

Il romanzo, « questa Rivoluzione letteraria del Terzo Stato », fra tutti i generi letterari ha forse rappresentato il piú congeniale all'intelligenza critica di Giacomo Debenedetti.

Certamente, qui il suo prodigioso estro di rabdomante ha conseguito i maggiori trionfi: in Italia, la fama di Proust risale al suo saggio famoso del 1925; a merito suo e di Montale va attribuita quella di Svevo. Contro l'autarchia culturale del fascismo, egli conservava cosí uno « stile europeo », facendosi testinone sensibile della grande rivoluzione che veniva modificando la fisionomia del genere romanzesco, da epopea borghese a indagine, inquisizione, requisitoria sulla condizione esistenziale dell'uomo.

Questo volume raccoglie organicamente i saggi sul romanzo pubblicati in vita dal grande critico, affiancando via via ai nomi di Proust e di Svevo quelli di Joyce, Kafka, Mann, fino ai protagonisti della neo-avanguardia. Ma da questo itinerario emerge un'ipotesi unitaria: le metamorfosi del romanzo non sono dissimili dalle metamorfosi a cui il sapere scientifico è andato incontro nel corso di questo secolo. La stessa varietà dei metodi adibiti ne è un'eloquente riprova: dalla psicanalisi alla stilistica all'indagine sulle grandi forme strutturali, Debenedetti ricompono l'orizzonte frammentario della nostra cultura in una sintesi suggestiva e originale.

STU 11

**GIACOMO
DEBENEDETTI**

PERSONAGGI E DESTINO

**LA METAMORFOSI
DEL ROMANZO
CONTEMPORANEO**

**CURA DI
FRANCO BRIOSCHI**

Lire 4.000 (3774)

7530

SAGGIATORE

STUDIO

M. F. l. m. / 4530

Giacomo Debenedetti

Personaggi e destino

La metamorfosi del romanzo contemporaneo

a cura di Franco Brioschi

il Saggiatore



Sommario

<i>Introduzione</i> di Franco Brioschi	VII
<i>Nota bio-bibliografica</i>	XXVIII
<i>Nota ai testi</i>	XXXI
Proust 1925	1
Commemorazione di Proust	19
Svevo e Schmitz	49
L'ultimo Svevo	94
Personaggi e destino	110
Confronto col diavolo	133
Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo	158
Il personaggio-uomo nell'arte moderna	197

Introduzione

1. « Il romanzo: questa Rivoluzione letteraria del Terzo stato ». Ecco un esordio denso di promesse. Giacomo Debenedetti sembra muovere da un vivo senso della storicità intrinseca al genere, come quello che, ultimo dei grandi generi letterari a venire alla luce, unico nato dopo l'invenzione della scrittura e della stampa, si modifica costantemente sotto i nostri occhi, con la felice libertà che gli concede l'assenza di uno stato autorizzato. Se avesse potuto conoscerle, certo egli avrebbe fatto proprie le parole di uno studioso sovietico a lui contemporaneo, Michail Bachtin:

Il romanzo non è semplicemente un genere letterario tra gli altri. È l'unico genere in divenire tra generi da tempo compiuti e in parte già morti. È l'unico genere procreato e nutrito dall'epoca moderna della storia universale e perciò ad essa profondamente affine, mentre gli altri grandi generi sono stati ricevuti da essa in eredità in forma compiuta e non fanno che adattarsi – chi meglio, chi peggio – alle nuove condizioni di esistenza. [*Epos e romanzo* (1938), in AA. VV., *Problemi di teoria del romanzo*, a cura di V. Strada, Torino 1976, p. 182]

Il romanzo, inoltre, è la forma letteraria che per la prima volta si propone una raffigurazione integrale dell'uomo, dalle labili linee del suo profilo interiore risalendo alle immagini ferme dell'oggettività sociale: « il romanzo – continua Debenedetti –, cioè questo delicato e modulato trapasso dalla meditazione di ciò che il personaggio fa, alla descrizione dell'am-

biente in cui egli vive ed opera ». Né basta. Esso tende per propria natura ad allargare il suo uditorio oltre la cerchia dei competenti, postulando un'unificazione democratica del pubblico ed entrando « nel patrimonio dei lettori piú ingenui [...] per i quali il leggere non è un piacere solingo e intellettuale, quasi scintoso, ma un modo di vibrare sulla e con la vita »:

Un romanzo, quanto si voglia buono e pregevole, deve soddisfare anche a questa condizione per essere un grande romanzo. È il caso che si produsse, in grandissimo, per Tolstoj. Al di sopra di tutte le differenze linguistiche, di tutti i misfatti dei traduttori, c'era un segno di riconoscimento umano lanciato dal poeta, un appello capace di giungere anche ai piú lontani, e di vincerne l'apatia. [*Svevo e Schmitz* (1929), vedi *infra*, pp. 88-9]

