MENTRE altri grandi declinano, trascinati verso il tramonto dall'arcano fluire del tempo, Dostoievski si è collocato sulla vetta più alta. Vi è forse qualche esagerazione nell'attuale entusiasmo per la sua opera, e io vorrei riservare il mio giudizio per un'ora di maggiore serenità. Ma non v'ha dubbio in ogni caso che Dostoievski è uscito immune dal naufragio generale sofferto secondo l'opinione corrente dal romanzo del secolo scorso. Si dà però il caso che le ragioni quasi sempre addotte per spiegare questo trionfo, questa capacità di sopravvivenza, mi paiano fallaci. Si attribuisce l'interesse che i suoi romanzi suscitano alla loro materia: la misteriosa drammaticità dell'azione, il carattere estremamente patologico dei personaggi, l'esotismo dell'anima slava, così diversa, nella sua caotica complessità, dalla nostra anima linda, restosa, chiara. Io non nego che tutto ciò contribuisca al piacere che Dostoievski ci dà, ma non mi sembra sufficiente per spiegarlo; anzi, bisognerebbe considerare questi ingredienti come fattori negativi, fatti più per annoiarci che per attrarci. Si rammenti chi ha letto i romanzi di Dostoievski che, col piacere, la loro lettura lascia sempre una certa impressione penosa, sgradevole e come torbida.

Mai la materia salva un'opera d'arte, e l'oro di cui è fatta non rende sacra una statua. L'opera d'arte vive più della sua forma che della sua materia, e deve la grazia essenziale che da essa proviene alla sua struttura, al suo organismo. Questo è il lato propriamente artistico dell'opera, e a questo deve guardare la critica artistica e letteraria. Chiunque possegga una delicata sensibilità estetica avvertirà un che di filisteismo in chi dinanzi a un quadro o a una produzione poetica, consideri come decisivo « l'argomento ». E' chiaro che senza di questo non si dà opera d'arte, come non si dà vita senza i processi chimici, alla stessa maniera come la vita non si riduce a questi, e comincia ad essere vita quando alla legge chimica aggiunga la sua originaria complicazione di nuova specie, così l'opera d'arte lo è grazie alla costruzione formale che fornisce alla materia o all'argomento.

Mi è sempre stato cagione di meraviglia che persino la gente del mestiere esiti a riconoscere come la vera sostanza dell'arte,



Fondazione Alfred Lewin

sura della giusta lentezza è stata superata. La trama rimane quasi annullata e si cancella l'ultimo resto di interesse drammatico. Il romanzo è ridotto a pura descrizione immobile, ed è esagerato unicamente il carattere diffuso, atmosferico, senza azione concreta, che gli è proprio. Osserviamo che gli manca lo scheletro, il sostegno rigido e teso, come le stecche nell'ombrello. Il corpo del romanzo disossato si cangia in una nuvola senza forma, in plasma senza figura, in polpa senza null'altro. Per questo, ho detto prima che sebbene la trama o azione abbia un posto minimo nel romanzo di oggi, nel romanzo possibile non si può eliminarla completamente, ed essa conserva la funzione, certo non più che meccanica, del filo nella collana di perle, della stecca nell'ombrello, dei bastoni per la tenda da campeggio.

La mia idea - che prima di essere respinta merita qualche attenzione dal lettore - è che il cosiddetto interesse drammatico è a discapito del valore estetico nel romanzo, ma ne è una necessità meccanica. La ragione di questa necessità è nella legge generale dell'animo umano, che merita almeno una breve esposizione.

## AZIONE E CONTEMPLAZIONE

Sono più di dieci anni che nelle *Meditaciones del Quijote* io attribuì al romanzo moderno, come sua missione essenziale, di descrivere un'amosfera, a differenza di altre forme epiche - l'epopea, il racconto, il romanzo d'avventure, il melodramma e il romanzo d'appendice - che riferiscono un'azione concreta, dalla linea e dall'andamento ben definiti. Di fronte all'azione concreta, che è un movimento il più rapido possibile verso una conclusione, atmosferico significa qualcosa di diffuso e di quieto. Nel suo drammatico corso l'azione ci esalta; l'atmosfera, in cambio, ci invita semplicemente alla contemplazione. Nella pittura, il paesaggio rappresenta il tema atmosferico, dove "non capita niente", mentre il quadro storico narra una impresa ben definita, un avvenimento nella sua forma reale. Non è un caso che dal paesaggio sia venuta la tecnica del *plein air*, cioè dell'atmosfera.

