*L'ordine degli squamati* in *Palomar*) in quanto metafora e spia della nostra casualità nell'universo. L'iguana è quello strano animale che il signor Palomar incontra nel padiglione dei rettili dove la vita appare come uno spreco di forme senza stile e senza progetto, dove tra le infinite possibili conformazioni le più incredibili si fissano, resistono al flusso che le disfa e rimescola e riplasma. Forme mostruose, come l'iguana, stanno a dimostrare come tutta la storia del genere umano si riduca ad essere un casuale anello di una catena di mutazioni e di evoluzioni. Al di là del vetro delle gabbie – racconta Calvino – «c'è il mondo di prima dell'uomo, o di dopo, a dimostrare che il mondo dell'uomo non è eterno e non è l'unico».

Un desiderio di Calvino potrebbe invece essere rappresentato da quell'ansia conoscitiva che lo incalza stringente nel tentativo di decifrare sempre meglio il mosaico dell'universo, di ricercare un ordine per dare un senso alle cose.

L'intreccio storia-natura assume allora un significato ben più vasto e interessante. La storia degli uomini si dilata e con essa la possibilità del narrare. E se è vero che «la scrittura è solo un processo combinatorio di elementi dati», come afferma Calvino nel saggio *Cibernetica e fantasmi*, i giochi in letteratura si possono moltiplicare e possono crescere all'infinito. Barthes, le esperienze parigine e l'Oulipo diventano strumenti eccellenti per questa nuova impresa. Calvino infatti, stabilitosi a Parigi, frequenta le lezioni di Roland Barthes e conosce Raymond Queneau che lo presenterà agli altri membri dell'Oulipo (*l'Ouvroir de Literature Potentielle*), fra i quali Francois Le Lionnais e George Perec. È qui che viene teorizzato, a

⁴ I. Calvino, *op. cit.*, p. 267.

partire dal 1960, anno di fondazione dell'Oulipo, (i fondatori sono appunto il matematico e scacchista F. Le Lionnais e lo scrittore R. Queneau) che nella struttura classica, e dunque nelle regole, c'è la molteplicità 'potenziale' di tutti i testi virtualmente scrivibili. La scrittura allora diventa due volte 'gioco': quello di un trattamento linguistico insolito di un tema dato, quello di una formalizzazione rigorosa applicata all'invenzione poetica. È così che Qfwfq vive di razionalità e paradosso. La modernità tematica e linguistica delle *Cosmicomiche* e di *Ti con zero* si fa gioco in un ideale sempre vivo di letteratura classica come coscienza delle regole da seguire.

Il linguaggio della letteratura, nella misura in cui i linguaggi servono a raccontare com'è fatto il mondo, (Calvino, racconta sua moglie, aveva fatto salti di gioia intorno alla scrivania quando aveva ricevuto il libro di Hans Blumenberg *La leggibilità del mondo*) tende alla decodificazione del mondo esterno e a offrirci in modo stimolante e fantasioso, leggero e piacevole, frammenti di conoscenza. Il linguaggio della letteratura sta accanto a quello della biologia, della chimica, della fisica, della filosofia, della logica e così via. Tutti vanno, ciascuno in modo specifico, nella direzione di una possibile lettura del mondo. La letteratura si caratterizza tuttavia per la sua estrema libertà di movimento e di fantasia. Essa può liberamente interagire con gli altri dati linguistici ovvero con i risultati che la ricerca mette a punto negli altri domini della conoscenza.

Si viene così affiancando a una visione tradizionale dell'umanesimo una visione scientifica del mondo quale risulta dai paradigmi culturali più avanzati e che comporta non più solo e unicamente la rappresentazione da un punto di vista storicistico in senso stretto del comportamento degli uomini, il loro semplice inserimento nell'*hic et nunc* del sociale, (la storia) ma anche l'interesse per l'uomo in sé come espressione biologica e in rapporto alle ere geologiche, nell'ambito dell'evoluzione e in rapporto alla storia dell'universo e al suo divenire. Nascono così quei due capolavori le *Cosmicomiche* e *Ti con zero* che rappresentano un unicum irripetibile all'interno del suo percorso di scrittore.

L'umanesimo storicistico oggi non è più sufficiente a spiegare che cos'è l'uomo e che cosa rappresenta nell'insieme di tutte le cose. A queste domande non è più possibile rispondere con la semplice speculazione filosofica. Calvino si fa convinto sostenitore di questa tesi. Riflessioni sull'uomo vengono anche da parte di scienziati e biologi del nostro tempo e si fanno sempre più frequenti. Sulle tesi proposte da J. Monod (*Il caso e la necessità*, Milano, Mondadori, 1970) e da F. Jacob (*La logica del vivente*, Torino, Einaudi, 1971) si è molto discusso e dibattuto a suo tempo. Questo nuovo modo di pensare l'uomo, cui ha contribuito la biologia moderna, ha reso non più proponibile, certamente superata, ogni forma di umanesimo tradizionale.

Se è vero che lo studio dell'uomo e delle società umane [scrive Paolo Rossi] non può ridursi allo studio della biologia, è anche vero che tale studio non può fare a meno della biologia: - Non si possono spiegare le trasformazioni culturali e sociali con la sola *selezione* delle idee; ma

non si può neppure dimenticare che l'organismo umano è il prodotto della selezione naturale. Di tutti gli organismi viventi, l'uomo è quello che possiede il programma genetico più aperto ed elastico. Ma dove si arresta l'elasticità? In quale misura il comportamento umano è prescritto dai geni? A quali restrizioni ereditarie è sottoposto lo spirito umano? – (F. Jacob, *La logica del vivente*, Torino, Einaudi, 1971, p. 374). A conclusioni in sostanza non diverse, anche se raggiunte muovendo da un angolo visuale ben differente e su un diverso terreno di ricerca, sono giunti alcuni zoologi (come Desmond Morris e Konrad Lorenz), [...]. L'etologia comparata, che è lo studio comparato dei comportamenti animali, ha anch'essa contribuito a indebolire fortemente, nel nostro tempo, l'idea di una sopra-naturalità dell'uomo⁵.

A chi gli rimproverava di uscire dalla storia e di perdere di vista l'uomo Calvino ribatteva che al contrario era sempre e soltanto l'uomo che gli stava a cuore, e in particolare il punto in cui viene a incastrarsi nel mosaico dell'universo, così come viene costruito dalla scienza contemporanea. Questo non vuol dire uscire dalla storia, al contrario significa dilatare la storia degli uomini, allargarla alla storia e ai risultati della conoscenza negli altri campi di ricerca e perciò renderla più ricca e interessante, più complessa e completa. È anche questo un modo di lottare contro la pigrizia mentale che genera l'intolleranza e l'eccesso di dogmatiche certezze che non fanno progredire di un punto la nostra conoscenza.

Contro i cultori delle scienze umane e quei letterati che, sulla base di un modello ottocentesco, tardo-positivistico della scienza, continuano a vedere i propri campi di ricerca come territori che devono restare immuni dai metodi della scienza naturale, Calvino considera rilevanti e imprescindibili le tappe del pensiero segnate da Copernico e da Cartesio, da Galileo e da Darwin, dalla seconda rivoluzione scientifica, e muove incessantemente contro chi per esigenze di tranquillità intellettuale se ne sta al riparo nella propria roccaforte fatta di sistemi chiusi di credenze e convinzioni. Valga fra tutti lo splendido esempio contenuto ne *Le cosmomiche*, *Lo zio acquatico* che, restio alla novità della terra e alla fatiche per conquistarsela, preferisce a qualsiasi sforzo innovativo il gesto abituale e ripetitivo cui si abbandona nuotando. Ed è così che il vecchio zio riesce a conquistare facilmente la fidanzata del nipote che era andato a fargli visita pieno di perplessità, pensando di annoiare la sua giovane compagna, in virtù di un invito a un piacevole e pigro abbandono che evita ogni fatica e complicazione di sorta nella lotta per la sopravvivenza.

La letteratura dunque, nel modo che le è proprio, può stimolare la riflessione e produrre conoscenza se interagisce con i problemi che interessano l'uomo contemporaneo nell'ambito di un sistema culturale continuamente rivisitato. Di qui la necessità di proporre sempre nuovi modelli purché

⁵ P. Rossi, *Idee e realtà di oggi*, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 3-4.

questi aderiscano alla struttura concettuale di un modo sempre aggiornato di guardare il mondo, in altre parole purché non siano gratuiti e vadano costantemente verso le nuove frontiere della conoscenza.

Senza mai perdere di vista la realtà e il dibattito culturale più avanzato che su di essa si va compiendo Calvino procede sempre attento di fronte all'emergere delle nuove concezioni del sapere e del mondo che ne è l'oggetto.

Nelle trame fantasiose, nelle strutture leggere e aeree dei suoi giochi, si risolve l'impegno di un uomo colto e problematico al quale la dimensione ironica non viene mai a mancare. L'ironia infatti costituisce una buona valvola di sicurezza di fronte a un mondo sul quale non è possibile esercitare un controllo se non in parte. Troppo spesso i modelli restano una perfetta ipotesi teorica mentre la realtà va per conto suo.

La malinconia, che rispecchia uno dei momenti più inquietanti della nostra modernità, nasce dalla consapevolezza di una nostra estraneità al mondo che ci circonda: le parole e le cose, il linguaggio e la realtà, non riescono mai a coincidere interamente. I nostri tentativi di leggere il mondo nella sua interezza e il mondo nella sua separatezza e indifferenza dall'altra non combaciano se non parzialmente, e solo nella nostra mente trova spazio il modello ideale che, nei suoi riscontri con il reale, va continuamente rivisto e aggiustato, riacomodato a una realtà che spunta sempre nuova perché sempre più ricca e complessa. Il presente non è mai lo stadio finale del mondo. La versione artistica del problema cognitivo è affidata a Palomar che, eroico e caparbio, insiste nei suoi ripetuti tentativi di impadronirsi di un mondo esterno che nella sua assolutezza continua a negarsi. *Palomar* contiene, in forma di interrogazione, tutti i temi di fondo che ricorrono nell'opera e nel pensiero di Calvino: il modello e la realtà, ovvero la pagina scritta e la vita, l'ordine e il caos, la figura geometrica e il paesaggio umano.

Il 'gioco' nasce allora come rappresentazione, nel suo aspetto ludico, di una realtà che viene osservata e studiata per essere poi liberamente riproposta in una combinazione nuova di elementi, interrelati secondo lo specifico sentire dello scrittore che vede impegnate ad un tempo la mente e la fantasia, il processo astratto del pensiero e quello immaginifico e creativo. Questi due momenti non risultano mai antagonistici e vanno perciò sottratti a quella assurda dicotomia su cui spesso ancora si insiste, in un rifiuto compiaciuto e pretestuoso della razionalità scientifica e del mondo della scienza.

La scienza oggi più che mai e la poesia necessitano entrambe di una forte dose di concentrazione immaginativa per pensare e rappresentare gli oggetti interni del proprio discorso: quello scientifico che tende a ricercare e rappresentare la struttura invisibile della materia, quello poetico che intende restituire il dato visivo o linguistico accresciuto della sensibilità nascosta con la quale il poeta lo rielabora.

«Sarà quella, la letteratura [sottolinea Calvino] che corrisponde perfettamente a un'ipotesi teorica, cioè finalmente *la* letteratura».

In questo quadro Galileo «per immaginazione scientifico-poetica, per precisione di linguaggio» costituisce un punto di riferimento importante perché rappresenta «lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva».

Il modello del linguaggio matematico e della logica formale – ci dice inoltre Calvino:

[...] può salvare lo scrittore dal logoramento in cui sono scadute parole e immagini per il loro falso uso. Con questo lo scrittore non deve però credere d'aver trovato qualcosa d'assoluto; anche qui può servirgli l'esempio della scienza: nella paziente modestia di considerare ogni risultato come facente parte di una serie forse infinita d'approssimazioni⁶.