Questo perpetuo dinamismo, capace persino di modificare la tavola immutabile dei valori estetici, si traduceva, durante i primi decenni del nostro secolo, nella creazione di una nuova morfologia narrativa. Inutile citare l'elenco, ormai consacrato, degli artefici e protagonisti: Proust, Joyce, Kafka, Musil; in Italia, un po' ai margini, Svevo. Tutto è chiaro e risaputo, per noi. Ma fu allora, in regime di autarchia culturale, che Debenedetti seppe scorgere gli sparsi indizi di questa svolta capitale, e organizzarli in un discorso solo apparentemente rapsodico o capriccioso. Il « tono Proust », anzitutto, di cui nessuno ha piú dato un'immagine altrettanto persuasiva e sensibile:

Quando si legge nella prima riga del *Du côté de chez Swann*: « Long-temps je me suis couché de bonne heure », si ha l'impressione che il colpo di bacchetta di un invisibile direttore di orchestra abbia smossa la cellula sonora, che propagherà la sua vibrazione indefinitamente, come un sasso lanciato dentro un'acqua calma. Tutta la *Recherche*, col suo meraviglioso pullulare di figure cosí specifiche, di particolari e notazioni penetranti, è decisa da questo stato di trepidazione musicale che Proust ha comunicato alla sua atmosfera. [*Proust 1925*, vedi *infra*, p. 5]

Poi, Svevo. In lui il romanzo « perdeva il carattere di una flora precaria e d'acclimatazione » che in Italia non aveva mai

saputo dismettere per tutto il corso dell'Ottocento, e si presentava finalmente come *forma mentis* originaria dello scrittore, come « parte del suo temperamento ». « Italo Svevo, ovvero il romanziere »: il quale, mentre donava alla nostra letteratura l'esempio di un gusto innato per il genere, adeguandola di colpo alla grande tradizione europea, contemporaneamente lo portava alle soglie di quella « continua corrosione analitica del tessuto narrativo », in cui già si esercitava l'inquieto sperimentalismo delle avanguardie.

Cosí pronta tempestività sfiorava, agli occhi degli spettatori, l'estro del raddomante. Ma un'idea ben precisa prende via via forma, tenace e sistematica, nel suo discorso. Sull'origine del romanzo gravava infatti, come un'ipoteca che ne pregiudicava la potenziale universalità, l'occasione sociale che gli aveva dato avvio. Il Terzo Stato, « dopo di avere appagato i propri bisogni economici e avere livellato a propria immagine la società, si cercava una sua poesia precisamente nel grigiore impoetico dei suoi giorni eguali ». Tale origine si prolungava nei limiti conoscitivi del naturalismo, intimamente solidale a una fiducia tutta borghese nella solida, rassicurante « epica della realtà »:

Meno di un secolo è passato da quando, sotto i nomi di realismo, naturalismo, sperimentalismo, verismo, o come altrimenti si vogliano chiamarne le non sensibilissime sfumature, quell'epica celebrò uno dei suoi consapevoli trionfi. Oltre le opere, essa ci ha trasmesso un copioso apparato di dottrine. Paul Bourget, che non era un caposcuola, e ha quindi la diligenza officiosa del buon discepolo, scriveva nell'84: « La scuola molto impropriamente detta realistica e naturalistica, dovrebbe con maggiore esattezza chiamarsi scuola dell'osservazione ». Teniamoci preziosa questa uguaglianza tra epica della realtà ed epica dell'osservazione. Vuol dire che, secondo quegli scrittori, per narrare bastava osservare la realtà. Vuol dire che, secondo loro, la realtà bastava lasciarla fare, notarne i comportamenti, ed essa provvedeva a raccontarsi da sola, era un'epica in atto. Che la Terra accettava di essere rivelata attraverso l'opera d'arte. Che il contegno della Terra, il suo modo di manifestarsi, la « logica » — se cosí possiamo chiamarla — dei suoi fenomeni era omogenea e conforme con quella « logique » che, secondo Stendhal, profeta

della scuola, doveva dipanare il filo narrativo. Le ragioni del mondo coincidevano con le ragioni della mente, che sanciva l'architettura del romanzo o del dramma: e così pure con le ragioni del cuore che nei motivi della vita ritrovava conferma insieme e pascolo amaro o struggente o diletto ai propri moti. [*Personaggi e destino* (1947), vedi *infra*, pp. 113-14]

Ebbene, ora il romanzo diventa organo di una verità più ampia e profonda, lo strumento che ci permette di cogliere « l'occhiata proveniente dal di dentro delle cose », guidandoci dalla superficie degli oggetti « al loro fondo vivo e animato, parlante e palpitante ». A questo fine non servirà intensificare l'osservazione del mondo esterno, poiché non otterremmo altro se non di perpetuare le abitudini cristallizzate che imprigionano la nostra percezione:

Basta pensare a quello che significa per Proust « tempo perduto ». Significa gli anni spesi a dovere accettare la vita e la realtà di questo mondo, limitandosi a vederne la facciata esterna [...] Tutto sommato, anche quella di vivere, di essere gli abitanti del nostro pianeta, è una professione. Essa pure crea un callo professionale. Abitualmente noi tocchiamo le cose e le presenze con lo spessore di questo callo. A loro volta le cose, le presenze – queste antagoniste – hanno cura di mostrarsi ricoperte di un guscio, quasi un tegumento calcareo, un rivestimento mineralizzato, che senza dubbio le rende più facili a riconoscersi e a maneggiarsi. Ma quel guscio è anche una protezione che le cose e le presenze – le esistenze individuali, insomma – mettono in opera per non darsi a noi, serbare un loro segreto, affiorante e fuggitivo, adorabile sia che prometta di consolarci, sia che minacci di affliggerci. [*Confronto col diavolo* (1950), vedi *infra*, pp. 150-1]

Capace di penetrare il guscio delle cose e violarne il geloso segreto può essere solo una facoltà simpatetica, che muova, a sua volta, dal profondo del nostro io, immune da ogni mediazione intellettuale. Non solo: occorre che l'impressione decanti le impurità associate inevitabilmente al presente, sedimentando nel tempo interiore della coscienza. Nessun dubbio. È questa la « memoria involontaria » di Proust:

Questi esempi hanno risposto, per noi, alla domanda che ci eravamo messa da principio: che cos'è la *ricerca del tempo perduto*? Ci risulta ora che essa ricerca è, invece, un ritrovamento: ritrovamento della specifica essenza delle cose, nella impressione originale evocata dentro di noi dalle intermittenze del cuore. [*Commemorazione di Proust* (1928), vedi *infra*, p. 34]

Se non un paradigma gnoseologico, Debenedetti sembra proporre qui almeno un paradigma di romanzo. Fondato, come che sia, sull'esplorazione del mondo sotterraneo in cui si celebra l'incontro commosso tra noi e le cose, in cui riposano le essenze « oscure e rapide » del nostro e del loro destino. A questo paradigma egli commisura, con pedagogica tendenziosità, la produzione letteraria italiana negli anni fra le due guerre (*Verticale del '37*), e in quelli successivi alla liberazione (*Intermezzi*): quasi a sollecitare i nostri scrittori, additando lo scarto che li separava dall'Europa, a esortarli affinché non si escludessero dagli itinerari perplessi e fecondi della coscienza moderna. Così, sottraendosi alla chiusa circolarità del metodo crociano, Debenedetti si pone contemporaneamente alla ricerca di strategie conoscitive più smalziate, e coltiva tra i pochi in Italia una sensibilità avvertita per la psicanalisi. Per strappare alla vita una verità degna di essere comunicata al lettore, è necessario scendere negli inferi, confrontarsi con il diavolo, perlustrare regioni sconosciute; seguire l'insegnamento del narratore che più di ogni altro gli è caro:

Proust ha scoperto un nuovo filone di cose da descrivere: di un continente che ne era stato escluso fin qui, ha segnato la longitudine e la latitudine nella letteratura. [*Proust 1925*, cit., vedi *infra*, p. 13]

L'attitudine alla *recherche* rivela tuttavia un limite, un'aporia nascosta nel passaggio stesso dall'« epica della realtà » all'« epica dell'esistenza », che pure è il suo modo necessario di espressione:

Nella prima vediamo il personaggio muoversi in mezzo a un mondo

con cui c'è ancora la possibilità di un'intesa reciproca. In quest'epica della realtà il personaggio è ancora assistito da qualche cosa, se non altro dalla fiducia in un collegamento tra sé e il mondo. Quello che gli succede, si produrrà dunque come qualche cosa di spiegabile. Nell'epica dell'esistenza, il personaggio è abbandonato da tutto, in mezzo a un mondo anch'esso abbandonato da tutto, e tra i due non è possibile l'intesa, visto che si presentano l'uno all'altro come assurdi. Il mondo ha cessato di rispondere al personaggio; ciò che succede a costui apparirà quindi gratuito. [*Personaggi e destino*, cit., vedi *infra*, p. 112]

È la *rivolta dei personaggi* che, attraverso l'opera di Proust, di Pirandello, di Joyce, sconvolge le leggi del racconto. « Un divorzio si è consumato tra il protagonista e ciò che gli succede. Si è rotto il rapporto di pertinenza, di legalità tra personaggio e vicenda. Come dire: tra l'uomo e il suo destino ». Ma, se la sintassi logica della narrazione non pretende più di essere isomorfa a quella del mondo, quale verità allora ci trasmette? L'avventura del romanzo si concluderà dunque con una rinuncia, con l'abdicazione al suo scopo supremo?

