LA STAMPA
Archivio Storico dal 1867

Tutto libri

Speciale

L'itinerario di Valéry Larbaud

PARIGI — Un inedito autobiografico di Valéry Larbaud è uscito dalle Editions des Cendres. Non era mai stato pubblicato, e non si sa per quale ragione, visto che condensa in una sessantina di pagine la sua «geografia interiore».

Valéry Larbaud ripercorre in *Mon itinéraire* la cronologia delle sue opere, dai primi versi scritti a 14 anni ai romanzi della maturità, tra cui il più noto *Fermina Márquez* del 1911 (in Italia tradotto da Mondadori).

La sua fu una vita tutta letteraria: *«Tutto ciò che vedevo, tutto ciò che mi succedeva entrava in rapporto con ciò che scrivevo... la genesi di ogni opera comprende tutta la mia vita precedente».*

L'edonista D'Agostino imita Mosè

«Un comizio e un corteo, magari non autorizzato e con bandiere rosse, che riescano a far rifremere di Sessantotto una Camilla Cederna»: lo scenario in cui Roberto D'Agostino spera di presentare il suo prossimo libro in uscita da Mondadori ai primi di giugno. «Come vivere — e bene — senza i comunisti» è il titolo che offre una nuova definizione dell'ormai inflazionato «edonismo reaganiano».

Non è un pamphlet anticomunista, ma «la prima guida a ciò che conta veramente nella vita» con una copertina dalla grafica einaudiana. *«Vademecum del buonumore», «i dieci comandamenti in 300 pagine», «libro giocattolo», «antimanualone»* sono le definizioni che l'autore usa per spiegare il suo lavoro, gonfio di trovate paradossali. Come istruzione per l'uso: *«Libro da leggere mentre si guarda la tv».* Sarà anche il primo libro italiano che si avvarrà di un videoclip, in cui velocissime immagini di telegiornali, telefilm, luoghi socialisti si accavalleranno alle note del «tuca-tuca», dell'Internazionale, dei divi pop.

I segreti di Olivier

LONDRA — A tre anni dall'autobiografia, Laurence Olivier si ripresenta come scrittore: ha appena pubblicato con Weidenfeld and Nicolson un libro sui «Segreti del palcoscenico». Sono riflessioni sul mondo dell'attore e della messinscena, ricordi della propria vita di interprete, fra grandi successi e incomprensioni, con rivelazioni sul modo di «costruire» un personaggio: da Otello a Riccardo III.

La Francia che Braudel svela ai francesi

Visita di Luigi XVI all'Accademia delle Scienze

Finita l'età dei grandi scrittori, Parigi rimane maestra di storia. Il saggio del caposcuola delle «Annales»

PARIGI — La stasi che caratterizza attualmente l'editoria francese è dovuta in gran parte alla sterilità evidente di ogni energia creativa, all'assenza di scrittori che possano rimpiazzare i grandi del dopoguerra. Soltanto il settore storico ha saputo mantenersi. La storia non fa la fortuna degli editori, ma vende bene in quasi tutte le sue branche. L'immagine la vince sul testo scritto. Indipendentemente dalla qualità o dall'esattezza (spesso molto approssimativa), le trasmissioni storiche della Tv mietono buoni indici di ascolto, a patto che non sconvolgano i pregiudizi inveterati, le convinzioni stabilite del francese medio. Si tratta di «raccontare una storia» e non di «ricostruire la storia» com'è accaduta.

La televisione del resto impone vincoli tecnici, che ostacolano notevolmente le intenzioni pedagogiche. Abolisce la sfumatura, non consente che si rimettano in ballo le questioni, proscrive l'uso eccessivo della parola. Le molte informazioni condensate in un'ora di trasmissione devono essere semplificate. La conclusione deve scaturire dal racconto con tutta evidenza. La televisione non sopporta l'ipotesi e il dubbio. L'immagine non consente note a margine o rinvii, che secondo il giudizio del grande pubblico sono le bardature della noia.

Per certi aspetti, è il ritorno alla storia romanzata, asettica ma colorita, a cui hanno dato lustro tra le due guerre Emil Ludwig e André Maurois. Ma gli artigiani di oggi, pur dominando perfettamente la tecnica del genere, non hanno la stessa eleganza letteraria e la stessa finezza psicologica. Il caso di Umberto Eco è assolutamente eccezionale. Eco non ha debiti con nessuno e con un solo colpo da maestro ha creato un nuovo modello, che mescola erudizione e immaginazione, la forza dello stile e la raffinatezza della verosimiglianza storica.