E ancora a Galileo si riferisce Calvino quando nel 1967 risponde a una lettera di A.M. Ortese a lui indirizzata sul «Corriere della sera» nella quale la scrittrice aveva espresso «tristezza e fastidio» di fronte ai lanci spaziali e alle conquiste dello spazio:

e nella tristezza c'è del timore, nel fastidio dell'irritazione, forse sgomento e ansia. Mi domando perché. Anch'io come altri esseri umani sono spesso portata a considerare l'immensità dello spazio che si apre al di là di qualsiasi orizzonte, e a chiedermi cos'è veramente e da dove ebbe inizio e semmai avrà fine. Osservazioni, timori, incertezze hanno accompagnato la mia vita, e devo riconoscere che per quanto nessuna risposta si presentasse mai alla mia esigua saggezza, gli stessi silenzi che scendevano di là erano consolatori [...] Ora questo spazio è sottratto al desiderio di riposo, di ordine, di beltà.

E Calvino risponde:

[...] guardare il cielo stellato per consolarci delle brutture terrestri? Ma non le sembra una soluzione troppo comoda? [...]. Quel che m'interessa è tutto ciò che è appropriazione vera dello spazio e degli oggetti celesti, cioè *conoscenza*: uscita dal nostro quadro limitato e certamente ingannevole, definizione d'un rapporto tra noi e l'universo extraumano. La luna, fin dall'antichità, ha significato per gli uomini questo desiderio, e la devozione lunare dei poeti così si spiega. Ma la luna dei poeti ha qualcosa a che vedere con le immagini lattiginose e bucherellate che i razzi trasmettono? Forse non ancora; ma il fatto che siamo obbligati a *ripensare* la luna in un modo nuovo ci porterà a ripensare in un modo nuovo tante cose. [...] Questo qualcosa che l'uomo acquista riguarda non solo le conoscenze specializzate degli scienziati ma anche il posto che queste cose hanno nell'immaginazione e nel linguaggio di tutti. [...] Chi ama la luna davvero non si contenta di contemplarla come un'immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei, vuole vedere *di più* nella luna, vuole che la luna *dica di più*. Il più grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo, Galileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di

⁶ I. Calvino, *op. cit.*, p. 237.

precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiose. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, gran poeta lunare⁷.

La luna diventa per Calvino uno spazio nuovo da esplorare e l'evento scientifico lungi dallo spegnere le emozioni per il fatto di rendere più chiare le cose, diventa esso stesso fonte di entusiasmo e di trasporto, può tramutarsi in esperienza palpabile in virtù di una libera e fantasiosa rielaborazione poetica. Siamo infatti nell'anno in cui il racconto *La molle luna* vede la luce nella raccolta *Ti con zero*. Così mentre la Ortese si preoccupa della fine di un topos letterario, Calvino inaugura una nuova stagione poetica in cui la scienza offre i suoi molteplici spunti.

Ciò che Calvino rivendica alla poesia, che è esercizio proprio della Letteratura quando smette di essere *letteratura* nell'accezione logora e negativa del termine, è l'attenzione alla conoscenza della natura così come si pratica nel campo scientifico. Essa comporta infatti un modo di esprimersi, un modo di parlare, naturale e preciso: l'*esattezza* diventa perciò un valore di ordine e chiarezza mentale. Se la poesia si nutre, come insiste Calvino, dell'intelligenza della filosofia e della scienza, in quanto strumenti che soccorrono per sconfiggere la retorica, essa sarà in grado allora di liberare l'uomo dai piacevoli inganni che un discorso mitico con intenti consolatori tende a perpetrare. Allo stesso tempo però, si badi bene, Calvino non cessa di rivendicare alla poesia piena autonomia nell'atto di contrapporre al mondo della scienza e a quello della filosofia, due forme astratte del sapere, la concretezza di un momento significativo del rapporto uomo-universo vissuto interamente sulla base di un'emozione. Se da una parte auspica una cultura letteraria più direttamente interattiva con la dinamica del pensiero filosofico e scientifico perché si ponga su un piano di pari dignità con lo sviluppo e il progresso della conoscenza negli altri campi del sapere, dall'altra tiene a sottolineare che l'immaginazione poetica per essere valida deve raggiungere la concretezza di un'esperienza visiva.

Le ferite inferte all'uomo dal progresso della nostra conoscenza sono sempre presenti nella morale laica di Calvino: una distanza ci separa per sempre dalla vita ingenua della natura. Accettare il disagio che la crescita della nostra consapevolezza culturale ci impone è giocoforza. Da tutto ciò il pensiero inventivo non può che uscirne potenziato: emergono spunti nuovi e più potenti sulla base di un'etica rinnovata.

Se la letteratura vuole uscire dagli schemi vaghi della cosiddetta sensibilità poetica ed intende eguagliare la tensione conoscitiva degli altri campi di ricerca, essa non può celebrarsi nel chiuso del suo spazio, alla stessa maniera in cui non è concesso alla scienza di essere autocelebrazione di se stessa e scadere in scientismo. Fantasia e fatto, immaginazione creativa e analisi critica devono giocare un ruolo reciprocamente interattivo. E come la lu-

⁷ Ivi, pp. 226-228.

cida avventura della scienza si fa storia, così l'esistenza umana si fa storia poetica e assolve la sua specifica funzione. C'è un'unica sintassi che regola il pensiero e tale rimane nell'ambito di qualsiasi scrittura. Ciò che contraddistingue la scrittura di un discorso letterario, in cui l'approccio scientifico al mondo esterno è sotteso come valore perché rappresenta un metodo, è la sua solidità e chiarezza, che restano dati fondamentali di qualsiasi discorso se si intende comunicare con gli altri. Erano queste le caratteristiche fondamentali che Calvino rinveniva nella prosa di Galileo e che lo spingevano a metterlo sullo stesso piano di Dante. Ma Galileo, gli fu obiettato, era scienziato, non scrittore, come dunque era possibile considerarlo un letterato?

Questo argomento [rispose Calvino] mi pare facilmente smontabile: allo stesso modo anche Dante, in un diverso orizzonte culturale, faceva opera enciclopedica e cosmologica, anche Dante cercava attraverso la parola letteraria di costruire un'immagine dell'universo. Questa è una vocazione profonda della letteratura italiana che passa da Dante a Galileo: l'opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile, lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva [...] oggi forse è venuto il momento di riprenderla [...] in certi momenti ho la sensazione che la via che sto seguendo mi riporti nel vero alveo dimenticato della tradizione italiana⁸.

I modelli di rappresentazione del mondo, di cui il 'gioco' letterario si avvale, mutano dunque perché anch'essi devono fare i conti con i nuovi dati che si aggiungono alla nostra conoscenza. La letteratura deve sostituire al quadro speculare e ingenuo di rappresentazione del reale un quadro in cui venga elaborata in modo creativo e fantastico la nuova esperienza culturale che si va codificando nelle figure del linguaggio. Il gioco del poeta – ci dice Calvino – consiste appunto nelle manipolazioni della materia linguistica per dissolverne la gravità e proporla sotto un aspetto ludico «nella speranza di riuscire attraverso ad esse a *cambiare la vita*». Poiché un sistema concettuale è flessibile, la traduzione artistica non può non rifletterne la precarietà. Scompare così anche dalla letteratura l'idea della totalità. La nostra conoscenza procede per quanti e si complica di problemi. La strategia conoscitiva si avvale anche in letteratura di forme diverse per dare senso e struttura a ciò che è complesso. Il modello scientifico e quello letterario si incontrano sullo stesso piano.

Per generare nuovi valori, recitava G. Pascoli nella sua conferenza tenuta a Messina nel 1899 (*L'era nuova*), è necessario che gli uomini aderiscano alla nuova immagine dell'universo che la scienza ha prodotto. Il poeta deve parlare di un «mondo qual è veramente, quale la scienza l'ha scoperto, diverso, in tante cose, da quel che appariva e appare»⁹. Deve cancellare

⁸ Ivi, pp. 232-233.

⁹ G. Pascoli, *L'era nuova*, (1899), in *Prose*, I, Milano, 1956, p. 118.

le *illusioni* di cui l'uomo si nutre, responsabile dei contrasti, per mettersi sulla via della tolleranza, della solidarietà umana; trasformare la scienza in coscienza è il compito che lo scrittore deve porsi per distruggere *quelle illusioni* che fanno l'uomo feroce contro l'uomo, perché l'uomo ha ancora oggi – scrive Pascoli: «nelle dita i vecchi artigli e nelle mandibole le vecchie zanne e nel cuore la vecchia ferocia dei cannibali»¹⁰. In Pascoli permane tuttavia rispetto a Calvino una visione cupa del mondo e domina la consapevolezza del destino tragico dell'uomo che prevale su tutti gli altri aspetti, anche sulle possibilità di prendere in considerazione il progresso della conoscenza come testimonianza dell'intelligenza attiva e della capacità intellettuale dell'uomo. Sappiamo invece quanto nel mondo della fantasia ironica di Italo Calvino la conoscenza scientifica e la crescita culturale giochino un ruolo piacevole ed eccitante e rappresentino uno stimolo alla sua creatività poetica, tanto più in quanto esse sono in grado di demolire ciò che si è accumulato lentamente sotto forma di tabù o credo dogmatico. Anche per Pirandello la scienza ha posto fine alla visione antropocentrica e all'idea di un primato dell'uomo nella natura. E nel saggio del 1895, scritto in occasione della scoperta dei raggi X (*Rinunzia*), dichiara: «Non intendo [...] ostentare anch'io, in nome dell'arte o d'altra sollecitudine intellettuale, il disprezzo or venuto di moda per la scienza. Questa poggia tanto in alto e ha tanti titoli di benemerenzia verso l'umanità, che il disprezzo ostentato da certuni non arriva neanche a toccarla»¹¹. Queste immagini della scienza in Pascoli come in Pirandello, se da una parte esprimono la consapevolezza del valore del discorso scientifico, dall'altra poi non esitano a risolversi in considerazioni pessimistiche. Per Pascoli la scienza è liberazione dalle illusioni ma allo stesso tempo essa genera smarrimento e «sensazione del nulla». Per Pirandello la scienza spiega l'universo ma contemporaneamente rende gli uomini «come smarriti e perduti in un cieco immenso labirinto». Calvino, alla luce delle rivoluzioni scientifiche e di altre più recenti acquisizioni nel campo della biologia, si limita a prenderne atto e ad avvertire la necessità imprescindibile di intendere i concetti di natura, cultura e società nell'accezione più ampia che oggi i nuovi campi d'indagine conferiscono loro. Non possiamo più accettare, egli dice, alcuna soluzione di continuità tra l'animale, l'animale-uomo e l'animale-uomo-macchina.

L'avanguardia letteraria degli anni Sessanta, nel muovere contro 'l'irruzione della storicità' affermava che i soli valori a cui ci si può attenere sono quelli di un'analisi strutturale. Non restava perciò che 'annotare', azzerando il soggetto e muovendosi su un piano di completa assenza di giudizi e di valori: *la realtà parla da sé*. A questo punto ci piace ricordare l'ironica fantasia di *Il mondo guarda il mondo* in cui Palomar si ostina a voler vedere il mondo con un occhio innocente, ma presto deve rendersi conto che è impossibile perché in questo modo il contatto con il mondo

¹⁰ Ivi, p. 10.