Soltanto in seguito ho avuto occasione di confermarmi in

vita quando alla legge chimica aggiunga la sua originaria complicazione di nuova specie, così l'opera d'arte lo è grazie alla struttura formale che fornisce alla materia o all'argomento.

Mi è sempre stato cagione di meraviglia che persino la gente del mestiere esiti a riconoscere come la vera sostanza dell'arte, la forma, che al non esperto appare come cosa astratta e inoperante. Il punto di vista dell'autore o del critico non può essere il medesimo del lettore non qualificato. A costui importa solo l'effetto ultimo e totale che l'opera produce in lui, né egli si cura di analizzare la genesi del suo godimento.

Capita così che si sia parlato molto di quello che succede nei romanzi di Dostoievski e quasi per niente della loro forma. La inconsuetudine dell'azione e dei sentimenti che questo formidabile scrittore ci descrive ha captato lo sguardo del critico, e non lo ha lasciato penetrare nel profondo del libro, che, come per ogni creazione artistica, è sempre ciò che pare più additivo e superficiale: la struttura del romanzo in quanto tale. Da qui una bizzarra illusione ottica. Si presta a Dostoievski il carattere incosciente e turbolento dei suoi personaggi e si fa dello scrittore un personaggio dei suoi romanzi, i quali sembrano generati in un'ora di estasi demoniaca da qualche potenza elementare e anonima, parente della folgore, sorella del vento impetuoso.

Ma tutto questo è magia, è fantasmagoria. La mente accorta si compiace in tutte queste immagini cosmogoniche, ma non le prende sul serio, e alla fine preferisce le idee chiare. Potrà esser vero che l'uomo Dostoievski fu un povero energumeno, e, se si vuole, un profeta: ma lo scrittore Dostoievski fu un *homme de lettres*, un sollecito funzionario di un mirabile ministero, e niente più. Senza riuscirci completamente, io ho tentato più volte di convincere Baroja che Dostoievski prima di tutto era un prodigioso tecnico del romanzo, uno dei più grandi innovatori della forma romanzesca...

Non c'è esempio migliore di quello che io ho chiamato lentezza propria del genere. I suoi libri sono quasi sempre di molte pagine, e tuttavia l'azione suole essere brevissima. A volte sono necessari due tomi per descrivere un avvenimento di tre giorni, quando non di qualche ora. E tuttavia, c'è un esempio di maggiore intensità? E un errore sostenere che questa si ottenga narrando molti fatti. Al contrario: pochi e molto dettagliati, cioè, realizzati. Come in tanti altri campi, anche qui vige il *non multa, sed multum*. La densità s'ottiene non per giustapposizione di avvenimento con avvenimento, ma per dilatazione di ognun d'essi mediante la prolissa presenza delle loro minime componenti. La concentrazione della trama nel tempo e nel luogo, caratteristica della tecnica di Dostoievski, ci porta a un significato insospettato delle venerabili «unità» della tragedia classica. Questa regola che invitava, senza che si sapesse il perché, alla continenza e alla limitazione, ne appare come utile misura per ottenere questa densità interiore, questa specie di pressione atmosferica dentro il volume del romanzo.