Eco ha capito per primo un fenomeno nuovissimo e ne ha tratto le conseguenze: l'avvento, da una quindicina d'anni a questa parte, di un nuovo modo di parlare di storia, che salda alla vivacità stilistica il rigore accademico del metodo e della riflessione, e per di più ottiene grandi successi di vendita. In Francia Georges Duby, Emanuel Leroy-Ladurie, Pierre Chaunu, Pierre Grimal, André Chastel, Jacques Le Goff sono tutti storici che amano scrivere e che lo sanno fare. Non misurano la competenza in base all'aridità dello stile. Non disdegnano la civetteria e non si vergognano di intascare i diritti d'autore.

Gli eredi migliori dei più grandi «chierici» della scuola storica francese non hanno rinnegato l'energia e la volontà di critica dei maestri e degli inventori. Hanno semplicemente smesso di credere che le forme siano la garanzia del merito e la povertà il sigillo dell'erudizione.

E tuttavia la loro capacità di scrittura, che sa vivacizzare ogni argomento, basterebbe a garantire buone tirature se si cimentassero in temi troppo ignorati dal lettore? Fatto sta che l'editore promuove — non certo per filantropia — lavori che riguardano soprattutto la storia francese, un terreno in cui si vende anche l'argomento più banale.

Biografie dei re di Francia, dei grandi servitori dello Stato, dei protagonisti più controversi della vita politica, saggi puntuali. Si tratta del robusto ritorno di generi che erano stati duramente proscritti dalla celebre scuola delle «Annales» di March Bloch e Lucien Febvre. Le «Annales» avevano scomunicato l'evento ed esaltato lo studio del «lungo periodo». Avevano soprattutto allargato la storia a tutte le altre scienze cosiddette «umane», sociologia, economia, statistica, addirittura psicologia, matematica, con l'intenzione di arricchire la storia e di mostrare che niente le doveva essere estraneo.

Il ritorno di oggi non va considerato come una reazione, ma come un completamento, un incremento. Gli eroi delle biografie sono collocati nel loro tempo e non sono più i portatori di un'avventura esclusivamente individuale. Sono immessi in tutte le dimensioni di una storicità, che prima restava misconosciuta. Nello stesso tempo, dove riprende vita la struttura, ricompare l'uomo-soggetto e dà calore e concretezza a riflessioni che erano diventate astratte.

Il tempo della scelta obbligatoria tra «l'uomo o la struttura» si è dunque compiuto con un bel risultato: «l'uomo alle prese con la struttura». Di qui vengono i riesami profondi delle certezze e anche dei conformismi più radicati nell'opinione comune e nell'Università, proprio quando tramonta l'antica pretesa di elaborare una storia dogmatica e «scientifica». La soggettività dello storico è stata presa di nuovo in considerazione e l'umiltà è tornata ad essere una virtù intellettuale, non più un difetto che fa abortire le carriere. Lo storico di professione non dice più la verità, ma si accontenta della suprema ambizione di cercarne le vie di approccio, sapendo che altri storici le distruggeranno.

Lo smantellamento dei clericalismi — poiché di questo si tratta — non riguarda soltanto il campo della storia universitaria, ma anche quello dei lettori, i quali d'altra parte sono cittadini: lo provano i risultati elettorali del 1981 e del 1986. Jean Daniel faceva notare recentemente che in Francia la differenza tra Destra e Sinistra si è venuta scolorendo, è fatta di parole, ma sulle soluzioni imposte dalla tecnica — e non dal dogma — ha problemi simili. Come gli alti funzionari costituiscono la tecnostruttura predominante nella vita politica, così accade degli storici nella vita intellettuale.

Ad esempio. I socialisti, imparando ad esercitare il potere, hanno provato il logorio storico e l'inadattabilità alle circostanze reali delle loro certezze ideologiche vecchie di un secolo. Non diversamente gli storici hanno rinunciato ad adattare la realtà alle loro interpretazioni invecchiate. Da quando hanno finalmente capito il senso e le conseguenze dell'affermazione di Croce: «Ogni storia è storia contemporanea», hanno riaperto anche i cantieri più chiusi.

Il primo di questi cantieri è la storia stessa della Francia. Che cosa significa questo nome, come si è fatta? Il mito della rivoluzione, cementato da tutta una scuola che esaltava il Terrore, va in frantumi, non è più un oggetto di fede e torna ad essere un problema storico.