Non pare possibile che, usciti a rivedere le stelle, gli uomini non abbiano anche recuperato il senso delle costellazioni, questa primordiale immagine che vuole le sorti umane legate al giro e all'influsso degli astri. Ed è un modo di esprimere l'intuitiva certezza che il nostro destino sia scritto; non casuale, né gratuito, né insensato.

Sono proprio le fiducie e le certezze di questo tipo, condivise da un largo numero di uomini, a dare al romanzo e al teatro il controllo che quanto essi narrano o rappresentano è umanamente giusto. Non vorrei con questo aver detto che l'epica conosca i suoi giorni migliori sotto le civiltà dogmatiche e conformiste. Ma tutto ci porta a pensare che il cielo più favorevole al pronunciarsi di un'epica sia un cielo a cupola, lungo le curvature della quale i destini dei personaggi si iscrivono e prendono disegno. Lanciati verso un cielo svasato, questi destini si perdono come stelle filanti, o ricascano addosso in un groviglio. È inteso tuttavia che quella cupola di cielo dobbiamo essere noi a volgerla sulle nostre teste, impostandola, facendola gravitare sulle risposte che di volta in volta avremo dato ai nostri interrogativi incessanti. [*Personaggi e destino*, cit., vedi *infra*, p. 131]

Con queste parole, pronunciate all'indomani del conflitto mondiale, Debenedetti professava la sua problematica speranza di una letteratura solidale con l'uomo e con il suo bisogno di verità, invitando a un pragmatismo disincantato e operoso. Si tratta ora di vedere se tale speranza sarà confermata. E, soprattutto, se la domanda, così come era posta dal critico, consentiva in realtà una risposta.

2. *Commemorazione di Proust, Commemorazione di De Sanctis, In morte di Paul Valéry, Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*: fin dal titolo, alcuni dei saggi più esemplari e celebrati di Giacomo Debenedetti si dispongono sotto il segno ambizioso del ricordo. Allusiva e simbolica, nel gesto di *pietas* evocatrice traspare la figurazione della *nékuia*, il viaggio mitico nel regno dei morti dove ci attendono gli emblemi e gli oracoli che illumineranno il nostro cammino mondano:

Orfeo non riporta nel mondo la viva Euridice, riporta vivo invece il racconto di come l'ha perduta, e la bellezza del proprio pianto. Il critico rifà il cammino di Orfeo, guidato da quel racconto e da quel pianto, e riconduce viva Euridice, per aiutare se stesso e gli uomini a capire perché sempre si rinnovino quella perdita, quel racconto, quel pianto, e valgono per tutti, e ciascuno vi ritrovi il proprio mito che ricomincia. [*Prefazione 1949*, in *Saggi critici. Prima serie*, il Saggiatore, Milano 1969, pp. 35-6]

A questa Riva Cimmeria, luogo deputato dall'esercizio critico, anch'egli approda però dai flutti insidiosi della storia. Lo testimonia, poche pagine prima, la medesima *Prefazione 1949*, dove è brevemente rievocato il « noviziato eroico » di un coetaneo e sodale; con tali parole, infatti, Piero Gobetti definiva l'esperienza della loro generazione: quella generazione di intellettuali che, nata agli albori del nuovo secolo, esordiva precocemente nel convulso dopoguerra. Formata alla scuola di Croce, Gentile, Salvemini, fra i clamori dei futuristi, le gesta di D'Annunzio e le generose illusioni della « Voce », a Torino essa trovava il proprio punto di riferimento nelle riviste di Gobetti. Prima

« Energie Nove » (1918-1920), poi « La Rivoluzione Liberale » (1922-1925), ponendosi animosamente sulla strada intrapresa dai predecessori, ne ereditavano l'ansia di intervento, di partecipazione attiva alle sorti del paese. Una cultura vivacemente impegnata e consapevole delle responsabilità civili che le competono, un « partito degli intellettuali » che facesse proprie le istanze di rinnovamento, sempre più diffuse nella sensibilità collettiva, contro le cristallizzate istituzioni dello stato liberale: ma troppe cose erano mutate rispetto al clima fervido ed espansivo dell'anteguerra.

Un tragico equivoco aveva irrimediabilmente compromesso l'opera cui ci si accingeva a dar seguito. Nel vuoto che si veniva aprendo tra società civile e classe dirigente, gli intellettuali si presentavano come i depositari più autentici delle inquietudini che fermentavano nell'opinione pubblica. Ma troppo spesso il sentimento dilatato del proprio ruolo si traduceva in una sorta di attivismo vitalistico, in un appello alla spontaneità irriflessa dell'azione. L'incontro con l'universo razionale della politica trascolorava in un desiderio indistinto di rigenerazione dentro il grembo oscuro della « vita », la rivendicazione di potere avanzata dalla cultura dell'età giolittiana si risolveva di fatto in una subordinazione più stretta, determinando guasti profondi nelle coscienze. Quando la crisi precipita, con la marcia su Roma, appare chiaro come la mondanizzazione del chierico si sia trasformata in un inquinamento dell'intelligenza critica. Mentre il fascismo usurpa la parola d'ordine dell'« impegno », non resta che sottoporre a un processo di rigorosa revisione il patrimonio ricevuto:

Non si comprende nulla del nuovo pensiero dei giovani - scrive Gobetti, quasi a nome di tutti - se non si avverte che la nostra formazione spirituale è stata in qualche modo interrotta e travagliata per opera del fascismo, che ci ha costretti a una chiusa e severa austerità, a un donchisciottismo disperatamente serio e antiromantico, quasi fossimo diventati noi i paladini della civiltà e delle tradizioni.