Non pesa mai a Dostoievski riempire pagine e pagine con i dialoghi interminabili dei suoi personaggi. Grazie a questo abbondante flusso verbale, noi ci andiamo saturando delle sue anime, e i personaggi immaginari vanno assumendo una evidente corposità che nessuna definizione potrebbe darci. E' oltremodo suggestivo sorprendere Dostoievski nel suo astuto comportamento col lettore. Chi non guardi attentamente crederà che lo scrittore definisca ognuno dei suoi personaggi, e in effetti, ogni volta che egli ci presenta un personaggio, incomincia col darci brevemente la sua biografia in maniera tale che a noi sembra subito di essere in possesso di una definizione artistica della sua indole e delle sue qualità. Ma appena comincia davvero ad agire - cioè, a conversare e ad eseguire azioni - noi ci troviamo depistati. Il personaggio non si comporta mai secondo quello che la presunta definizione ci prometteva. Alla prima immagine astratta che ce ne ha dato, una seconda succede, dove lo vediamo direttamente vivere, che non ci è definita chiaramente dallo scrittore e che differisce in modo notevole dalla prima. Allora ha inizio per il lettore, per un automatismo inevitabile, la preoccupazione che allo scontrarsi di questi dati contraddittori il personaggio gli sfugga; senza che lo voglia, il lettore si lancia allora al suo inseguimento, sforzandosi di interpretarne i sintomi contrapposti per ottenere una fisionomia unitaria: e cioè, è il lettore che si preoccupa di definirlo. Ebbene: è questo che ci succede nella frequentazione di ogni giorno con la gente. Il caso la porta dinanzi a noi, la cala nell'orbe della nostra vita individuale senza che nessuno si incarichi ufficialmente di spiegarcela. In ogni momento noi ci troviamo dinanzi la difficile realtà del nostro prossimo, non il suo semplice concetto. E questo non possederne mai sufficientemente il segreto, questa relativa ribellione del nostro prossimo ad adeguarsi completamente alle nostre idee su di lui, è ciò che gli dà l'indipendenza da noi, e ce lo fa sentire come qualcosa di reale, effettivo e trascendente le nostre fantasie. Da qui si arriva a un risultato inaspettato: il "realismo" - chiamiamolo così per non complicare - di Dostoievski non sta nelle cose e nei fatti da lui narrati, ma nel modo di trattare con essi al quale il lettore si vede costretto. Non è la materia della vita che costituisce il suo "realismo", ma la forma della vita.

In questo stratagemma di depistare il lettore Dostoievski arriva alla crudeltà. Non solo evita di chiarirci i suoi personaggi con anticipazioni che ci definiscano come essi sono, ma la loro condotta varia di momento in momento, offrendoci sempre una faccia differente, e i suoi personaggi sembrano andarsi formando e completando a poco a poco davanti ai nostri occhi. Dostoievski evita la stilizzazione dei caratteri e si compiace che traspaiano le contraddizioni, come capita nella vita reale. Il lettore si vede forzato a ricostruire, tra incertezze e ripensamenti, sempre timoroso di sbagliare, il profilo definitivo di queste mutevoli creature. A questo e ad altri artifici Dostoievski deve la qualità senza eguali che i suoi libri - i migliori come i peggiori - non paiano mai falsi, mai convenzionali. Il lettore non va a inciampare nelle quinte del teatro, ma si sente sprofondato in una quasi realtà perfetta, sempre autentica ed efficace. Perché il romanzo, a differenza di altri generi poetici, esige che non lo si veda come il tale romanzo, che non si scorga il sipario né le tavole delle scene. Letto oggi, Balzac ci sveglia dal nostro sogno romanzesco a ogni pagina, perché andiamo a scontrarci con la sua impalcatura di romanziere. E tuttavia, la condizione più importante della struttura che Dostoievski dà al romanzo è più difficile da spiegarsi, e preferisco rimandarla.

Conviene, in cambio, far notare fin da adesso che questo costume di non definire, anzi, di depistare, questa variabilità del personaggio, questa concentrazione nel tempo e nel luogo, infine, questo indugiare, questo *tempo lento*, non sono esclusivi di Dostoievski. Tutti i romanzi che oggi possono ancora leggersi più o meno coincidono nel suo uso. Serva d'esempio Stendhal in tutti i libri maggiori. *Le Rouge et le Noir*, che essendo un romanzo biografico riferisce alcuni anni della vita d'un uomo, è composto in forma di tre o quattro quadri, ognuno dei quali ha in sè come un intero romanzo del maestro russo. L'ultimo grande romanzo - l'enorme opera di Proust - mostra ancor meglio questa segreta struttura, portandola in un certo senso alla esagerazione.

In Proust, l'indugio, la lentezza arrivano al loro estremo e quasi si cambiano in una serie di piani estatici, senza il menomo movimento, senza progresso né tensione alcuna. La sua lettura ci convince che la mi-



**Proust, a sinistra, in una fotografia di famiglia, con la madre e il fratello, Robert.**

## IDEE SUL ROMANZO

# DOSTOIEVSKI E PROUST

## *DI JOSÉ ORTEGA Y GASSET*

mosferico, dove non capita niente", mentre il quadro storico narra una impresa ben definita, un avvenimento nella sua forma reale. Non è un caso che dal paesaggio sia venuta la tecnica del *plein air*, cioè dell'atmosfera.