Non sono cose avvenute dall'oggi al domani. L'esempio del grande Fernand Braudel è eloquente. Al termine della sua lunga ricerca, lui che è stato il primo artefice della fioritura della scuola delle «Annales», ha lasciato prima di morire due tomi di uno studio sull'*Identité française* (Flammarion). Un insieme di erudizione, di letture, di riflessioni, che smantella quanto i francesi hanno imparato sul loro paese, i determinismi rassicuranti su cui è fondato il concetto di «vocazione della Francia», da tutti più o meno coscientemente assimilato.

La geografia imponeva il frazionamento e non l'unità, si opponeva alla famosa politica cosiddetta «Delle frontiere naturali» e anche all'integrazione del territorio francese nelle grandi aree del capitalismo europeo, prescriveva una vocazione marittima, a cui la Francia non ha mai saputo dare risposta. Non un costante disegno di egemonia ma una politica contingente, la difesa delle particolarità locali, anche delle più piccole comunità, assecondando un travaglio unitario imposto dalla stessa necessità di rapporti. Una lotta permanente contro le forze scissioniste, ma attraversando, lungo i millenni, la profonda cicatrice lasciata dalla divisione dell'impero di Carlo Magno.

Tra le righe si legge, verosimilmente, una nostalgia. Essa scaturisce dalla constatazione che la Francia, anche prima dello scoppio della prima guerra mondiale, non è mai stata la grande potenza che credeva di essere. Non per terra, dove i suoi eserciti, relativamente più forti, non occupavano la posizione geografica consona ad una forza egemone, e nemmeno sul mare, dove le sue flotte, troppo deboli, non sono mai state impegnate in un commercio estero proporzionato ai mezzi a disposizione. Eppure la minaccia dell'espansione francese fu avvertita dal resto dell'Europa, fu una realtà.

Fernand Braudel possiede la dose minima di nazionalismo che resiste anche nel francese più aperto al mondo. Ma è una dose che l'onestà dello storico sa superare in una riflessione, che diventa il bilancio della ricerca di un'intera vita. La sua domanda è: «Che cos'è la Francia alla fine del XX secolo?», e sottintende tutti gli altri lavori sulla Francia che escono ora quasi ogni mese.

E' il modo adottato dagli storici per dare testimonianza di un passato bimillenario, prima che si compia l'ultimo passo dell'integrazione nel vasto insieme europeo? Forse si tratta di uno sguardo collettivo, che appartiene soltanto alle generazioni in grado di ricordare le due guerre e il caos del secolo XX. Lo scarto dei più giovani è evidente: i giovani constatano la frattura delle continuità, ma non sono propensi a trovarne i riferimenti. A loro Fernand Braudel in quest'opera insegna certamente un metodo, e poi la definizione del presente in una prospettiva completamente diversa da quella disegnata dai suoi predecessori. A tracciare una storia, a costituire la sua continuità, sono i fatti e le reazioni ai fatti, non certo il proclama di una vocazione. Per i francesi si tratta di una grande scoperta!

Jacques Nobécourt

FRA il 1959 e il 1960, ne
lia ma anche in Eur
Uniti, il genere di gio
ra si chiamava rotocalco,
più diffusi settimanali
scoprì la Spagna dei torei
punto l'epoca in cui «*Life*
premio Nobel Ernest «Hem
de reportage sul mondo de
scrittore americano aveva
morabilmente in un rom
spagnolo come «*Fiesta*».

Dai suoi lunghi articoli
conto scritti con stile in
«*Life*», Hemingway ricavò
doveva essere l'ultimo da
con il titolo «*A Dangerou*
Un'estate pericolosa, lo ste
stato dato alla pubblicazio
le americano. Dopo tanto
sta per essere pubblicato
Uscirà la prossima settim
ri, nuova Medusa, nella tr
cenzo Mantovani e con un
James Michener (275 pagi
ni, 25.000 lire).

L'avvenimento di un ri
gway in Spagna, ancora vi
cisco Franco e tenuto con
repubblicana dello scritt
come giornalista durante
ma anche come romanzier
na la campana», era di per
levante da suscitare inter
stampa che in quel mome
va una parte avanzata del
ca. Soprattutto certi setti
italiani si dedicarono a rif
cosa ci faceva Hemingway
di allora.