Il modo con cui consideriamo la più bella esperienza spirituale che ci ha preceduti, il movimento della « Voce », può chiarire le distinzioni più necessarie. Noi non abbiamo fatto la guerra, ma avendola respirata nascendo, ne imparammo un realismo spregiudicato, nemico di tutti i romanticismi dei precursori. Così ci troviamo ad amare troppo i risultati di lavoro della « Voce » per non saperne rinnegare i sogni ingenui, che furono belli per le illusioni che fecero balenare, ma diventano segni di inquietudine malsana in chi li riprende in ritardo.

Non diremmo certo di aver rinunciato a fabbricare nuovi mondi, ma sappiamo di doverli costruire con disperata rassegnazione, con entusiasmo piuttosto cinico che espansivo, quasi con freddezza, perché ci giudichiamo inesorabilmente lavorando e conosciamo i nostri errori prima di compierli, anzi li facciamo deliberatamente, sapendone la fatale necessità. Disprezzando i facili ottimismo e i facili scetticismi sapremmo distaccarci da noi stessi e interessarci all'autobiografia come a un problema. L'azione ci prende per una necessità di armonia, garantita dalla responsabilità, col fanatismo della coerenza. [P. Gobetti, *Introduzione a La rivoluzione liberale* (1924), in *Scritti politici*, a cura di P. Spriano, Torino 1969², pp. 915-6]

Alle « esteriorità dilettantesche » in cui si sono consumate le ambizioni civili della « Voce », si contrappone ora l'interiorità della coscienza. Occorre richiamare l'individuo alle ragioni costitutive del suo essere morale; qui l'azione politica troverà la più vera scaturigine, il fondamento ultimo che la giustifica: nella responsabilità irriducibile della persona. « La Rivoluzione Liberale » si assume appunto il compito di decantare l'espansionismo della cultura prebellica in un orientamento etico-civile di intransigenza testimoniale, destinato a rappresentare, come dirà Gramsci, una « trincea » per le forze intellettuali progressive nel tracollo dello stato. Per converso, la disponibilità avventurosa, l'irradiazione velleitaria della « letteratura » verso la « realtà », deve trovare argine in un nuovo « illuminismo », che sappia combattere le contaminazioni impure, « difendere la letteratura minacciata e insidiata dalla politica », restituendola a un esercizio severo della moralità. E con l'articolo *Illuminismo* Gobetti apre, il 23 dicembre 1924, la sua terza rivista, « Il Baretti ».

Come è noto, fin dal febbraio di due anni prima egli pensava di affiancare a « La Rivoluzione Liberale » un supplemento letterario. Tale progetto si realizza solo ora, con questo foglio intitolato al grande illuminista torinese del Settecento. Nell'intervallo, sotto la direzione di Debenedetti, alcuni dei futuri collaboratori (Sapegno, Fubini — già presenti in « Energie Nove » —, Solmi, Montale, e altri ancora) danno vita a « Primo tempo » (1922-1923). L'attività del gruppo gobettiano sembra così obbedire, almeno provvisoriamente, a una divisione terapeutica del lavoro, ispirandosi nondimeno a un assunto unitario: anche « Primo tempo » risponde a un'esigenza di decantazione illuministica, anticipando anzi una serie di motivi che avranno ampio sviluppo nel « Baretto ». Questo nesso è particolarmente avvertibile nell'articolo retrospettivo, *Ripresa*, che Debenedetti scrive per il primo fascicolo, poi non pubblicato, del '24. Alla generazione uscita dalla guerra si offre, per un verso, la presenza ancor viva, ma astrattamente armonica, dei « maggiori assestamenti sistematici », per l'altro un « brulichio » di spunti, invenzioni, scoperte rimaste allo stato di grezza polemica. Croce da una parte, la « Voce » e « Lacerba » dall'altra:

L'eredità di quel tempo non si può dunque accettare se non col beneficio di uno scrupoloso inventario, in cui tutto che di geniale e di fecondo venne accennato tra la distrazione di innumerevoli falsi scopi e d'altre astuzie da schermidori, sia messo in grado di fruttificare su un piano di creazione più continua, equanime e consapevole. [*Ripresa*, in *Primo tempo*, a cura di F. Contorbis, Milano 1972, p. 384]