Soltanto in seguito ho avuto occasione di confermarmi in quel primo pensiero, perché il gusto del pubblico migliore, gli scopi più ambiziosi degli scrittori recenti, accusavano con sempre maggiore chiarezza questo destino del romanzo come genere diffuso. L'ultima creazione di alto stile, cioè l'opera di Proust, porta il problema alla sua massima evidenza: in essa si dimostra fino a una esagerazione superlativa il carattere non drammatico del romanzo. Proust rinuncia nel modo più totale a eccitare il lettore con la dinamica di un'azione, e lo lascia in una posizione puramente contemplativa. Ebbene: questo radicalismo è la causa delle difficoltà e della insoddisfazione che il lettore prova alla lettura di Proust. Alla fine d'ogni pagina, noi vorremmo dall'autore un po' d'interesse drammatico, anche riconoscendo che non è questo, ma ciò che lo scrittore ci offre con tanta eccessiva generosità, il manicaretto più prelibato. Con una punta di drammaticità - perché, a rigore, ci contenteremmo di quasi nulla - l'opera sarebbe risultata perfetta.

Come si mette assieme tutto questo? Perché per leggere un romanzo che apprezziamo abbiamo bisogno di quel minimo di azione che non apprezziamo? Io credo che chiunque rifletta un poco rigorosamente sulle componenti del suo godimento nel leggere i grandi romanzi si scontrerà con la identica antinomia.

Che una cosa sia necessaria per un'altra non implica che essa sia di per se stessa stimabile. Per scoprire il delitto occorre il delatore, ma non per questo noi stimeremo la delazione.

L'arte è ciò che avviene nel nostro animo quando vediamo un quadro o leggiamo un libro. Perché questo fatto si produca è necessario che il nostro meccanismo psicologico funzioni bene, e tutta la serie delle sue esigenze meccaniche sarà il necessario ingrediente dell'opera d'arte, ma non possiederà valore estetico o lo avrà solo di riflesso e derivato. Ebbene, io direi che l'interesse drammatico è una necessità psicologica del romanzo, niente di

Fondazione Alfred Lewin



**Un gruppo di amici e di personaggi proustiani. Si notano Charles Haas, (il modello di Swann) in cilindro chiaro; e, al centro, Edgard Degas e Madame Strauss, con l'ombrello chiuso.**

più e niente di meno. D'ordinario non si pensa a questo modo. D'ordinario si crede che la trama suggestiva sia uno dei grandi fattori estetici dell'opera, e di conseguenza se ne richiede la maggiore quantità possibile. Io credo invece che essendo l'azione un elemento unicamente meccanico, esteticamente esso sia un peso morto, e che debba pertanto ridursi al minimo. Ma allo stesso tempo, e per Proust, [illegible] non si può prescindere da questo *minimum*.

La questione trascende l'ambito del romanzo, e anche dell'arte tutta, per acquistare le proporzioni più vaste in filoso-

accordiamo a una cosa piuttosto che a un'altra. Non si può badare a una senza trascurare l'altra. Da ciò viene che essa è un fuoco di illuminazione favorevole, che noi concentriamo sopra una parte di oggetti, lasciandole attorno tutta una zona di penombra e disattenzione.

La pura contemplazione vuole essere rigorosa imparzialità della nostra pupilla, che si limita a riflettere lo spettacolo della realtà, senza che il soggetto si permetta il minimo intervento o deformazione. Ma ora avvertiamo che dietro di lei, come presupposto indispensabile, funziona il meccanismo dell'attenzione,

la situazione migliore per conoscere - cioè, per assorbire la maggiore quantità e la migliore qualità degli elementi obiettivi - è intermediaria tra la pura contemplazione e l'interesse urgente. Occorre che qualche interesse vitale, non troppo rozzo e angusto, organizzi la nostra contemplazione, le dia confini, la limiti e articoli, mettendo in essa una prospettiva dell'attenzione. Quanto alla campagna, si può assicurare che *ceteris paribus* è il cacciatore, il cacciatore per passione, che suole conoscer meglio la regione, che ha un contatto più proficuo con più lati del multiforme terreno. Del pa-

ca, una missione di intrasferibile sapienza, sebbene solo certi tipi di esistenza posseggano le condizioni migliori per la migliore conoscenza.