¹¹ L. Pirandello, *Rinunzia*, «La Critica», febbraio 1896.

diventa irraggiungibile. L'ovvietà del vedere non è affatto ovvia. Il problema cognitivo sta molto a cuore a Calvino e riempie di sé l'ultimo suo libro *Palomar*. In tutti i campi del sapere la *verità* della conoscenza non è mai assoluta, avanza per quanti, è frammentaria, può essere contraddittoria e può anche saltare del tutto: il solo dato sicuro per l'uomo è quello di sapere che non c'è un unico sistema in cui collocare la spiegazione universale. Inoltre, la percezione della realtà implica l'esistenza di un soggetto che interpreta la realtà con le sue lenti, con le sue idee, con il suo 'io', con le sue emozioni. Il concetto di *verità* non è più oggi quello di un semplice rispecchiamento della realtà; ciò vale per la scienza come per la letteratura. È questo il punto d'arrivo di un discorso teorico, filosofico-scientifico, che Calvino intende far suo e proprio sulla base di questa consapevolezza assume un atteggiamento critico nei confronti del *nouveau roman*. Secondo gli esempi di Robbe-Grillet e di Butor, la letteratura deve limitarsi ad accogliere i temi fenomenologici e a riprodurre la realtà in accordo con un'esperienza immediata a scapito del pensiero concettuale. In questo modo la realtà primaria e la prassi come momento precategoriale diventano il punto di partenza. Nei confronti di questi atteggiamenti Calvino prende posizione: la parola può essere mistificante, il mondo muto è più trasparente perché privo di mediazione, lo si coglie direttamente, limitandosi ad osservare. Ma un mondo semplicemente rispecchiato, quale quello proposto dal maestro ai suoi studenti mentre visita le rovine di Tula nel Museo messicano (vedi *Palomar*) si limita a proporsi nella sua elementare ingenuità e non aggiunge altro alla sua propria immagine riflessa. La conoscenza è sempre organizzazione dei dati dell'esperienza, è *ricostruzione* secondo un modello, un'ipotesi teorica, un'interpretazione del reale che il nostro 'io', la nostra lente-finestra inquadra. La natura non parla direttamente di sé. Lo scienziato deve disturbarla, deve interrogarla, e deve riproporla attraverso una 'lettura' che si avvale di una rete di associazioni e una connessione di significati che permettono di elaborare un'ipotesi. È necessaria una *mens fenestrata* che classifica, delimita, rinchiude in un ambito circoscritto il mondo fuori di noi, che organizza i dati in esperienza conoscitiva. I risultati della conoscenza, in tutti i campi di ricerca, sono sempre parziali e limitati, e, più che la spiegazione unica e generale, dobbiamo tenere presente la rete di immagini e di connessioni che si sviluppano – ci dice Calvino – e si depositano, come nella formazione di un cristallo, intorno a quel «fatto straordinario», quella fetta di realtà che ci interessa sul piano conoscitivo.

Quella del cristallo è un'immagine assai cara a Calvino: «Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo»¹².

¹² I. Calvino, *op. cit.*, p. 723.

DANIELE DEL GIUDICE. *ATLANTE OCCIDENTALE: L'OGGETTO
E LA FORMA NASCOSTA*

Lui sapeva che non avrebbe più potuto accucciarsi
tra le parole come un animale nella tana.

D. Del Giudice, *Atlante occidentale*

«L'avvenimento della scrittura non è la subordinazione dello spirito alla lettera, ma è la sostituzione della lettera al suolo. Nella lettera lo spirito è libero e legato alla radice» ha scritto Emmanuel Levinas.

Ira Epstein, scrittore ormai famoso, si trova di fronte a una svolta che avverte come necessaria. Dopo una lunga crisi nel ripensare a nuove forme possibili della scrittura letteraria nel mondo contemporaneo riuscirà alla fine a chiarire a se stesso i molti aspetti del problema e a indicare nella sua essenza il significato e il valore dell'avvenimento della scrittura quando diviene sostituzione della realtà in una libera reinterpretazione della stessa. Attraverso una storia, quella di un rapporto di amicizia nato fra lo scrittore ormai affermato e un giovane scienziato, si sviluppa parallela un'analisi del processo conoscitivo e dei risultati specifici ai quali si giunge in campo scientifico e in campo letterario.

Alla ricerca di nuove radici per alimentare la sua scrittura e narrare storie davvero nuove, Epstein è mosso dalla convinzione, ormai maturata, che il mondo della scienza e della tecnica è parte determinante del mondo contemporaneo, fa parte della storia dell'uomo moderno e rientra nei suoi interessi culturali se vuole appartenere, a pieno diritto, al suo tempo. Questo il punto di partenza di un continuo gioco di contrappunto fra il linguaggio della scienza nel suo farsi e quello della letteratura, fra i due processi della conoscenza e il diverso rapporto con il mondo esterno che in ciascun ambito s'intrattiene.

Epstein, dopo una lunga tensione di ricerca e di dialogo con un mondo che sembra contrapporsi al suo, e che scoprirà molto meno lontano di quanto si possa immaginare, si produrrà in una girandola di fuochi d'artificio, un'esplosione di luce e di colori, riflesso di una serie di immagini mentali, rese possibili nella loro interna compiutezza dal ricordo e dall'emozione che hanno accompagnato e «dilatato» un'immagine viva fissandola nella memoria. Immagine seconda, quella che si è prodotta, interamente ricreata sulla base della prima che si colloca in un preciso momento spazio-temporale; nostalgia di una forma nascosta e sfuggente che dura nel tempo, e ad esso è per sempre sottratta. Sono fuochi d'artificio alla lettera, e in suo onore, quelli che metteranno in moto la fantasia e la mente dello scrittore, che attiveranno un processo necessario e unico, e in quanto tale irripetibile, per rendere accessibile agli altri, attraverso la

pagina scritta, lo stato di coscienza in cui una pura forma esterna si è tradotta in una visione. All'analisi e all'intelligenza del fenomeno artistico, parallela e altrettanto significativa, complementare, si affianca l'attenzione a ciò che avviene nell'ambito della ricerca scientifica oggi. In questo caso, un pensiero sperimentalmente attivo trasforma la materia in struttura geometrica, matematica e astratta; nell'altro, il dato visivo che si è imposto all'attenzione, si traduce in nuova visione di forme internamente correlate e perciò tali da generare intorno a sé un'atmosfera che conserva e riproduce la memoria dell'emozione e abolisce i confini tra la prima e la seconda immagine, tra l'interno e l'esterno. Entrambi processi mentali che portano a vedere oltre la forma esterna delle cose; entrambi, ciascuno in modo proprio, lettura e interpretazione di una parte del mondo, linguaggi descrittivi di un frammento di realtà che va oltre la soglia del visibile.

Scienza e letteratura, due campi di ricerca specifici e contrapposti, indagati e annotati qui con l'emozione e il ricordo di un'esperienza, quella dello scrittore e quella dello scienziato (anch'essa come vissuta in proprio) che ci forniscono due diverse atmosfere egualmente intense. Lo scrittore isolato, la sua ricerca attiva, i suoi pensieri, ciò che pretende da sé e implicitamente dagli altri perché impegnino al massimo e nel più giusto dei modi le proprie capacità mentali a vivere nel proprio tempo, con consapevolezza, da una parte. La comunità cosmopolita degli scienziati, il lavoro appassionante fatto insieme, la vita in comune, la solidarietà e l'amicizia, le veglie notturne, la gelosa raccolta di dati, il rapido trascorrere della memoria all'indietro, per rivedere ciò che la macchina in questo caso consente; l'ansia e l'attesa di *vedere* ciò che si vuole vedere: gli interni legami, i rapporti, le simmetrie mentalmente immaginate, dall'altra. Due precise situazioni, colte attraverso il sentire delle persone, i loro gesti che ne sono la traduzione, i comportamenti che ne tradiscono le intenzioni, le parole che come staccandosi dalle labbra vengono «appoggiate lì», come a oggettivare il non detto. Due realtà, mai fotografate, che si stagliano con i contorni netti della fotografia, ricostruite dall'interno, attraverso i rapporti, le relazioni fra le persone, fra queste e gli oggetti, fra queste e la forma nascosta delle cose che ci si sforza di cogliere. Una realtà reinventata nella sua fisicità che trattiene il pensiero e la parola di chi vi si trova immerso.

Epstein vuole lanciare una nuova sfida, ha deciso di confrontarsi con altri campi di ricerca, nello sforzo di meglio chiarire a se stesso il significato nuovo dell'operazione che intende portare avanti; vuole capire ciò che accade in un campo della conoscenza diverso e opposto al suo, per ridefinire in contrasto la specificità della sua scrittura ed evitare così il rischio di restare irretito nel mondo delle parole che si ripetono e si riproducono, si autogenerano, crescendo su se stesse.

Il rapporto col mondo esterno è mutato, Epstein ne è consapevole, e si trova perciò nella necessità di decidere: smettere di scrivere (sarebbe facile per lui scrivere un altro romanzo, ottenere il successo di pubblico, ormai scontato, e sentirsi chiamato da tutte le parti per rispondere ancora e sempre a domande generiche, come: «Epstein, cos'è per lei l'Universo?»),

considerare dunque la propria attività conclusa, ovvero porsi il problema di un rapporto nuovo e diverso con il mondo esterno e quindi con la scrittura. Nasce così la storia di una storia di una storia. La storia della crisi di uno scrittore, che si allarga alla storia di ciò che avviene altrove, nel campo della conoscenza scientifica, che si trasforma nella storia parallela di due processi conoscitivi. Il tutto confluisce in un quadro internamente correlato che rende visibile nella sua compiutezza l'esperimento cruciale firmato Daniele Del Giudice.

L'esperienza di una comunità scientifica, nella pratica quotidiana della sua ricerca, contribuisce dunque a sua volta alla ricerca di una nuova scrittura letteraria, alla definizione di una nuova poetica. E intanto le macchine più sofisticate, fino alla lista minuta di oggetti e pezzi di ricambio obsoleti, e tuttavia ingranaggi anch'essi necessari, utili a rendere possibile il progresso della conoscenza, assurgono a piena dignità di racconto, invadono la pagina letteraria a pieno titolo. L'indagine si apre minuziosa sulle pratiche dello scienziato, la sua vita, i suoi ritmi, le sue tensioni, i suoi rituali. Si scopre via via, accanto al chiuso universo di parole fermo su se stesso, un nuovo universo di parole che cresce su oggetti finora sconosciuti, sulla relazione fra questi oggetti, e fra questi e l'entusiasmo di chi si lancia in sempre nuove avventure alla ricerca di nuove frontiere della conoscenza.

Con un braccio allungato dietro la testa guarda la parte del giardino che scende fino alla recinzione, sulla riva: alberi di piccolo e grande fusto, cespi di fiori e aiuole sono disposti in simmetria e in toni graduati per produrre un effetto di rilassamento [...] eppure in quest'ordine – pensa Epstein – ci sono regole di potatura e innaffiatura, sforbiciatura e orientamento, esposizione alla luce e all'ombra, propagazione e adattamento e proporzioni nella lettiera e nella torba che solo il giardiniere conosce. È abbastanza mortificante usufruire di qualcosa, anche soltanto di un rilassamento, senza sentire bene il pensiero che c'è dietro¹.

Un libro è un frammento di realtà ordinata al suo interno, un esperimento al suo punto di arrivo. Un esperimento cruciale che a differenza di un esperimento scientifico non può essere ripetuto, resta unicamente confinato nell'occhio e nella mente, nella memoria e nella sensibilità di chi l'ha prodotto. Le immagini registrate nel processo lampo del pensiero che le ha proiettate e memorizzate, che le ha viste, appartengono solo e unicamente a chi è riuscito a vederle nella loro completezza finale.

Un libro, dicevamo, rappresenta il momento conclusivo della ricerca di un ordine interno alle cose, ha una sua vita propria. Si conclude. Si esaurisce come momento di ricerca compiuta.

¹ D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, Torino, Einaudi 1985, p. 33.

Credo di non attribuirmi grande merito se mi sembra di aver attraversato la scrittura in tutte le sue forme, nei modi che potevo». Scrive Epstein al suo editore. «Oggi ne sono uscito fuori, con altrettanta felicità [...] questo momento è arrivato, non vorrei sciuparlo [...] Insomma, devo essere sbucato dalla parte opposta a quella in cui ero entrato tanti anni fa [...] Non so ancora bene come sono uscito, se di testa o di piedi, se mi sono rivoltato o no. Però sono fuori. Dall'altra parte. Qui tutto è da vedere, io comincio appena a vedere. Hai sempre detto che sono uno straordinario amministratore di me stesso [...] Ebbene, non amministrerò la mia vecchiaia assemblando, ricucendo o ripetendo quello che ho già fatto².

Il problema è ancora una volta quello del rapporto etica-forma. Epstein pensa ai modi in cui l'ha risolto finora, per cercare di capire ciò che ha fatto e ciò che ancora può fare; è perfino disposto a capovolgere la sua posizione e a partire da un punto diametralmente opposto al suo.

Lo scontro in volo con Brahe, appena sfiorato, è voluto da Epstein, è da lui provocato, e ha la forza simbolica di una sfida. L'incontro a terra e il dialogo che segue, fra l'anziano scrittore e il giovane scienziato, ignora del tutto l'incidente, e testimonia al suo posto il prevalere di una forte passione comune e una medesima competenza specifica. Nasce immediato un rapporto di reciproca curiosità. Brahe lavora all'anello di Ginevra, di notte, di giorno, all'alba e talvolta senza soluzione di continuità, coinvolto, mente e cuore, in un esperimento che s'aspetta di vedere, di momento in momento, decisivo.