Una strada nuova deve perciò essere esperita, affinché la letteratura non sia più l'avamposto per temerarie escursioni, bensì l'approdo conclusivo di una ricognizione interiore, radicato nell'esperienza da un sigillo di necessità espressiva:

È risaputo che le grandi sistemazioni si di cultura che di metafisica sono sempre intrinsecamente personali, come quelle che sublimano esperienze soggettive di vita. Si citino pure i sistemi più passionatamente

calati nelle cose o, come si dice, obbiettivi: in fondo, vi scopriremo lo spunto di un'autobiografia. [*Constatazioni*, 15 maggio 1922, ib., p. 69]

Parola d'ordine, dunque, non di semplice autonomia, quanto di *autenticità*. Lo scrupolo sottile dell'inventario prende corpo nel richiamo alle radici autobiografiche di ogni esercizio intellettuale: è questa la sanzione di verità che consacra la parola letteraria, restituendo al dialogo tra l'autore e il lettore pienezza di significato umano. Sull'orizzonte tumultuoso degli eventi pubblici si dilata il paesaggio della coscienza; dove la storia non cessa mai di proiettare le sue immagini e operare le sue offese, ma si trasforma in *tempo*, si condensa nella durata del vissuto. Debenedetti riafferma, in tal modo, la responsabilità della letteratura di fronte alle vicende collettive. Il problema si pone però in termini mutati, come un problema di universalità di valori e contenuti etici, la cui sede primaria è custodita *in interiore homine*. È il « moralismo » gobettiano, teso a coinvolgere l'individuo in tutte le sue determinazioni, nella viva concretezza dell'io.

Nulla di più lontano da un semplice ritorno al distinzionismo del Croce, o dal ripiegamento in una neutralità rettorica dell'arte quale veniva propugnata, in quegli stessi anni, dalla « Ronda ». Accertato l'ambito in cui Debenedetti si muove originariamente, tuttavia, occorrerà poi aggiungere che egli ne accentua per proprio conto i risvolti, le insinuazioni, le perplessità esistenziali. È la « superfocalità » dello sguardo interiore che Bergson prospettava nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, e che si accende in Amedeo, il protagonista epónimo della maggiore prova narrativa di Debenedetti (1923). Si rileggano, in « Primo tempo », i saggi su Michelstaedter o su Boine; e soprattutto *La poesia di Saba*, a cui non poco dovrà la fama del poeta triestino: da un lato, la suggestione di una « poesia onesta », dall'altro la sua disponibilità a scandagli psicologici inediti, finiscono per conferire a tali pagine il valore di un

primo fondamentale punto d'arrivo, già proiettato verso tappe e acquisizioni successive. Per questa via, infatti, egli non solo si faceva interprete di una svolta nelle attitudini della sua generazione, ma si veniva ormai dischiudendo il suo varco personale alla grande cultura europea di Proust e di Joyce, di Freud e di Jung:

Come tutte le nuove leve, anche noi entrammo nel mondo con la sorniona, entusiastica ambizione di reinventarlo. E anche noi sentimmo quelle che piú tardi dovevano comunemente chiamarsi le voci telluriche, gli assalti e le rivelazioni dell'angoscia, i ricordi iriconoscibili della mneme, anche noi incontrammo gli emblemi sfingetici e lancinanti; ma tutto questo non aveva diritto di cittadinanza nella coltura del tempo, ancora benestante. Chi ce l'avesse detto che, qualche anno dipoi, quelle cose avrebbero fatto il giro d'Europa come incentivi o addirittura strumenti di indagine mentale. [*Prefazione 1949*, cit., pp. 18-9]

3. Questi chiaroscuri dell'esordio, con il trauma sottile e persistente che vi è dissimulato, segnano indelebilmente il percorso futuro di Debenedetti. L'arte si giustifica ai suoi occhi solo in quanto assume per noi un risalto piú generalmente umano: suscitare, dalla materia disorganica di cui si compone la nostra vita, una figura di totalità, trasformare il nostro vagabondaggio nell'adempimento di un destino. Essa risponde perciò a un compito morale per eccellenza:

Si capisce ora perché il protagonista della *Recherche* non possa coincidere con Proust. Quel protagonista non è che il teatro di una serie incessante di intermittenze del cuore: le quali, susseguendosi, creano tutto il tessuto del romanzo. Egli è passività continua, passività allo stato puro. Proust, invece, è l'organizzatore consapevole di questa passività: è colui che, con un atto di volontà, con una illuminata decisione, libera il suo protagonista da ogni iniziativa, per esporlo intero al gioco delle intermittenze del cuore. Ora, un personaggio che nella vita non sceglie, non decide, non vuole; ma accetta incondizionatamente i richiami e gli imperativi delle cose, è certamente un individuo amorale [...] Ma chi isola la legge delle intermittenze del cuore, chi la riconosce e la ricostruisce, chi

vuole queste intermittenze – e sia pure soltanto per materiarne un personaggio di romanzo – egli ha un fine, quegli è morale. [*Commemorazione di Proust* (1928), vedi *infra*, pp. 34-5]