Ma lasciamo queste divagazioni e teniamo unicamente l'avvertimento che solo attraverso un minimo di azione è possibile la contemplazione. Poiché nel romanzo il paesaggio e la fauna che ci si offrono sono immaginari, occorre che l'autore immetta in noi qualche interesse immaginario, un minimo di passione che faccia da sostegno dinamico e da prospettiva alla no-

perspicacia psicologica si è andata sviluppando nel lettore, è diminuita la sua sete di drammaticità. Ed è un caso fortunato, perché il romanziere, oggi, si trova nella impossibilità di inventare per la sua opera grandi trame insolite. A mio giudizio, egli non deve preoccuparsene. Un po' di tensione, un poco di movimento gli basteranno. Ma questo poco è indispensabile: Proust ha dimostrato la necessità del movimento scrivendo un romanzo paralitico.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

# ATLANTE

## La garanzia

« Si garantisce che tutti i quadri qui esposti sono dipinti a mano ». (Nel prospetto d'una vendita di quadri ad Agen).

## Meglio viva

Estratto dal libro di Jean Renoir su suo padre, il grande pittore Auguste Renoir. Gambetta (il capo del governo dell'epoca): « Non possiamo darvi delle ordinazioni. Il governo rischierebbe di cadere! ». Renoir: « Voi non amate la nostra pittura? ». Gambetta: « Al contrario, è la sola pittura che conti, e quelli ai quali ci rivolgiamo non valgono proprio niente! Ecco! ». Renoir: « Cioè? ». Gambetta: « Voi siete dei rivoluzionari ». Renoir: « E voi? ». Gambetta: « Noi dobbiamo farci perdonare le nostre origini e le nostre opinioni. Dobbiamo far passare le nostre leggi democratiche lasciando perdere ciò che non ha importanza ». Meglio una Repubblica viva con della cattiva pittura morta con la grande arte ».

## Arma segreta

Una storia raccontata da Moisseiev all'ambasciatore russo in Francia, signor Vinogradov: « Avete visto le pistole che noi usiamo sulla scena? Sono imitazioni di armi d'un modello antico, che qualche anno fa abbiamo cambiato con l'imitazione d'una pistola di modello moderno. Abbiamo usato questa nuova arma, perfettamente imitata, al Bolscioi di Mosca, senza incontrare difficoltà. Ma per le tournées all'estero ci è stato ordinato di riprendere le vecchie. Le nuove erano considerate ancora come arma segreta per le forze militari dei paesi dove dovevamo andare ».

## Parigi e lo stato

« Parigi è l'ultima delle colonie. Essa attende disperatamente che si aprano le sue porte al ventesimo secolo.

In caso di bomba atomica, Parigi è pronta a curare cinquanta persone. I versagliesi sono entrati in Parigi nel 1871 e non ne sono usciti più. Il cocchiere (lo Stato) ha di recente allungato le redini del cavallo, ma il morso è sempre al suo posto.

E, per finire, una frase di Kruscev: « Che bella città per un così piccolo paese! ». (Dal libro *L'Etat contre Paris*, di un alto funzionario del bilancio, Griotteray).

## La pace

« Possiamo o non possiamo amarci l'un l'altro, ma probabilmente dobbiamo abbracciarci per morire ».

meccanico, esteticamente esso sia un peso morto, e che debba pertanto ridursi al minimo. Ma allo stesso tempo, e per Proust, io credo che non si possa prescindere da questo *minimum*.

La questione trascende l'ambito del romanzo, e anche dell'arte tutta, per acquistare le proporzioni più vaste in filosofia. Ricordo di aver trattato varie volte, alquanto dilungandomi, questo tema nelle mie lezioni accademiche.