Sono stato uno dei croni
«papa» Hemingway in
estive da una plaza de to
suoi amici spagnoli e amer
folto gruppo era senza c
Ava Gardner nel fiore de
memorabile nelle rare a
Lucia Bosé, moglie del to
Dominguin e brillavano
Grandes de España. Fu ur
lare soprattutto perché qu
te attorno a Hemingway
prediletti aveva una m
mente faticosa che supera
mo delle «Ferias» taurine
l'altra, con le strade spagn

In sostanza, «*Un'estate*
storia di una rivalità di t
guin e Antonio Ordoñez,
in quel periodo di tutte l
del mondo. C'era il partico
guel Dominguin detto «El
sua straordinaria maestria
corride dopo un periodo di
si riteneva dovuto al fatt
più rivali al mondo.

Ma quando apparve l'a
Luis Miguel sembrò prova
le sentimento di competi
nelle arene con il suo «tra
gile italiana di Luis Migue
ceva: «*Non capirò mai che*
uomo a mettersi davanti a
quel modo con quelle cal
Miguel confidava: «*A volt*
sce la Spagna».

Come si divertiva il movimento di Breton: un saggio di Mirella Bandini

La parola, giocattolo surrealista

Carte del «Jeu de Marseille» disegnate dai surrealisti

MENTRE *si parla tanto di futurismo, Mirella Bandini ci invita a riparlare del surrealismo, con un libro intitolato* La vertigine del moderno - Percorsi del surrealismo *(Officina Edizioni, Roma, pagg. 209, Lire 20.000). La contrapposizione, fatta in questo momento, porta a pensare il futurismo come un fenomeno preciso e concluso, mentre il surrealismo appare più dilatato, più slabbrato se si vuole, più vivo o sopravvivente se si preferisce.*

Uno dei libri di Breton, padre del surrealismo, si intitolò I vasi comunicanti, *e Mirella Bandini ci fa vedere bene i flussi di comunicazione fra surrealismo e dadà e patafisica e oulipo e psicoanalisi e anche, s'intende, futurismo, senza pretendere di usare altimetri e cronometri troppo rigorosi. Per esempio rinuncia all'idea così affascinante (così romanzesca, così scolastica) di far finire il surrealismo nel maggio del '68: era l'idea di Marcel Jean, autore della* Autobiografia del surrealismo *uscita in Francia nel '78, e tradotta dagli Editori Riuniti nell'83.*

Il surrealismo è visto — quale verosimilmente fu — come un vaso o un calderone ebolliente e travasante e traboccante, che ogni tanto faceva spegnere il fuoco, e poi Breton lo riaccendeva. Un po' di puzza di gas, un po' di odori svariati. Profumi lirici e bucolici, mai. Piuttosto la morte.

Fra gli ingredienti della mostruosa miscela sono memorabili quelli che venivano dalla Vienna di Freud: Breton andò in visita nel 1921, Freud mandò tre lettere a Breton nel 1932. Risulta chiaro che Breton, ai suoi tempi studente in medicina con qualche pratica di psicoterapia negli ospedali militari, usò i ritagli della cucina freudiana in modo improprio, da bricoleur: giocandoci. Avrebbe potuto giocare assai meglio coi ritagli della cucina di Carl Gustav Jung: ma Jung cominciò a esser conosciuto a Parigi troppo tardi. E siccome al di qua delle Alpi noi abbiamo sempre tanta paura di arrivare in ritardo, un altro aneddoto notevole è quello del ritardo con cui venne conosciuto, in Francia, Huizinga. La sua opera fondamentalissima, Homo ludens, *del 1939, fu tradotta in francese, nel 1951, da Gallimard, mentre Einaudi da noi l'aveva tradotta nel 1949.*

*La lettura dell'*Homo ludens *di Huizinga fu rivelatrice per Breton a partire dagli Anni 50: Breton era sempre stato ludens senza saperlo, o senza saper tanto bene il senso profondo della parola «gioco». Mirella Bandini tiene sempre d'occhio privilegiatamente i giochi surrealisti, e sottolinea come abbia avuto una formazione surrealista di base, nel '32-35, Roger Caillois, che poi, con* Gli uomini e i giochi *(1967, tradotto da Bompiani nell'81), doveva scrivere il vero «seguito» all'opera di Huizinga.*

Breton ha più volte testimoniato che la lunga serie dei giochi collettivi surrealisti ha avuto il dono di eccitare l'astio degli imbecilli. Senza adoperare parole così grosse (anche i surrealisti hanno avuto a tratti una grinta truce e postribolare, marinettiana), è vero che molti studiosi del surrealismo (anche il bravo Marcel Jean che dicevamo prima) non hanno dedicato ai giochi surrealisti l'attenzione che finalmente riserva ad essi Mirella Bandini.