L'arte è sempre « rivelazione di destino », ritrovamento di un'essenza celata e misconosciuta, finalmente sottratta al fondo oscuro dell'esistenza: perciò « valevole, nelle sue cifre luminose e oracolari, per tutto il succedersi delle generazioni ». Ma anche l'inverso sarà vero. L'intrinseca eticità dell'arte si dispiega solo misurandosi con la dispersione nel tempo e nello spazio, confrontandosi con la fenomenologia informe del mondo per strapparne un significato. Non a caso è il romanzo la forma letteraria che egli predilige. Nell'istante lirico, sembra pensare Debenedetti, si rivela solo l'immobilità della negazione, secondo il responso di quegli *Ossi di seppia* che Montale pubblicava allora nelle edizioni del Baretto: « Codesto solo oggi possiamo dirti, Ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo ». Per *essere* e per *volere*, occorre divenire, porsi in viaggio come impone ad Ulisse « quel primo vero romanzo dell'Occidente, che è l'*Odissea*; nella quale paiono contenuti i presagi e prefigurate le vie di tutto il raccontare che doveva venire poi ». Violare, se necessario, persino i confini invalicabili che custodiscono il regno delle ombre:

Come troverà Ulisse la sua giusta via? Gli tocca di compiere la discesa all'inferno, la sgomentevole *Nékuia* [...] Questa *Nékuia* è veramente il cardine narrativo dell'*Odissea*. La sorte del racconto e il destino dell'eroe fanno perno su di lei. Poema e protagonista sono dovuti passare per quella prova. Fin dalle origini, l'epica indicava quale coraggio le occorra per assolvere il suo compito di rivelare destini. [*Personaggi e destino* (1947), vedi *infra*, p. 128]

Le metafore del tempo e del viaggio dominano la poetica di Debenedetti. E se una lirica gli è cara, è quella in cui traspare una forma narrativa. Il lettore dei primi *Saggi critici* (1929), che vi trovava ristampate le pagine sull'« impuro » Saba accanto

a quelle sull'inalterabile scrittura di Valéry, non poteva esimersi dall'apprezzare la singolarità del modello proposto. Anche la filosofia, nelle osservazioni *Sullo « stile » di Benedetto Croce* (a loro volta riprese da « Primo tempo »), finisce da ultimo per assumere le fattezze di un « romanzo cosmico ».

Certo è che l'efficacia dell'arte ha un suo modo peculiare di manifestarsi. È quando noi avvertiamo in essa « un segno di riconoscimento umano lanciato dal poeta, un appello capace di giungere anche ai più lontani, e di vincerne l'apatia »; allora scopriamo di soprassalto il simbolo che ci mancava per dare un nome agli eventi, alle circostanze, ai dati della coscienza:

Per uno di quei misteriosi voli e sollevamenti del ritmo, che mutano un rigoglioso nudo di giovinetto nella religiosa apparizione dell'augure Apollo messaggero di luce e di canto, una creatura di fantasia può giungere a intitolare per sempre un anelito che, prima di lei, non aveva nome, ovvero una zona, una linea, uno sviluppo possibile delle nostre sorti. A un tratto, in un essere che il poeta ha costruito a nostra immagine, noi sentiamo sonare, pura e incorrotta come un *diapason*, una nota che s'era levata chi sa quando da uno dei nostri tasti segreti. [*Svevo e Schmitz* (1929), vedi *infra*, p. 89]

Ed ecco venirci incontro, nella luce di una solidarietà partecipe, Julien Sorel o il principe Andrea, la duchessa di Guermantes o Madame Bovary, Raskolnikoff o Kroeger, tutti quei personaggi insomma « che sono divenuti altrettante voci del dizionario intimo, con cui nominiamo le nostre situazioni e le congiunture, le ombre, i divini rischiaramenti dell'anima »; gli eroi « che battezzano le grandi congiunture o immagini con cui la vita si ripresenta alle nostre vite ». La letteratura ci offre i simboli grazie ai quali, una volta per tutte, possiamo definire un gesto o un sentimento; è il vocabolario di cui ci serviamo per definire l'esistenza, e ogni volta che una voce gli si aggiunge un nuovo segmento della nostra vita è conquistato alla consapevolezza.