All'alba l'ultima immagine era perfettamente identica alle prime che Brahe aveva osservato all'inizio della notte: dal buio si formava sul monitor prima una cornice col numero della serie, il tempo, la sigla dell'esperimento; poi da destra e da sinistra entravano linee rapidissime alcune collidenti al centro dove l'impatto generava altre linee continue o tratteggiate, curve e parabole e ellissi e piccoli vortici attorcigliati su se stessi. Tutto restava così per qualche istante, bloccato, accaduto; poi tutto spariva di nuovo [...] Di ogni linea Brahe conosceva il destino e la natura, e anzi l'ideale sarebbe stata una linea nuova, inspiegabile e dunque probabile [...]³.

Nel frattempo Brahe immaginava:

[...] le poche persone nelle altre hall sotterranee lungo l'anello di una trentina di chilometri, invisibile alla superficie, che unificava i loro gesti e le loro intenzioni; probabilmente anche gli altri, adesso, si appoggiavano alle spalliere delle sedie, passavano le braccia dietro lo

² Ivi, pp. 30-31.

³ Ivi, p. 21.

schienale, stiravano le spalle, si stropicciavano gli occhi o la faccia con le mani [...] Brahe [...] pensava all'amicizia, a quello strano tipo di solidarietà nel fare che nasceva in posti come questi, in notti come queste, nel silenzio di hall smisuratamente grandi come queste, soli tra macchine smisuratamente grandi isolate talvolta da blocchi di beton per le radiazioni⁴.

Le ore notturne passate nell'ansia e nell'attesa che qualcosa si veda, ci rimandano alla stessa tensione emotiva che attraversa il momento creativo dello scrittore nel silenzio del suo spazio di lavoro, mentre «gioca» con gli oggetti del suo mondo interno. La capacità immaginativa assume un ruolo determinante per rendere visibile mentalmente il contenuto delle proprie rappresentazioni. Ciò vale tanto per lo scrittore quanto per lo scienziato.

Brahe saliva, e immaginava dietro la parete di metallo e dietro la parete di beton il primo strato di molassa, spaccato in verticale dal suo salire, e la consistenza delle piccole scaglie di quarzo e di feldspato e forse l'impronta fossile di un animaletto, un *lytoceras loricatum* o qualche altro radiolare o echinoderma del giurassico, periodo che prendeva nome dal Giura alle cui falde stava risalendo, e poi lo strato successivo di morena con rocce e limo rastremati nel tempo dai ghiacciai, e più su ancora lo strato di superficie con tuberi e erbe e radici delle latifoglie e delle conifere che spuntavano dal bosco nelle prime luci dell'alba⁵.

La forte concentrazione immaginativa supera la piatta superficie della parete, penetra nel suo buio e un susseguirsi di immagini viene improvvisamente a contrapporsi a un altro tipo di conoscenza. Questa operazione ci rimanda a quella che fa Marco Polo nelle *Città invisibili* quando al vasto impero di Kublai Khan, ridotto a una combinatoria di pezzi su una scacchiera, contrappone l'infinità di cose che si possono leggere in un piccolo pezzo di legno liscio. Due linguaggi, due differenti percorsi, entrambi cercano di raccontarci il mondo con precisione. Uno si muove nello spazio mentale di un processo razionale privo di corpo, l'altro ricrea un piccolo spazio affollato di oggetti. Il primo cerca forme astratte, l'altro l'equivalente verbale nei minimi dettagli di un mondo che esiste e che viene ricreato dalla fantasia.

Due aspetti separati e contrapposti della conoscenza ma necessariamente compresenti nella pratica dello scrittore e in quella dello scienziato.

Tra Brahe ed Epstein si stabilisce immediato un rapporto d'intesa. Li accomuna la relazione che essi intrattengono con gli oggetti e con le persone: la distanza e la misura, il giusto equilibrio nei gesti e nelle parole, filtrati dal pensiero, che diventano oggetti dietro ai quali, traspare un ti-

⁴ Ivi, pp. 22-23.

⁵ Ivi, p. 25.

po di ordine mentale. Ed è quest'ordine, questo modo di padroneggiare il mondo che li scopre e li rivela l'uno all'altro.

In casa dello scrittore, quando Brahe ed Epstein s'incontrano per la seconda volta, presente Gilda, che appartiene a questo mondo, e al suo modo di controllare la realtà, ciascuno è sorpreso di scoprire nell'altro le medesime qualità.

Per Brahe era sorprendente non tanto il modo in cui Epstein toccava gli oggetti, con una pressione misurata, sufficiente, un po' prendendo il bicchiere o il coltello un po' facendo affidamento su una naturale forza d'attrazione della mano, per cui quelli si sarebbero mossi; né la distanza giusta tra i mobili, così giusta che ciascuno sembrava isolato contro pareti bianche o ai margini delle vetrate che dividevano la casa, eppure in relazione con tutti gli altri, e con le piante, con lampade sottili [...] sorprendente per Brahe non era tanto Gilda, che gli aveva aperto il cancello, che lo aveva accolto, che aveva detto «Ira Epstein tornerà a momenti, appena avrà finito di camminare», e dunque tra camminare e passeggiare correva una distinzione di rilievo; né la bellezza di Gilda, straordinaria e consapevole, così salda nel governo delle cose [...] la cosa più sorprendente era il «lei» con cui Gilda e Epstein si parlavano, dato che quel pronome era una linea netta che escludeva molte possibilità, esaltando al massimo tutte le altre [...] Per Gilda era sorprendente non tanto il viso di Brahe, e l'altezza, il taglio netto delle sopracciglia o la bocca [...] la cosa più sorprendente per Gilda era che quando Brahe parlava le parole venivano in superficie come staccate dalla persona e appoggiate lì [...] Per Epstein era sorprendente che un giovane di scienza, come ormai cominciava a pensarlo, fosse così curioso di tutto il resto, e attento, così deciso a connettere le parti a un tutto [...] Insomma, seguiva Brahe attraverso ramificazioni diverse di pensiero [...]»⁶.

La scoperta del modo di rapportarsi alla realtà, che passa attraverso la misura e la distanza nella percezione dello spazio occupato da uomini e da cose, produce nei tre un'immediata simpatia. Fra Epstein e Brahe il vero dialogo ha inizio.

In un mondo in cui gli oggetti stanno scomparendo per lasciare posto alle relazioni tra gli oggetti, o alle relazioni interne a uno stesso oggetto, non è più possibile, pensa Epstein, continuare a vedere gli oggetti isolati nei confini netti e distinti segnati dalla luce. Con gli occhi chiusi la mente è libera di andare oltre la soglia del visibile, di mettere a fuoco visioni che includano la forma nascosta delle cose.

«Chiuda un attimo gli occhi e li riapra. Se vuole li tenga chiusi finché il nero non le sembra perfetto, senza un'ombra di immagine. Si

⁶ Ivi, pp. 57-58.

concentri sul nero fino a farlo diventare più nero che può. Poi apra gli occhi e mi dica cosa vede». Brahe fa un elenco di oggetti. «La prego, mi dica ancora che cosa vede, ma soltanto quello che vede, quello che c'è» e lo disse come un cieco può dirlo a un accompagnatore [...] Brahe dice piano ciò che vede, senza voltarsi [...] «E le persone? [...] Lei vede soltanto gli oggetti, le cose. Possibile che non ci siano le persone? [...] Ci saranno anche le persone, no? La prego mi dica le persone che vede» [...] Aspetta, senza che arrivi nemmeno una parola; si chiede se vale la pena, se non è il caso di smettere, si chiede con istintiva intolleranza com'è possibile che un giovane così curioso non sia disposto a rischiare nulla, nemmeno uno sguardo alle persone. Pensa che è meglio chiudere qua, pensa di dire: «Mi scusi, basta così»⁷.

Per un momento Epstein sembra avere consolidato il comune giudizio sull'uomo di scienza che, legato com'è al mondo fisico degli oggetti, contrae, per deformazione professionale, l'abitudine a guardare le cose nella loro oggettività, una dopo l'altra allineate, e ad ignorare le persone, ovvero a considerarle al pari di oggetti da misurare e descrivere nelle loro quantità e qualità esterne. È deluso. Il dialogo non sembra funzionare, si rafforza la contrapposizione fra i due. Poi Brahe si gira a guardare il giardiniere:

«C'è un uomo in pantaloni eleganti, e giacca meno elegante. E chino su una pianta di genziana». Poi [...] «Una donna giovane, coi capelli biondi tagliati corti, e un trucco leggero. Ha un bel passo. Va e viene da un tavolo di cristallo, da una scaffalatura di libri». A questo punto Brahe pensa che può finalmente rilassarsi nella sua poltrona di vimini, ma Epstein lo guarda, dice: «E io?» E... Io non ci sono? Non mi dirà che non mi vede, sono così vicino. O forse non esisto? [...] Lei ha i capelli bianchi un po' mossi, un viso leggermente scuro, occhi grigi; lei ha una camicia di flanella a quadri [...] «Però è curioso, uno le chiede di vedere e lei vede una Chevrolet, un battello, un tomahawk, un tagliaerba. Le persone le vede solo dopo, e vede soprattutto le loro posizioni nello spazio o quello che fanno o i vestiti e dove sono [...] Guardando si vede solo lo sfondo, pensando si pensa solo la figura. Mai le due cose assieme [...] Tutta la mia vita, tutto il mio lavoro non è stato altro che ricordare le persone agli oggetti, e gli oggetti all'esperienza e ai sentimenti, alla percezione di sé, alle idee [...] E nei libri, se raccontavo la storia di un nano, o di una madre o di un viaggiatore, partivo da un ombrello o da un pullover, dalle gambe di un tavolo. Lei forse pensa che un visionario sia qualcuno che vede i mostri, che vede un ponte tendersi ad arco e scoppiare, non uno che sente la porosità del suo cemento senza toccarlo: io sono un visionario, di ciò che esiste, un visionario di quello che c'è, e tale visione, per precisione e densità, non è meno sconcertante»⁸.

⁷ Ivi, pp. 61-64.

⁸ Ivi, pp. 64-67.

Epstein parte da una curiosità per un mondo di ricerca opposto al suo, subito nutrita da un'istintiva intolleranza verso il modo di guardare al fuori di chi pratica la scienza. Tuttavia, proprio attraverso questo gioco dei contrari, lentamente, si viene chiarendo e definendo un processo unitario della conoscenza legato a una nuova percezione del mondo esterno, quella che caratterizza la ricerca scientifica avanzata. E di ciò, lo scrittore, che vive nel suo tempo in modo consapevole, determinato a restituire anche alla letteratura una vera vocazione di frontiera, non può non avvertire la novità. Come il fisico traduce la struttura nascosta della materia in formule e numeri, in una visione geometrica e astratta della stessa, così, lo scrittore restituisce in immagini tangibili la sensibilità specifica che si nasconde dietro il rapporto che l'uomo intrattiene con il mondo esterno. Entrambi sono dei visionari. Visionari della forma nascosta di ciò che esiste.

«Per vedere bisogna avere la forza di produrre ciò che si vuole vedere [...] Per vedere ci vuole una grande intenzione e una grande energia. Solo così si può produrre quello che si vuole vedere [...] Per vedere, — ha ripreso Wang, — ci vogliono grande intenzione e grande energia, prima e dopo, perché ciò che è stato prodotto per poterlo vedere non lo si vede mentre accade: si vede prima come intenzione, si vede dopo come risultato». Ha fissato Brahe negli occhi con intensità, ha detto: «Lei e io vediamo così»⁹.

È in questa forma di moralità nuova, attenta alla percezione dei rapporti nascosti dietro l'apparente compattezza delle cose, che i due mondi, quello di Epstein e quello di Brahe, si toccano.

«Molto presto, disse Epstein, — mi sono reso conto che avevo un'altra passione oltre alle persone, ed erano gli oggetti. Ero capace di sentire come è fatta una cosa, ero capace di percepire la sua forma in un modo diverso da ciò che normalmente si intende per percepire [...] Mi sembrava che ogni oggetto avesse una sua vita; non solo quella della materia, lavorata in forma, la sua vita era il pensiero che c'era dietro e il comportamento in cui si prolungava»¹⁰.