Questo fatto dei giochi surrealisti è veramente importante, non solo per il surrealismo. In fondo, nessuno subisce più il fascino della cultura francese, sono francofoni solo i vecchi, e gli studenti delle università meridionali, ma la differenza fra un francese intelligente e un italiano intelligente sta nel fatto che il francese qualche goccia di sangue surrealista ce l'ha pur sempre, nelle vene.

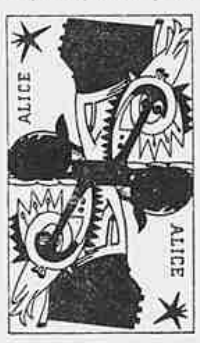
Ma allora, quali sono i giochi surrealisti?

Per cominciare, sono il gioco del cadavere squisito (il vecchio gioco «dei biglietti», praticato con un pizzico di estrosità: basta un vocabolario disinibito e bizzarro per scrivere come soggetto «cadavere», come attributo «squisito»; poi predicato e complemento oggetto possono venire in mente a chiunque: «berrà il vino nuovo»), o il gioco delle definizioni e dei condizionali (una variante del «ritratto cinese»).

Mirella Bandini ce li spiega, ce li racconta per filo e per segno (rompendo con impennate didascaliche, divertenti, la struttura tradizionale del saggio accademico, incravattato di indice analitico e note bibliografiche): il lettore è posto in condizione di poterseli rifare, di poterseli giocare. E — ovviamente — di poterne scegliere alcuni rifiutandone altri. Alcuni giochi surrealisti sono insulsi, come quello delle carte di Marsiglia (lo dicevamo in questo stesso giornale tempo fa). Altri sono jeux idiots, *che possono spingere i partecipanti a cercar di impiccarsi agli attaccapanni. Non dimentichiamo che il libro forse più fortunato di Breton è l'*Antologia dell'humour nero, *tradotto da Einaudi nel 1977.*

Paradossalmente, i giochi surrealisti più facilmente praticabili sono quelli «intraducibili»: i giochi di «cabala fonetica», come li chiamava Breton, i giochi di ricerca maniacale di parole strane, manipolabili, da tagliare a fette con sostituzioni e spostamenti di lettere: quelli che mostrano di gradire i lettori dell'ottava pagina del nostro giornale. Niente di nuovo sotto il sole. A questo proposito possiamo ricordare che Michel Leiris, poi famoso come antropologo, fu surrealista dal '24 al '29, e fu maestro nel prender le parole in sé, spogliandole del loro senso, scorticandole e disossandole. E questa mania gli restò poi per tutta la vita. Ancora l'anno scorso, quando il libro di Mirella Bandini era in stampa, Gallimard ha pubblicato un libro di Leiris, Langage Tangage ou ce que les mots me disent *che è un libro surrealista come pochi, per la sua sregolatezza demenziale.*

Ma forse il gioco surrealista più originale è quello che si chiama «uno nell'altro». E' una matrice di metafore, che si pratica con regole cerimoniali ben precise. Riassumendo, chi sta sotto deve per esempio descrivere una penna partendo da un aereo. E arriva a dire: «Un aereo è una penna a motore che scrive nel cielo». Altro esempio: i blue-jeans sono un'arancia di tela blu che si sbuccia con la cerniera lampo.



Questi due esempi sono tratti dai Draghi locopei di Ersilia Zamponi *(Einaudi 1982).*

Che i ragazzi di una scuola media di Crusinallo di Omegna possano ancora oggi praticare con tanto successo un gioco inventato da Breton nel 1952 è un segno di vitalità, di sopravvivente allegria, del surrealismo, che i futuristi manco se lo sognavano.

Giampaolo Dossena

I casi di Judith Martin in America e di Lina Sotis in Italia

Buone maniere: una forma di moralità?