Si tratta nientemeno che dell'antagonismo o mutualità fra azione e contemplazione. Due tipi d'uomo sono di fronte: l'uno aspira alla contemplazione pura, l'altro preferisce agire, intervenire, appassionarsi. Uno si rende conto di quello che sono le cose solo quando le contempla. L'interesse obnubila la contemplazione facendoci prendere parte, rendendoci ciechi per una cosa, mentre emana un eccesso di luce sull'altra. La scienza d'altra parte adotta questa attitudine contemplativa, ben risoluta a non fare altro che specchiare castamente la multiforme fisionomia del cosmo. L'arte è soprattutto avere piacere della contemplazione. Contemplare e interessarsi appaiono a questa maniera come due forme polari della coscienza, che, al principio, si escludono mutuamente. Per questo l'uomo d'azione suole essere un pensatore pessimo o inesistente, e l'ideale del sapiente, per esempio dello stoico, è d'un essere sganciato da tutto, inattivo, con un'anima di immobile laguna che impassibile riflette i mutevoli cieli.

Ma come ogni radicalismo questa contrapposizione radicale è una utopia dello spirito geometrico. La pura contemplazione non esiste, non può esistere. Se, liberi da interessi concreti, noi ci collochiamo davanti all'universo, non riusciremo a vedere niente bene, perché il numero delle cose che con eguale diritto sollecitano il nostro sguardo è infinito, e non ci sarebbe ragione perché noi ci fissassimo in un punto piuttosto che in un altro, e i nostri occhi vagherebbero indifferenti da un punto all'altro, scivolando senza ordine né prospettiva sul paesaggio universale, incapaci di fissarsi su nulla. Troppo si dimentica l'umile verità lapalissiana che per vedere bisogna guardare, per guardare bisogna fermare lo sguardo, e cioè fermare l'attenzione. L'attenzione è la preferenza che soggettivamente noi

La pura contemplazione vuole essere rigorosa imparzialità della nostra pupilla, che si limita a riflettere lo spettacolo della realtà, senza che il soggetto si permetta il minimo intervento o deformazione. Ma ora avvertiamo che dietro di lei, come presupposto indispensabile, funziona il meccanismo dell'attenzione, che dirige lo sguardo da dentro il soggetto e conferisce alle cose una prospettiva, un modellato e una gerarchia che provengono dal fondo di ognuno. Non si sta attenti a quello che si vede, ma, al contrario, si vede bene solo quello a cui si sta attenti. L'attenzione è un *a priori* psicologico, che agisce in virtù di preferenze affettive, cioè di interessi. La nuova psicologia si è vista obbligata a cambiare paradossalmente l'ordine tradizionale delle facoltà mentali. Lo scolastico, come il greco, diceva: *ignoti nulla cupido*, dell'ignoto non c'è desiderio, non c'è interesse. La verità è il contrario: conosciamo bene solo quello che in qualche modo abbiamo desiderato, o, per parlare con maggiore esattezza, quello che previamente ci interessa. Come sia possibile interessarsi a quello che ancora non si conosce, ecco il rozzo paradosso che ho cercato di chiarire nella mia *Iniciación en la estimativa*.

Senza affrontare ora questo argomento di qualità così elevata, è sufficiente che ognuno scopra nel suo proprio passato quali furono le circostanze nelle quali più apprese del mondo, e s'accorgerà che furon quelle nelle quali deliberatamente si propose di vedere e soltanto vedere. Non è il paesaggio che visitiamo come turisti quello che abbiamo visto meglio. E' noto che in fondo il turista non si interessa bene di niente. Vaga per città e contrade senza impadronirsene e forzarle a dare la massima copia del loro contenuto. E tuttavia sembrerebbe in linea di principio che dovesse essere il turista, occupato esclusivamente nel contemplare, quello che può avere un più ricco bottino di notizie. All'altro lato si trova il contadino, che intrattiene con la campagna una relazione puramente interessata. Chiunque abbia avuto la sorte di avvicinarsi molto alla campagna, avrà notato con sorpresa l'ignoranza dei campi che ha il campagnolo. Di quanto lo circonda egli non sa che ciò che è strettamente legato al suo interesse utilitaristico di agricoltore. Questo vuol dire che

templazione, le dia confini, la limiti e articoli, mettendo in essa una prospettiva dell'attenzione. Quanto alla campagna, si può assicurare che *ceteris paribus* è il cacciatore, il cacciatore per passione, che suole conoscer meglio la regione, che ha un contatto più proficuo con più lati del multiforme terreno. Del pari non abbiam visto bene altre città che quelle nelle quali ci siamo trovati innamorati. L'amore concentrava il nostro spirito sopra il suo gradevole oggetto, dotandoci di una ipersensibilità di assorbimento che si estendeva ai dintorni, senza necessità di farli centri deliberati della visione.