Nella felicità di vedere oltre la forma, nella possibilità di catturare la forma nascosta delle cose è il momento etico del fare che accomuna Brahe ed Epstein, entrambi tesi nella conquista di un rapporto sempre nuovo tra il linguaggio e la realtà, entrambi soggetti a un'unica legge, quella della scrittura.

Così esisteva una relazione con gli altri, con molti altri, attraverso le cose che ci sono nel proprio tempo [...] Ogni oggetto era comportamento trasformato in cosa, e poi ritrasformato in comportamento;

⁹ Ivi, pp. 43-44.

¹⁰ Ivi, pp. 66-67.

questo sì che assomigliava al mio mestiere, in fondo coi libri uno fa più o meno lo stesso [...] Ho imparato a usare gli oggetti, a portare una barca, a guidare una macchina, a pilotare un aeroplano; per ogni cosa c'erano manuali, libri in apparenza destinati alla mano più che all'anima, ma soltanto in apparenza [...] il fine di un manuale è uno solo, accrescere la felicità del genere umano. Nei manuali c'erano i nomi della natura, i nomi delle cose, la descrizione del loro funzionamento [...] Ogni manuale era per me un libro di galateo applicato, un romanzo di formazione. Con ogni cosa nuova imparavo anche una nuova nomenclatura, ed era come un'alfabetizzazione del corpo: i nomi corrispondevano ai gesti, i gesti ai sentimenti, i sentimenti a un atteggiamento e a una proprietà nella manovra, a una disposizione del corpo, a una tensione dei muscoli, a una percezione e risoluzione dello spazio. Erano tutte possibilità diverse di me stesso, appena variate. A me sembrava che la vita delle persone fosse unita a quella delle cose, fosse una lunga storia di sedie e di letti, di scarpe e di valige, di tavoli e di porte, di automobili e aerei e treni e navi e di cassette e di scatole, cose che in genere non si vedono, che restano sullo sfondo di persone prese a pensare direttamente «io come sto?». Anche la morte; dovevo raccontare un suicidio, e nel momento di massima intensità, di massima tensione di un personaggio verso le cose ultime comincio a farlo trafficare con quelle più vicine, dovevo fargli trovare una corda, fargli guardare il soffitto, fargli scegliere una finestra [...] Dovevo farlo suicidare, era il finale; eppure pensavo che il suicida è forse il cieco più cieco alle cose, se le vedesse, se si vedesse in quell'istante con le cose che ha in mano, rinunciarebbe. Ma del resto il suicidio è un'improvvisa impennata dell'io, un'inspiegabile uscita dalla relazione¹¹.

Dietro l'oggetto c'è l'uomo che l'ha costruito, il suo pensiero, la sua ricerca che dura nel tempo e che l'ha reso possibile, il suo intenso e appassionato lavoro. Anche il libro è un oggetto finito, una scrittura congedata, dietro la quale si è consumata una forte dose di energia mentale. La separazione tra l'io-soggetto e il mondo esterno visto come alterità, in un rapporto critico di conoscenza, è il punto di riferimento, il sistema culturale da cui qui si parte. È quello che ci insegna a diffidare e a rifiutare risposte generalizzate, ad opporci a un tipo di conoscenza vaga che tende a risolvere l'Universo in una fluidità indistinta nella quale l'io annega e si annulla. Un Atlante occidentale perciò, in cui sia possibile raccogliere mappe sempre più ricche e dettagliate in funzione della nostra conoscenza e del variare del rapporto tra questa e il mondo esterno. Un Atlante perché questo rappresenta un modo sistematico di raggruppare informazioni sul mondo, così come lo fu il primo tentativo, quello rappresentato dalla Carta di Mercatore.

Giri di ricognizione sempre più ampi allora sulla possibilità di imparare a distinguere il mondo fuori di noi, da una parte; e sulla capacità di

¹¹ Ivi, pp. 67-69.

individuare la sensibilità specifica con cui il mondo esterno viene avvertito, dall'altra. Una lettura del mondo che si viene configurando attraverso il linguaggio, di cui un libro e un oggetto portami i segni.

Il sogno di Epstein è appunto un Atlante, il più ampio possibile, che raccolga, attraverso il modo di gestire il proprio corpo e le relazioni che esso stabilisce con il mondo esterno (aveva iniziato con un *Atlante delle andature*), le sensibilità degli uomini, il modo in cui essi avvertono il rapporto emozionale con la realtà.

Un Atlante finalmente che contenga mappe di ricognizione tali da soddisfare il desiderio di raccordare sempre meglio, e per quanto è possibile, la realtà e i suoi linguaggi.

UMBERTO ECO: REALTÀ E FINZIONE NEL MONDO SCRITTO. LE TRAPPOLE DEL LINGUAGGIO

«Riflettere sui complessi rapporti tra lettere e storia, finzione e realtà, può costituire una forma di terapia contro ogni sonno della ragione, che genera mostri». Vediamo allora come Eco, sulla base di questo segnale che noi abbiamo raccolto durante la lettura del suo testo, ci induca a riflettere sulle trappole del linguaggio.

Leggere e rileggere un testo narrativo ci dà la possibilità di meglio capire di fronte a quale tipo di operazione ci troviamo, ci mette in condizione di rinvenire tracce e segnali, ci permette di individuare meccanismi impliciti ed espliciti che l'autore modello, in quella storia, ha messo in moto. Un testo richiede molta collaborazione, ma soprattutto pretende che il lettore empirico si trasformi in lettore modello, sia in grado cioè di scoprire la strategia testuale messa in atto all'interno dell'opera, porti avanti una congettura interpretativa.

Nelle sue 'passeggiate' Eco si muove da un testo all'altro (molti e diversissimi tra loro), ma uno lo accompagna in modo costante, diventa punto fisso di riferimento. *Sylvie*, di Nerval, rappresenta un modello esemplare su cui lavorare, in accordo con un atteggiamento critico rigoroso. Ci vengono così svelati i meccanismi abilissimi che trasformano «descrizioni nitide e precise», di «una chiarezza neoclassica», in «un effetto nebbia». Se il lettore modello di secondo livello, quello che cerca di penetrare a fondo lo 'stile del testo', si renderà conto che in *Sylvie* lo scambio dei tempi, le rievocazioni, i rapidi ritorni al presente narrativo sono così sapientemente orchestrati da obbedire a un ordine e a un ritmo che fanno del testo una struttura tutta risolta in una «partitura musicale», allora avrà anche capito come e perché sia stata raggiunta «un'atmosfera magica», che, allo stesso tempo, appare reale, sfuma nel sogno, diviene memoria. Il godimento che si prova per «gli effetti irriflessi», che il testo così organizzato produce, resta immutato e del tutto autonomo rispetto al meccanismo individuato. Scoprire gli intervalli inattesi, che ci fanno, 'subire' un tempo musicale appositamente orchestrato, non pregiudica il nostro abbandono al piacere e alla gioia che la lettura ci procura. Ascoltare una sinfonia di Mozart può essere cosa molto gradevole, conoscere la partitura che è dietro, responsabile di quel risultato, comporta un impegno di analisi critica. L'una cosa non esclude l'altra. L'analisi strutturale del discorso musicale, o del testo narrativo in questo caso, ci permette di spiegare un risultato artisti-

co, non in termini di vaga sensibilità poetica («qualcosa di inesplicabile», «un non so quale effetto misterioso», «un'atmosfera magica») ma in termini di un'analisi che cerca di far proprio un atteggiamento scientifico, che permetta di giustificare la consistenza di un giudizio critico all'interno di un testo, lasciando ad altri prospettive diverse, come quella di indagare sulla storia della sua genesi.

L'analisi di *Sylvie* procede ricca e dettagliata. Lo spazio dell'intreccio, spiega Eco, è «immensamente dilatato» e tutta la fabula si risolve in «pochi momenti sconnessi», «siamo noi che dobbiamo immaginarceli, perduti come essi sono nelle brume di un passato che, per definizione, non può essere ritrovato». «Il senso di perdizione» e di «languida disfatta» viene reso dalla «sproporzione fra tempo di rammemorazione e tempo realmente rammentato», fino agli ultimi capitoli dove brusco appare «il cambio di marcia»: «dal tempo immobile del sogno al tempo accelerato della fattualità» perché «non c'è più tempo da ritrovare». E così avanti per un bel po'.

Un'analisi esemplare da un punto di vista metodologico, lucida e ineccepibile, del testo di Nerval, per il resto cose abbastanza note agli addetti ai lavori (ma si sa le «lezioni americane» sono fatte per un pubblico eterogeneo). La letteratura teorica sulla narrativa, sulla estetica della ricezione, o sul reader-oriented criticism è infatti molto vasta e ben nota. Per Eco, in particolare, autore e lettore modello si costruiscono a vicenda: una strategia testuale si apre a un dialogo, «in forma d'appello», e viene così attivato un lettore capace di adeguarsi allo «stile», di collaborare al gioco», entro i limiti che l'opera stessa ha fissato.

Tutto questo costituisce però solo una elegante premessa del discorso che Eco porta avanti nei suoi percorsi narrativi che a lungo si intrecciano e si sviluppano e corrono poi verso un assunto finale.

Regola fondamentale per affrontare un testo narrativo è quella d'accettare «il patto finzionale» con l'autore, quello che Coleridge chiamava «la sospensione dell'incredulità». Il lettore sa che la storia raccontata è immaginaria, ma deve far finta che sia *veramente avvenuto* ciò che l'autore racconta. Ci disponiamo ad accettare che i lupi parlino, facciamo «come se» fosse vero, ma solo rispetto a certe cose, non ad altre. Quali sono allora, si chiede Eco, le proporzioni tra realtà e invenzione? I confini sono molto ambigui. *Ne La Metamorfofi* di Kafka Gregor Samsa si sveglia e si trova tramutato in un enorme insetto: evento straordinario che diventa accettabile per i discorsi intorno. L'insetto viene descritto secondo la natura degli insetti che conosciamo e le dimensioni del racconto diventano così accettabili. Reali sono pure le reazioni di terrore e disgusto, insomma tutto ciò che segue non è frutto d'invenzione. Nella narrativa riusciamo ad accettare che, dato un presupposto falso (un lupo che parla, un uomo trasformato in un insetto, ecc.) se ne possa parlare prendendo a prestito dalla realtà tutto il resto. Vedremo poi cosa può accadere nel mondo reale e fuori della finzione narrativa.

Un universo narrativo ha un formato più modesto dell'universo reale, si tratta di un mondo possibile in sé concluso. All'informe e vasto universo

un romanzo può conferire una forma operando delle scelte e delimitando i confini. Qual è allora il valore di una 'passeggiata' in un testo narrativo, si chiede ancora Eco, un mondo narrativo che per sua stessa natura è circoscritto? Ebbene, leggere un racconto «significa fare un gioco attraverso il quale *s'impara a dar senso all'immensità delle cose* che sono accadute e accadono e accadranno nel mondo reale. Leggendo romanzi sfuggiamo anche all'angoscia che ci coglie quando cerchiamo di dire qualcosa di vero sul mondo reale». Cerchiamo di dare forma al disordine dell'esperienza: il mondo, in formato ridotto, ci appare in una trama ordinata, si lascia afferrare nella sua interezza. Questa la funzione dei miti, questa la funzione terapeutica che la narrativa svolge, questa la ragione per cui gli uomini fin dall'inizio amano raccontare storie. Le cose si complicano quando parliamo di *mondo reale* e di *verità*.