NEW YORK — *Nella letteratura il caso è frequente, da Dickens a Thomas Mann, da Maxim Gorky a Hemingway. Un gesto, un tratto, un modo di vestirsi bastano a inchiodare un personaggio al suo destino, in modo definitivo. Joseph Conrad e Joseph Roth ne fanno un vero e proprio modus operandi, dettagli preziosi vengono utilizzati per identificare qualcuno, dall'accento al panciotto. In «For your eyes only» Ian Fleming guida James Bond a scoprire che un finto mondano in realtà è una spia del Kgb a causa del modo di stare a tavola. E il cacciatore di Hemingway, colpito alla testa dalla fucilata della moglie, ha già mostrato tutti i segni del suo tragico identikit dalla camicia ai «tic» verbali.*

**

Perché allora gli autori dei testi sui modi e le forme del vivere sono considerati minori, autori di «varia», parenti prossimi della colonna mondana del «gossip» e delle notizie di moda? Vorrei proporre due casi simmetrici di qua e di là dall'Atlantico, Judith Martin e Lina Sotis, l'autrice di «Manners» e l'autrice di «Cose da sapere». Il grosso libro della Martin (che vorrei fosse stato tradotto) e il piccolo libro di Lina Sotis (che è appena stato pubblicato da Mondadori) non sono opere tanto minori, sono invece guide all'interpretazione di un periodo e di una cultura.

Lina Sotis non è alla prima prova. Ha fatto centro, e stabilito un genere di comunicazione, un modello di racconto con «Bon ton». Alla prima occhiata Judith Martin non è meno «mondana» e «disinvolta» e «divertente» di Lina Sotis. Queste signore delle buone maniere hanno il piglio della buona conversazione, il dono della battuta, la freschezza che tiene vivo interesse e attenzione. Dal loro angolo di best seller listati sotto la voce «varie» (una voce che copre l'imbarazzo dei generi, fra la letteratura dei computers e i libri del «fatelo da voi») questi due libri hanno scoperto un passaggio fra teoria e pratica della vita, un delicato incastro fra il dire e il fare dove si leggono, come in tanti racconti a rovescio, gli errori dello scegliere, del portare, del mostrare.

Ma che cosa sono questi errori? Soltanto cattive maniere? Occorre molta intelligenza per recensire il mondano, e Camilla Cederna lo ha dimostrato per una vita, forzando i lettori a vedere la serietà dei teatrini serali. E occorre molta intelligenza per inventariare modi e comportamenti. E' un delicato lavoro di archeologia del presente. Occorre un punto di vista. In apparenza, sia per Lina Sotis che per Judith Martin, il punto di vista, il filtro e il giudizio sono rappresentati da un reclamo di armonia. La loro prima abilità è aleare il tono di questo reclamo. Badate, dicono, che il «sembrare» non è così secondario, che nella maggior parte dei casi la vita non offre affatto la famosa occasione (adesso gli faccio vedere chi sono davvero) che il momento di entrare nella cabina telefonica per trasformarsi da Clark Kent a Superman viene di rado. E che l'unica impronta che alla lunga si finisce per lasciare in giro è una impronta di forme. Chi leggesse in inglese Judith Martin si accorgerebbe di un certo modo limpido e diretto di affrontare l'argomento. Lei non dice: «le maniere sono tutto» e non tenta una enciclopedia dell'etichetta. Ma sa che si sta occupando del disagio delle classi nuove e sa che le classi nuove siamo tutti, in un mondo che si rimescola continuamente. La scrittura di Lina Sotis ha il dono di essere nitida, armoniosa come le cose che suggerisce. Il più delle volte la sua soluzione è il meno, non il più, proprio come le sue pagine, che si interrompono per far posto alle note, alle riflessioni del lettore.

**

Dove siamo, con Lina Sotis o con Judith Martin? Siamo dai Verdurin o dai Buckley, in Madison Avenue o in Casa Dinasty? Le due donne (che, accade, sono nella vita molto simili ai consigli che danno e alla loro scrittura) rispondono: siamo nel collettivo-privato, nel casa fuori casa, nell'intimità estroversa che è l'esistenza individuale più media. Siamo nel grande e perenne Club Méditerranée a cavallo fra lavoro e tempo libero, un mondo sofisticato e dotato di tutto, in cui però la «figura» è di nuovo essenziale come nelle situazioni che erano molto più elementari perché si vive solo per tempi brevissimi nella attenzione degli altri. La prima impressione conta perché nella folla l'occasione della seconda impressione non viene mai, e c'è, insinuato con chiarezza, il sospetto che l'armonia delle forme e dei modi può trasferirsi, nella armonia dei rapporti, dei contatti, degli incontri, dei fatti. C'è, se non sembra eccessivo, una moralità delle buone maniere.

Furio Colombo