I quadri che più ci hanno penetrato non sono quelli del museo, dove siamo andati a "veder quadri", ma, a volte, l'umile tela nella semioscurità d'una casa dove la vita ci portò per altri motivi. Fallisce in un concerto la musica che invece, se andiamo per la strada, immersi nelle nostre interessate riflessioni, sentiamo suonare a un cieco e ci tocca il cuore. E' evidente che il destino dell'uomo non è in primo luogo contemplativo, perciò è un errore che la condizione migliore per contemplare sia di mettersi a contemplare, cioè farne un atto primario. In cambio, lasciando alla contemplazione una funzione secondaria mentre ci sale nell'animo il dinamismo dell'interesse, ci par d'acquistare il maggior potere di assorbimento e ricettivo.

Se così non fosse, il primo uomo, messo dinanzi al cosmo, lo avrebbe letteralmente trapassato con la sua pupilla, lo avrebbe visto intero. Ma il vero è che l'umanità è andata vedendo l'universo solo pezzo a pezzo, circolo dietro circolo, come se ciascuna delle sue situazioni vitali, delle sue preoccupazioni, affari e interessi, fosse servita come organo di percezione col quale esplorare la esigua zona circostante.

Da ciò risulta che ciò che sembra un ostacolo alla pura contemplazione - certi interessi, sentimenti, necessità, preferenze affettive - ne siano propriamente il necessario strumento. Di ogni umano destino che non sia mostruosamente torturato si può fare un magnifico strumento di contemplazione - un osservatorio - in forma tale che nessun altro, neppure quelli che all'apparenza sono i più favoriti, possa sostituirlo. Così la vita più umile, la più dolorosa, può ricevere una consacrazione teori-

minimo di azione è possibile la contemplazione. Poiché nel romanzo il paesaggio e la fauna che ci si offrono sono immaginari, occorre che l'autore immetta in noi qualche interesse immaginario, un minimo di passione che faccia da sostegno dinamico e da prospettiva alla nostra facoltà di vedere. Come la

zio, egli non deve preoccuparsene. Un po' di tensione, un poco di movimento gli basteranno. Ma questo poco è indispensabile: Proust ha dimostrato la necessità del movimento scrivendo un romanzo paralitico.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

*(Traduzione di Giulia Massari)*

E, per finire, una frase di Kruscev: « Che bella città per un così piccolo paese! ». (Dal libro *L'Etat contre Paris*, di un alto funzionario del bilancio, Griotteray).

### La pace

« Possiamo o non possiamo amarci l'un l'altro, ma probabilmente dobbiamo abbracciarci per mantenere la pace ». (Kruscev).


IL SAGGIATORE

presenta

LA CULTURA

la più classica collana di questo dopoguerra
in una "nuova serie" a carattere economico

Esclusivista per la vendita: Arnoldo Mondadori Editore

Emilio Cecchi
SCRITTORI INGLESI E AMERICANI
L'opera maggiore del maggiore critico italiano
Primo Volume
400 pagine Lire 1.400

Susanne Langer
PROBLEMI DELL'ARTE
Una risposta lucida e esauriente ai più moderni, sconcertanti problemi sul significato e sul valore dell'arte.
Traduzione di Maria Attardo Magrini
176 pagine Lire 800

Ernest Jones
VITA E OPERE DI FREUD
Un libro indispensabile a chiunque voglia conoscere la verità su Freud e sul drammatico trionfo della psicanalisi.
Prefazione di Emilio Servadio
Traduzione di Arnaldo Novelletto
Primo Volume
Gli anni della formazione e le grandi scoperte 1856 - 1900
512 pagine Lire 1.600
Secondo Volume
Gli anni della maturità 1901 - 1919
592 pagine Lire 1.600
Terzo Volume
L'ultima fase 1919 - 1939
608 pagine Lire 1.600


Fondazione Alfred Lewin