Sul concetto di verità si è molto discusso. Nel mondo della finzione narrativa sappiamo cosa è vero e cosa è falso e se uno studente all'esame di inglese ci dice che Amleto sposa Ofelia, sappiamo che ha detto una cosa non vera. In quel «mondo possibile» (un universo di discorso ipotizzato dalla finzione) sono state compiute delle scelte e quelle rimangono *certe e sempre valide*. Abbiamo insomma un testo al quale ci si può appellare. Ma cosa succede nel mondo reale? La nostra nozione di verità è altrettanto chiaramente definita? Eccoci al dunque: il nostro rapporto con la verità è molto più complicato. Noi non possiamo conoscere per esperienza diretta tutto il vasto mondo reale, e certamente non possiamo farlo per ciò che è già stato. Inoltre il linguaggio è frutto di convenzioni. Il calendario gregoriano se lo abbiamo in uso, ci dice esattamente di che giorno capiterà il Natale quest'anno. Se conosciamo lo spettro dei colori, così come è stato suddiviso per convenzione, sapremo che cosa potremo dire che è verde o rosso. Il mondo, così come lo conosciamo, è una nostra costruzione e le vie per leggerlo sono molte e varie, in accordo con Nelson Goodman. Willard van Orman Quine ci spiega inoltre che le nostre nozioni di verità sono determinate da un sistema olistico di assunzioni, mentre Thomas Kuhn cerca di chiarire cosa significhi esser vero rispetto a un dato paradigma scientifico. Ma a parte le elaborazioni teoriche sulla conoscenza, è chiaro, ci rassicura Eco, che ci – sono cose che, a livello macroscopico, nell'esperienza di tutti i giorni, possiamo immediatamente rifiutare o accettare come vere. È possibile un controllo immediato. Tuttavia anche in questo caso le cose non sono facili. Se si parla di ciò che è già avvenuto nel passato, che è stato controllato da altri, dobbiamo credere sulla parola a chi, al nostro posto, ha fatto questo controllo. Ci dicono che Napoleone è morto nel 1821, dobbiamo fidarci dello storico perché non possiamo saperlo per nostra esperienza. Ci dicono che esiste una città chiamata Hong Kong, non ci siamo mai stati, ma dobbiamo crederci e fidarci del geografo. Per molto tempo l'umanità ha creduto, sulla base delle descrizioni che se ne facevano, che ci fossero due stelle, Espero e Fosforo invece di una sola, Venere, e che esistessero due isole, Ceylon e Taprobane invece di una sola, secondo la fantasia e il racconto dei navigatori e le carte geografiche del tempo.

Deleghiamo la conoscenza di nove decimi del mondo reale, scrive Hilary Putnam (*Representation and Reality*, 1988) agli altri e ci riserviamo la conoscenza diretta di un decimo. Questa divisione sociale del lavoro linguistico, che è una divisione sociale del sapere, comporta la necessità di fidarsi degli altri, che contribuiscono a rendere utile e valida l'Enciclopedia del nostro sapere, un sapere massimale, ovvero quell'immensa biblioteca di cui disponiamo, composta da libri, documenti, enciclopedie varie, giornali, manoscritti, compresi i geroglifici, i caratteri cuneiformi e tutto ciò che contribuisce a fornirci informazioni sul mondo: una Enciclopedia Massimale che rappresenta la migliore approssimazione al mondo reale. Vi sono contraddizioni all'interno del mondo scritto che non sono evitabili, ma l'immagine che esso ci fornisce è soddisfacente.

Il modo in cui accettiamo la rappresentazione del mondo reale non è diverso allora dal modo in cui accettiamo la rappresentazione dei mondi possibili che la finzione narrativa costruisce. Con la differenza che, quando leggiamo romanzi, proviamo una sensazione molto confortevole perché sappiamo che è finzione, ma ci abbandoniamo al piacere di poter credere che si tratti di cosa vera; mentre il mondo reale sappiamo che è ben più insidioso: siamo sicuri per molte cose, ma per molte altre «ci affidiamo alla buona fede dei nostri informatori e talora anche alla loro malafede».

La falsa notizia, diffusa dal quotidiano *Clarín* alla vigilia del conflitto Falklands-Malvinas, della presenza in acque argentine del sottomarino atomico inglese, *Superb* e le successive reazioni, molto ambigue, della stampa britannica, mettono in moto una serie a catena di voci raccolte dai giornali argentini che intendono soddisfare le attese narrative dei lettori turbati. Il sottomarino viene dettagliatamente descritto; la stazza, l'equipaggio, il numero degli uomini a bordo, etc. La fantasia dei lettori viene abbondantemente nutrita sulla base di informazioni linguisticamente tutte interamente parassitarie del mondo reale. Vi sono a volte contraddizioni nelle notizie diffuse, versioni discordanti, ma tutto questo non fa che accrescere la sindrome del sottomarino che viene nuovamente avvistato, se ne segnala la presenza in un luogo preciso, gli viene assegnato un fratello, il sottomarino *Oracle*. Il 18 aprile *Le Monde* li menziona entrambi! La notizia rimbalza e trova di nuovo spazio sul *Clarín* sotto il drammatico titolo: «Una flotta sottomarina?». E per finire, arrivano anche i sottomarini sovietici. Nessuno più dubita che il sottomarino atomico esista. Ormai lo status ontologico del sottomarino è così forte da non potere più essere messo in discussione. Un pilota brasiliano, lo *fotografa* persino. Eccoci di fronte a un «effetto nebbia», un misto di fantasia e di realtà, pieno di suspense, come in un romanzo, tra *Flatlandia* e il film *Blow up*.

A chi giovava la storia del sottomarino? Ai servizi segreti britannici per minare il morale degli argentini? Ai comandi argentini per giustificare la loro politica? Ecco una bella storia, interamente inventata, che diventa vera. Essa ci insegna quanto forte sia una presupposizione esistenziale perché il destinatario ne assuma come indiscutibile l'esistenza. Sarà sufficiente *predicare* qualcosa intorno a un nome, o a un nome proprio, privo di qualsiasi

si referente empirico, perché nessuno metta più in dubbio che quella cosa o quell'individuo esistano. Il discorso che qui Eco porta avanti, prende le mosse da un ampio presupposto teorico, oggetto di attenta elaborazione scientifica e filosofica, a partire dagli anni Trenta.

Delle cose di cui non si può parlare è bene tacere. Partendo da questa affermazione di Wittgenstein gli empiristi logici, sulla base di un'analisi logica del linguaggio e del principio di verifica intesero lottare contro le mistificazioni del linguaggio, rivendicandone un uso corretto, perché: *la menzogna si annida nel linguaggio.* In seguito, dopo l'apporto critico popperiano (*La logica della scoperta scientifica*) l'atteggiamento degli empiristi logici si modifica per evitare il rischio di mettere in crisi anche il linguaggio della scienza che poggia su teorie astratte e non verificabili punto per punto, ma ciascuna nel suo insieme e in funzione di una previsione, suscettibile di verifica e di un oggettivo riscontro. Ci sarebbe molto da dire sul mondo non-scritto che noi cerchiamo di conoscere e tradurre in linguaggio, un mondo-scritto, e su quanto una conoscenza puramente *rispecchiata* ci fornisca solo delle tautologie. Oggi la scienza è chiaramente consapevole di avere davanti a sé, se vuole procedere, un'unica prospettiva possibile di conoscenza, quella che prevede un modello interpretativo della realtà che non può garantire alcuna certezza definitiva. La realtà può apparire semplice in superficie, o a livello macroscopico, ma terribilmente complessa *sotto*, a livello cioè di strutture non interamente controllabili o controllabili solo in parte. Di qui una conoscenza ipotetica che non comporta verità ultime. Se invece si cercano solo indiscutibili certezze e si cancella l'apporto intuitivo e immaginifico della nostra mente che contribuisce alla formazione di modelli interpretativi della realtà, allora avremo fatto esattamente come il maestro nel *Palomar* di Calvino che descrive i reperti archeologici ai suoi studenti nel Messico, tra le rovine di Tula: ci saremo limitati a rispecchiare la realtà, a descrivere ciò che vediamo con i nostri occhi. A questo tipo di conoscenza si contrappone quella che, davanti agli stessi reperti, l'amico di Palomar cerca di *costruire*. Il mondo esterno non è accessibile per via diretta, non è semplice: molteplicità e complessità rendono difficile la sua lettura, ecco allora perché *la menzogna si annida nelle cose*. Ma è ora di tornare a Eco e alle sue «passeggiate».

Anche in un testo narrativo si può dare, per errore, un'informazione che non corrisponde a verità, come nel caso del romanzo storico *i Tre Moschettieri* di Dumas. Nel bel mezzo di altre verità, che fanno da sfondo alla fantasia dell'autore, troviamo citata una strada, la via Servandoni, che non esisteva al tempo in cui si svolge la storia, nel 1625. L'architetto Niccolò Servandoni è nato nel 1695. Questo errore può darsi e può benissimo passare inosservato. Certo non sarebbe lo stesso se si parlasse di Via Bonaparte. L'errore risalterebbe subito anche agli occhi dei più sprovveduti. Ma nel testo di Dumas ciò che ci interessa, scrive Eco, è la posizione del lettore di fronte a un falso, voluto o no che sia. In definitiva il lettore può ben accettare l'errore e cioè che la via Servandoni venga menzionata a sproposito perché siamo in un mondo di finzione. E se dunque accet-

tiamo che i lupi parlino, potremo accettare anche la deformazione di un fatto storico. Non così nel mondo reale, perché la mancata verifica di un falso o l'ingenua accettazione di ciò che altri affermano, può diventare un gioco molto pericoloso. Un altro falso, al quale ci rimanda Eco, è il *collage* di fonti diverse (nient'altro che un'opera di finzione), il testo dei *Protocolli che* viaggia dalla Russia attraverso l'Europa e perviene nelle mani di Hitler. L'intera vicenda è stata ricostruita da Norman Cohn nel suo libro *Licenza per un genocidio* (Torino, Einaudi, 1969). Le intrusioni del romanzo nella realtà della nostra vita possono avere una tragica portata storica e trasformare la vita stessa in un incubo.

I testi narrativi sono utili perché ci soccorrono nella nostra pochezza metafisica. Si tratta di *mondi possibili* in sé conclusi e funzionanti all'interno di un recinto in cui cerchiamo di conoscere la «regola», attraverso la quale si possono individuare le molte «figure» nel tappeto narrativo. Essi ci permettono di esercitare la nostra ricerca conoscitiva in uno spazio ristretto in cui tutto è predisposto, il successo è assicurato e, in questo senso, danno tregua al nostro bisogno di raccontare il mondo, di leggerlo, di interpretarlo. Noi non possiamo dimenticare che ci troviamo «nel gran labirinto del mondo che è più vasto e complesso del bosco di Cappuccetto Rosso» e che non solo «non abbiamo ancora individuato tutti i nostri sentieri, ma neppure riusciamo a esprimere il disegno totale. Nella speranza che ci siano delle regole del gioco, l'umanità attraverso i millenni si è posta il problema se questo labirinto avesse un autore, o più autori [...]. Una divinità Narratore è stata cercata ovunque, nelle viscere degli animali, nel volo degli uccelli, nel rovelto ardente, e nella prima frase dei Dieci Comandamenti. Ma alcuni, certamente i filosofi, ma anche molte religioni, lo hanno cercato come Regola del Gioco, come la Legge che rende (o che un giorno renderà) il labirinto del mondo percorribile e comprensibile. In questo caso la divinità è qualcosa che noi dobbiamo scoprire nel momento stesso in cui scopriamo perché siamo in questo labirinto, o almeno indoviniamo come ci viene chiesto di percorrerlo».

Cercare di dare senso al mondo è come cercare di dare senso a una lettura di un testo. È il lettore modello che cerca di costruire l'autore modello per dare senso alla sua lettura. Operazione possibile, in questo caso, perché delimitata, mentre la stessa operazione risulta impossibile se applicata al mondo in cui viviamo, vasto e infinito nella sua complessità. Qui è ben più difficile trovare una risposta. Con molta pazienza abbiamo ritrovato il filo della fabula in *Sylvie*, un testo in cui «l'effetto nebbia» rende arduo l'orientamento. Ben più arduo è orientarsi nella «nebbia dell'infinito» che il mondo reale, in cui siamo immersi, rappresenta. In ogni atto di lettura del mondo, nei suoi molteplici aspetti, (proprio come nell'atto di lettura del testo narrativo, nelle sue molteplici forme), la dialettica tra autore e lettore che si deve realizzare rappresenta un nesso inscindibile, ma in questo secondo caso la nostra congettura interpretativa resta illimitata perché assume la forma di «un'interrogazione continua». «Il dio il cui oracolo è in Delfi, non parla né nasconde, ma accenna».

La narrativa, togliendoci a noi stessi e portandoci in un mondo di finzione, dove gli interrogativi si placano, ci fa sentire a nostro agio. Dietro a un testo narrativo c'è un autore che manda un messaggio, ci sono delle istruzioni più o meno esplicite per la lettura, e noi, di fronte al testo, mettendoci al di fuori di esso, perché in questo caso è possibile, portiamo avanti un'operazione che può avere un certo successo. Nel mondo reale noi siamo invece immersi, siamo parte di esso, e non possiamo tirarcene fuori, a meno che non ne scegliamo un frammento e lo *incorniciamo*, lo chiudiamo entro uno spazio limitato, rispetto al quale noi siamo fuori e perciò possiamo parlarne». La totalità ci è negata. Da millenni ci stiamo chiedendo se ci sia un messaggio e se questo abbia un senso.

Nella «nebbia dell'infinito» possiamo esser presi dall'angoscia perché sappiamo, almeno fino ad oggi, che in questo grande labirinto noi siamo intrappolati senza speranza.

*Le citazioni sono desunte dal testo di Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (Bompiani, Milano, 1994)

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Introduzione

- F. Barone, *Il neopositivismo logico*, Laterza, Roma-Bari, 1977.
- F. Barone, *Immagine filosofiche della scienza*, Laterza, Roma-Bari, 1983.
- H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, il Mulino, Bologna, 1984.
- M. Califano Bresciani, *Calvino e la scienza*, in N. Bottiglieri, (a cura di), *I luoghi di Calvino*, Università degli studi di Cassino, Cassino, 2001.
- M. Califano Bresciani (a cura di), *Modelli e stili di conoscenza nella scienza e nell'arte del Novecento*, Olschki, Firenze, 2000.
- M. Califano Bresciani, *Uno spazio senza miti*, Le Lettere, Firenze, 1993.
- M. Califano Bresciani, *Atlante occidentale. L'oggetto e la forma nascosta*, in AA.VV. *I segni e la storia*, Le Lettere, Firenze, 1996.
- I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, Einaudi, Torino, 1965.
- I. Calvino, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.
- I. Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino, 1983.
- I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988.
- E. Casari, *Lineamenti di logica matematica*, Feltrinelli, Milano, 1977.
- E. Casari, *Introduzione alla logica*, UTET Università, Torino, 1997.
- F. D'Agostini, *Breve storia della filosofia del Novecento. L'anomalia paradigmatica*, Einaudi, Torino, 1999.
- D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino, 1985.
- U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994.
- C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino, 1963.
- A.G. Gargani, *Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari, 1973.
- J. Joyce, *Ulysses*, Paris, 1922, trad. it. in *Letteratura europea del Novecento*, Mondadori (I Meridiani), 1971.
- A. La Vergata e A. Pagnini (a cura di), *Storia della filosofia, storia della scienza*, La Nuova Italia, Firenze, 1995.
- C. Magris, *L'anello di Clarisse*, Einaudi, Torino, 1984.
- E. Morante, *La storia*, Einaudi, Torino, 1974
- R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1 Berlin, Bd. 2 Berlin 1932, Bd. 3 Lausanne 1943 (trad. it. *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino, 1956).
- M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, 1913-1927, trad.it. *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori (I Meridiani), 1983 e 1989-2001.

- R. Queneau, *Scienza e Letteratura*, in R. Queneau, *Batons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris, 1950, trad. it. R. Queneau, *Segni cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1981.
- P. Rossi, *Immagini della scienza*, Editori Riuniti, Roma, 1977.
- I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi*, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1994.
- J. Ullmo, *La pensée scientifique moderne*, Flammarion, Paris, 1969
- A.N. Whitehead, *La scienza e il mondo moderno*, Boringhieri, Torino, 1979.
- L. Wittgenstein, *Della Certezza*, Einaudi, Torino, 1978.

Italo Svevo e il nuovo romanzo europeo: la strategia dell'anti-eroe

- I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988.
- F. D'Agostini, *Breve storia della filosofia del Novecento. L'anomalia paradigmatica*, Einaudi, Torino, 1999.
- S. Freud, *Das ungluck in der kultur*, 1930, trad. it. *Il disagio della civiltà*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985.
- J. Joyce, *Ulysses*, Paris, 1922, trad. it. *Letteratura europea del Novecento*, Mondadori (I Meridiani), 1971.
- R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1 Berlin, Bd. 2 Berlin 1932, Bd. 3 Lausanne 1943, trad. it. *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino, 1956.
- M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, 1913-1927, trad. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori (I Meridiani), 1983 e 1989-2001.
- I. Svevo, *Racconti, Saggi, Pagine sparse*, vol. III dell'*Opera Omnia* di I. Svevo, a cura di B. Mayer, Dall'Oglio, Milano, 1968.
- I. Svevo, *Una vita*, in *Romanzi*, a cura di P. Sarzana, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1985.
- I. Svevo, *Senilità*, in *Romanzi*, a cura di P. Sarzana, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1985.
- I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi*, a cura di P. Sarzana, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1985.
- I. Svevo, *Epistolario*, a cura di B. Maier, Dall'Oglio, Milano, 1966.
- V. Woolf, *Mr. Bennett e Mrs. Brown* (1924), trad. it. *La signora dell'angolo di fronte*, Il Saggiatore, Milano, 1979.
- V. Woolf, *The common reader*, 1925, trad. it. *Il lettore comune*, a cura di D. Guglielmino, Il Nuovo Melangolo, Hoepli, Milano, 1996.

Cesare Pavese: il mito e la storia

- P. Angelini (a cura di), *Cesare Pavese-Ernesto de Martino. La collana viola, Lettere 1945-1950*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.
- H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, il Mulino, Bologna, 1991.
- E. de Martino, *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino, 1948; n. ed. Bollati Boringhieri, Torino, 1973.
- D. Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lercici, 1960.

- A. Guiducci, *Il mito Pavese*, Vallecchi, Firenze, 1967.
 C. Pavese, *I dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino, 1947.
 C. Pavese, *Il mestiere di vivere, Diario 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino, 2000.
 C. Pavese, *Paesi tuoi*, Einaudi, Torino, 1941.
 C. Pavese, *I mari del Sud*, in *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 1943.
 C. Pavese, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 1949.
 C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, in *La bella estate*, Einaudi, Torino, 1949.
 C. Pavese, *La casa in collina*, in *Prima che il gallo canti*, Einaudi, Torino, 1949.
 C. Pavese e E. de Martino (artefici del progetto), «Collana viola. Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici», Einaudi, Torino, 1948.
Antologia Einaudi 1948, Einaudi, Torino, 1949.
 C. Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 1950.
 C. Pavese, *Letteratura americana ed altri saggi*, Einaudi, Torino, 1951.

Elsa Morante. L'isola di Arturo: un'infanzia fuori dal tempo

- AA.VV., *Per Elsa Morante*, Linea d'ombra, Milano, 1993.
 C. Cases, *Saggio sulla connotazione mitologica dell'Isola di Arturo*, «l'Indice», marzo 1989.
 G. De Benedetti, *L'isola di Arturo*, «Nuovi Argomenti», maggio-giugno 1957.
 G.C. Ferretti, *Il dibattito sulla "Storia" di Elsa Morante*, «Belfagor», XXX, 1975.
 C. Garboli, *La stanza separata*, Mondadori, Milano, 1969.
 G. Leonelli, *Variazioni su due addii*, in AA.VV., *Per Elsa Morante*, Linea d'ombra, Milano, 1993.
 P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1947.
 E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino, 1957.
 E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino, 1968.
 E. Morante, *La storia*, Einaudi, Torino, 1974.
 E. Morante, *Aracoeli*, Einaudi, Torino, 1982.
 E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano, 1987.
 E. Siciliano, *L'anima contro la storia: Elsa Morante*, «Nuovi Argomenti», marzo-aprile 1967.
 M. Sinibaldi, *La storia e la politica*, in AA.VV., *Per Elsa Morante, Saggi e testimonianze*, Linea d'ombra, Milano, 1993.
 I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi*, a cura di P. Sarzana, Milano, Mondadori (I Meridiani), III edizione, 1994.

Primo Levi. Tecnologia e dimensione etica: Faussonne e la chiave a stella

- P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1947.
 P. Levi, *Storie naturali*, Einaudi, Torino, 1966.

- P. Levi, *Vizio di forma*, Einaudi, Torino, 1971.
 P. Levi, *Il sistema periodico*, Einaudi, Torino, 1975.
 P. Levi, *La chiave a stella*, Einaudi, Torino, 1978.
 P. Levi, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, (a cura di M. Belpoliti), Einaudi, Torino, 1997.
 P. Levi, *L'altrui mestiere*, Einaudi, Torino, 1985.
 P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 1986.

Mario Tobino: il recupero della follia a dignità dell'esistenza

- M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, Mondadori, Milano, 1970.
 M. Tobino, *Per le antiche scale*, Mondadori, Milano, 1972.
 M. Tobino, *Gli ultimi giorni di Magliano*, Mondadori, Milano, 1992.

Primo Levi: memoria e 'zona grigia'

- Z. Bauman, *Modernità e olocausto*, il Mulino, Bologna, 1992.
 F. Kafka, *Il processo*, traduzione di P. Levi, Einaudi, Torino, 1987.
 P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 1986.
 P. Levi, *Conversazioni e interviste, 1963-1987*, Einaudi, Torino, 1997.
 P. Levi, *Se questo è un uomo*, (De Silva, 1947) Einaudi, Torino, 1956.
 P. Levi, *La Tregua*, Einaudi, Torino, 1963.
 P. Levi, *Vizio di forma*, Einaudi, Torino, 1971.
 P. Levi, *Il sistema periodico*, Einaudi, Torino, 1975.
 P. Levi, *La chiave a stella*, Einaudi, Torino, 1978.
 P. Levi, *Se non ora quando?*, Einaudi, Torino, 1982.
 W. Sofsky, *L'ordine del terrore*, Laterza, Roma-Bari, 1995.

Raymond Queneau e il gusto del paradosso

- AA.VV. *The Novelist as Philosopher*, Studies in French Fiction 1935-60, a cura di J. Cruickshank, Oxford University Press, London, 1962.
 R. Queneau, *Le chiendent* (1933), in *Oeuvres complètes*, II, *Romans*, Gallimard, Paris, 2002.
 R. Queneau, *Les Derniers Jours*, Gallimard, Paris, 1936.
 R. Queneau, *Odile* (1937), in *Oeuvres complètes*, II, *Romans*, Gallimard, Paris, 2002.
 R. Queneau, *Les enfants du limon*, Gallimard, Paris, 1938.
 R. Queneau, *Pierrot mon ami*, Gallimard, Paris, 1942.
 R. Queneau, *Loin de Rueil*, Gallimard, Paris, 1944.
 R. Queneau, *Petite cosmogonie portative*, Gallimard, Paris, 1950.
 R. Queneau, *Batons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris, 1950, trad. it. *Segni cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1981.
 R. Queneau, *Le Dimanche de la vie*, Gallimard, Paris, 1952.
 R. Queneau, *Zazie dans le métro*, Gallimard, Paris, 1959.
 R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Paris, 1961.

- R. Queneau, *Les oeuvres complètes de Sally Mara*, Gallimard, Paris, 1962.
 R. Queneau, *Bords*, Hermann, Paris, 1963.
 R. Queneau, *Les Fleurs bleues*, Gallimard, Paris, 1965.
 R. Queneau, *Une histoire modèle*, Gallimard, Paris, 1966.
 R. Queneau, *On est toujours trop bon avec les femmes*, Gallimard, Paris, 1971.
 R. Queneau, *Le Voyage en Grèce*, Gallimard, Paris, 1973.
 R. Queneau, *Morale élémentaire*, Gallimard, Paris, 1975.

Italo Calvino e la scienza

- H. Blumenberg, *La Leggibilità del mondo*, il Mulino, Bologna, 1984.
 I. Calvino, *Saggi*, 1945-1985, a cura di M. Barenghi, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1999.
 I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1947.
 I. Calvino, *I nostri antenati*, Einaudi, Torino, 1960.
 I. Calvino, *La giornata di uno scrutatore*, Einaudi, Torino, 1963.
 I. Calvino, *Cosmicomiche*, Einaudi, Torino, 1965.
 I. Calvino, *Ti con zero*, Einaudi, Torino, 1967.
 I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi* (1967), in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980.
 I. Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino, 1983.
 F. Jacob, *La logica del vivente*, Einaudi, Torino, 1971.
 K. Lorenz, *L'anello di Re Salomone* (1949), Adelphi, Milano, 1989.
 D. Morris, *La scimmia nuda* (1967), Bompiani, Milano, 1980.
 G. Pascoli, *L'era nuova* (1899), in *Prose*, I, Milano, 1956.
 M. Piattelli Palmarini (a cura di), *Livelli di realtà*, Feltrinelli, Milano, 1984.
 L. Pirandello, *Rinunzia*, «La Critica», febbraio 1896.
 P. Rossi, *Idee e realtà di oggi*, Sansoni, Firenze, 1972.

Daniele Del Giudice. Atlante occidentale: l'oggetto e la forma nascosta

- P. Antonello, *La verità degli oggetti: la narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, Papers, Letteratura 2000, Oxford College.
 L. Daston (a cura di), *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*, Zone, New York, 2004.
 D. Del Giudice, *Conversazione con Sergio Bertolucci, Tullia Gaddi, Antonino Pastorino e Gian Luigi Saraceni*, «Montedison Progetto Cultura», 2, 1986.
 D. Del Giudice, *Intervento dedicato al tema "Scienza e Letteratura"*, Verbale n. 10 del Seminario del Settore «Linguaggi Letterari e Linguaggi Scientifici» del Laboratorio Interdisciplinare per le Scienze Naturali ed Umanistiche, ISAS-SISSA, Trieste, 28-29 maggio 1991.
 D. Del Giudice, *Introduzione*, in P. Levi, *Opere I*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino, 1997.

- A. Dolfi, *Sul filo dell'iride. Daniele Del Giudice e la geometria della visione*, «Esperienze Letterarie», XIX, n. 2, 1994.
Il tempo del visibile nell'Atlante di Paolo Zublena, «Palomar» (Quaderni di Porto Venere), 1, 1986.
Anna Dolfi, *La «light knowledge» di Daniele Del Giudice*, in M. Bresciani Califano (a cura di), *La realtà e i linguaggi. Ai confini tra scienza e letteratura*, Le Lettere, Firenze, 1998.

Umberto Eco: realtà e finzione nel mondo scritto, le trappole del linguaggio

- E. Abbott, *Flatlandia*, (1884), Adelphi, Milano, 1996.
N. Cohn, *Licenza per un genocidio*, Einaudi, Torino, 1969.
S. Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio* (1798), Giunti, Firenze, 2003.
G. De Nerval, *Sylvie*, Einaudi, Torino, 1999.
U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994.
F. Kafka, *La Metamorfofi* (1915), Einaudi, Torino, 2008.
K. Popper, *Logica della scoperta scientifica* (1934), Einaudi, Torino, 1970.
H. Putnam, *Rappresentazione e realtà* (1988), Garzanti, Milano, 1993.

INDICE DEI NOMI

- Abbott Edwin: 144
Agostino: XXIII, 44
Ajello Nello: 25
Angelini Pietro: 17-19, 22, 25, 26, 140
Antonello Paolo: 143
Barone Francesco: 139
Bataille George: 97
- Bauman Zygmunt: 85, 142
Bergel Liehnard: 24
Blumenberg Hans: 28, 113, 139, 140, 143
Bohr Niels: XXVIII
Boileau Nicolas: 101
Bresciani Califano Mimma: XIII, XIX-XXIII, XXVI, XXVII
Breton Andr e: 91, 92
- Cacciari Massimo: 39
Calvino Italo: IX, XI, XII, XIX, XXVIII, 12, 14, 15, 17, 20, 23, 27, 50, 55, 91, 95, 97-99, 102, 108-120, 135, 139, 140, 143
Casari Ettore: 139
Cases Cesare: 141
Cassirer Ernst: 19
Cogni Giulio: 24
Cohn Norman: 144
Coleridge Samuel Taylor: 144
Copernico Niccolò: 114
Croce Benedetto: XXIII, 44
Cruikshank John: XII, 95, 142
- D'Agostini Franca: 139, 140
Darwin Charles: 3, 10, 11, 114
Daston Lorraine: 144
- De Benedetti Giacomo: 142
Del Giudice Daniele: XXVIII, 121, 123, 139, 143, 144
De Melis Federico: 87
Descartes Ren : 93
Dolfi Anna: 144
Durkheim Emile: 18
- Eco Umberto: XXVIII, 107, 131, 137, 139, 144
Einstein Albert: XVII, 2, 3, 97
Esselin Martin: 10, 95,
- Fernandez Dominique: 29, 140
Ferretti Gian Carlo: 141
Flaubert Gustave: 98, 99
Fourier Charles: 101
Fourier Joseph: 102
Frazer James: 15, 18, 21
Frege Gottlob: XIII, 2
Freud Sigmund: X, 3, 4, 10, 11, 140
Frobenius Leo: 18
- Galilei Galileo: XXIII, 57, 114-118
Garboli Cesare: 42, 141
Gargani Aldo: 139
Ghidetti Enrico: XXI
Gide Andr : 101
Ginzburg Leone: 22
Goodmann Nelson: 133
Greer Germaine: 76, 77, 79
Guiducci Armanda: 23, 141
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich: XXIII, 44
Heisenberg Werner: XVII

- Jacob François: 114, 143
 James Henry: 12, 18, 101
 Joyce James: XIV, XV, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 95, 96, 101, 139, 140
- Kafka Franz: 4, 75, 76, 87, 101, 132, 142, 144
 Kojève Alexandre: 97
 Kuhn Thomas: 133
- Lang Andrew: 18
 La Vergata Antonello: 139
 Le Lionnais François: 106, 112, 113
 Leonelli Giuseppe: 40, 41, 141
 Levi Primo: XVIII, XXII-XXVII, 38, 43-59, 75-89, 95, 99, 141, 142, 144
 Leopardi Giacomo: XX, 117
 Lévy-Bruhl Lucien: 18, 24
 Levinas Emmanuel: 121
 Lorenz Konrad: 114, 143
- Magalotti Lorenzo: 57
 Magris Claudio: 139
 Malle Louis: 104
 Martino de Ernesto: XIX, 13, 17-26, 29, 140, 141
 Melville Herman: 15
 Mila Massimo: 25
 Mircea Eliade: 19, 20
 Monod Jacques: 113
 Morante Elsa: XX-XXII, 31, 32, 35, 37-41, 139-141
 Morris Desmond: 114, 143
 Muscetta Carlo: 25
 Musil Robert: XIV, XV, XIX, 1, 4-7, 11, 139, 140
- Nerval de Gerard: 131, 132, 144
- Pagnini Alessandro: 139
 Paietta Gaspare: 22
 Pascoli Giovanni: 118, 119, 143
 Pavese Cesare: XIX, XX, 13-29, 48, 140, 141
 Perec George: 112
- Petronio: 99, 100, 101
 Pirandello Luigi: 119, 143
 Piattelli Palmarini Massimo: 111, 143
 Platone: XXIII, 44
 Popper Karl: 144
 Proust Marcel: XIV, 4, 11, 101, 139, 140
 Putnam Hilary: 144
- Quasimodo Salvatore: XXIV
 Queneau Raymond: IX, XII, XXVII, XXVIII, 91-108, 112, 113, 140-143
 Quine Willard van Orman: 133
- Rabelais François: 47, 99
 Rossi Paolo: XXIII, 113, 114, 140, 143
- Schopenhauer Arthur: 3, 96
 Siciliano Enzo: 141
 Sinibaldi Marino: 40, 141
 Spallanzani Lazzaro: 57
 Sofsky Wolfgang: 85, 142
 Souvarine Boris: 97
 Svevo Italo: X, XIII, XIV, XV, XXIV, 1-5, 7-11, 38, 49, 140
- Tobino Mario: XXVI, 61-67, 69, 71-74, 142
 Tommaso: XXIII, 44
 Tylor Edward: 18
- Ullmo Jean: 140
- Vieusseux Giovan Pietro: XI
 Vittorini Elio: 25
- Walter Otto: 18
 Whitehead Alfred North: 140
 Wittgenstein Ludwig: XIII, 135, 139, 140
 Woolf Virginia: 5, 140
- Zublena Paolo: 144

STUDI E SAGGI
Titoli Pubblicati

ARCHITETTURA E STORIA DELL'ARTE

- Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*
Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*
Biagini C. (a cura di), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipo-morfologica dell'edilizia ospedaliera storica*
Frati M., "De bonis lapidibus concius": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. *Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*
Gregotti V., *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*
Maggiora G., *Sulla retorica dell'architettura*
Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*
Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*
Tonelli M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

CULTURAL STUDIES

- Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bhartṛhari*
Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*
Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*
Rigopoulos A., *The Mahānubhāvās*
Squarcini F. (a cura di), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*
Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'Islam*

DIRITTO

- Allegretti U., *Democrazia partecipativa. Esperienze e prospettive in Italia e in Europa*
Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*
Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*
Federico V., Fusaro C. (a cura di), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*
Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni su Islam e diritto*
Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Undici lezioni sul diritto islamico*
Sorace D. (a cura di), *Discipline processuali differenziate nei diritti amministrativi europei*

ECONOMIA

- Ciappei C. (a cura di), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*
Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*
Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*
Garofalo G. (a cura di), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*
Laureti T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*
Lazzeretti L. (a cura di), *Art Cities, Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*
Lazzeretti L. (a cura di), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*
Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*
Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafa di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*
Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*
Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

FILOSOFIA

- Baldi M., Desideri F. (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*
Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*
Berni S., Fadini U., *Linee di fuga. Nietzsche, Foucault, Deleuze*
Brunkhorst H., *Habermas*
Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*
Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*
Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Estetiche della percezione*
Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*
Honneth A., *Capitalismo e riconoscimento*
Solinas M., *Psiche: Platone e Freud. Desiderio, sogno, mania, eros*
Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

LETTERATURA, FILOLOGIA E LINGUISTICA

- Bresciani Califano M., *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*
- Dei L. (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*
- Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*
- Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*
- Gori B., *La grammatica dei clittici portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*
- Keidan A., Alfieri L. (a cura di), *Deissi, riferimento, metafora*
- Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*
- Pestelli C., *Carlo Antici e l'ideologia della Restaurazione in Italia*
- Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*

POLITICA

- De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'età del positivismo*
- De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. 1. L'Ottocento*
- De Boni C., *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte prima: da inizio secolo alla seconda guerra mondiale*
- De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte seconda: dal dopoguerra a oggi*
- Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Bruno Trentin. Lavoro, libertà, conoscenza*
- Ricciuti R., Renda F., *Tra economia e politica: l'internazionalizzazione di Finmeccanica, Eni ed Enel*
- Spini D., Fontanella M. (a cura di), *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*
- Tonini A., Simoni M. (a cura di), *Realtà e memoria di una disfatta. Il Medio Oriente dopo la guerra dei Sei Giorni*
- Zolo D., *Tramonto globale. La fame, il patibolo, la guerra*

PSICOLOGIA

- Aprile L. (a cura di), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*
- Barni C., Galli G., *La verifica di una psicoterapia cognitivo-costruttivista sui generis*
- Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

SOCIOLOGIA

- Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*
- Becucci S., Garosi E., *Corpi globali. La prostituzione in Italia*
- Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*
- Bettin Lattes G. (a cura di), *Per leggere la società*
- Bettin Lattes G., Turi P. (a cura di), *La sociologia di Luciano Cavalli*
- Burroni L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C., *Città metropolitane e politiche urbane*
- Catarsi E. (a cura di), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*
- Leonardi L. (a cura di), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*
- Nuvolati G., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*
- Ramella F., Trigilia C. (a cura di), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*
- Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

- Angotti F., Pelosi G., Soldani S. (a cura di), *Alle radici della moderna ingegneria. Competenze e opportunità nella Firenze dell'Ottocento*
- Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (a cura di), *Joseph Guillaume Desmaisons Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*
- Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*
- Guatelli F. (a cura di), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*
- Massai V., *Angelo Gatti (1724-1798)*
- Meurig T.J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*

STUDI DI BIOETICA

- Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Nascere e morire: quando decido io? Italia ed Europa a confronto*
- Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*
- Bucelli A. (a cura di), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*
- Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*
- Galletti M., Zullo S. (a cura di), *La vita prima della fine. Lo stato vegetativo tra etica, religione e diritto*
- Mannaioni P.F., Mannaioni G., Masini E. (a cura di), *Club drugs. Cosa sono e cosa fanno*

Finito di stampare presso
Grafiche Cappelli Srl – Osmannoro (FI)