Una sorta di autobiografia collettiva, dunque, che riscatta

il vissuto dal silenzio del suo perenne fluire, per fissarlo nella « durevole e universale sostanza dei miti ». La dimensione più propria della letteratura è perciò, inevitabilmente, quella della memoria: non solo, beninteso, la memoria dello scrittore che, come sappiamo, per vie più o meno indirette traduce sempre nella sua opera « lo spunto di un'autobiografia »; bensì anche quella del lettore che, « in uno slancio di simpatia riconoscenza », si avvede come le linee del suo destino « sposino, per un tratto del loro corso », quelle del destino iscritto nel personaggio. La parola è rivendicata al sonno e all'inerzia che l'imprigiona, come un oggetto, nella pagina muta, per essere assorbita nella fantasia, mettere radici nell'esperienza, entrare nel nostro passato.

Riappare qui, in sostanza, la concezione della letteratura come *criticism of life*, profondamente mutata e arricchita di suggestioni nuove nel confronto con gli esiti più alti del decadentismo europeo. Il processo estetico è un'anamnesi della *vita*: quella vita perenne che scorre nelle nostre esistenze individuali e le attraversa, e che trova nell'opera d'arte la sua trasparente epifania. Se il poeta dà un linguaggio a ciò che prima di lui era innominato, compito del critico è riconoscere l'universalità del suo racconto, riconciliandone l'autore con la comunità umana: mostrare « perché sia una storia eterna di tutti e perché il poeta sia uno dei più eminenti cittadini della repubblica degli uomini, malgrado la condanna di Platone ». Questa è la discriminante del giudizio, in positivo o, come accade per Svevo, in negativo:

I suoi romanzi rimangono degli episodi: manca quella atmosfera vibratile e musicale, che a ogni momento li sottenda e trovi in noi un punto di precisa, quasi acustica, risonanza [...] Il *quid* misterioso per cui la poesia si rapprende in una creatura certa e alata, capace di ritonarci a cuore, quando già credevamo di averla smarrita, non è passato, o solo incompletamente, sull'arte di Svevo. [*Svevo e Schmitz*, cit., vedi *infra*, p. 91]

Criterio di valore, non solo, ma anche metodo. La grande arte, infatti, ha la capacità di integrarsi nella nostra biografia e diventarne parte attiva: in una parola, di farsi a propria volta oggetto di ricordo, liberando così nel tempo la sua forza costruttiva, il suo contributo tenace all'edificazione della nostra persona. E allora anche il critico vivrà, con l'opera di cui parla, un rapporto fondato sulla memoria:

A noi spettatori, l'opera d'arte si presenta come quei famosi campanili di Martinville, che al protagonista della *Recherche* proustiana appaiono una sera della prima adolescenza mentre percorre in carrozza il paese delle sue vacanze. E gli annunciano qualche cosa che essi lo invitano ad andare a cercare, ma nello stesso tempo gli sottraggono. Il ragazzo non potrà sentirsi appagato, felice, finché quello spettacolo non gli si sarà aperto come una scorza, non gli avrà rivelato la propria anima nascosta. Anche l'opera d'arte si comporta così nei nostri confronti [...] trascorre davanti a noi come il tempo che si affonda e si perde nel tempo, che nell'attimo stesso in cui lo vediamo e magari lo gustiamo, si sottrae al nostro possesso, diventa tempo perduto. Anche la critica in questo senso è una ricerca del tempo perduto. [A proposito di «*Intermezzo*» (1963), «*L'Approdo letterario*», luglio-settembre 1967, p. 15]

Debenedetti si spinge fino a proporre il metodo della memoria involontaria come un possibile, o forse necessario acquisto per lo studioso di letteratura: «Può darsi che anche per noi il momento indicatoci che si scocca, già pronto a rapirci il suo bene, risusciti, faccia riaffiorare, grazie ad un fenomeno di memoria involontaria, un altro minuto che adesso, in quel suo rivivere, presente ma ormai incorruttibile, rivedrà la sua specifica volatile essenza». E non esita a fornirne un esempio, mostrandoci se stesso all'opera; l'occasione è fornita da *L'isola di Arturo*:

Il romanzo continuava a sfuggirmi, a non tornarmi, ogni mia ricostruzione contrastava con la bontà di certi risultati dell'opera che ne rimanevano esclusi [...] D'improvviso, tornando sulle ultime pagine, mi parve di sentire echeggiare in me la musica primaverile e primaticcia,

soffusa e nitida, straziante e consolatrice, del terzo atto di *Lobengrin* nel momento in cui il cavaliere, sul punto di lasciare la sposa, le affida i tre doni per Goffredo, l'anello, la spada, il corno. Anche nel romanzo della Morante, *Nunziata*, la piccola matrigna, sembra mandare tre doni ad Arturo, quando egli lascia per sempre l'isola. E tutto il romanzo si ricostruisce da solo, trovò il suo senso più persuasivo, grazie a quelle reviviscenze di un *Lobengrin*, giunto certamente per i trami della memoria involontaria. [*ibidem*, p. 17]

In realtà, non manca in queste argomentazioni un sentore di *causerie* sofisticata e capziosa. Come vedremo, è la spia di un vizio d'origine, tale da insidiare l'intero edificio costruito da Debenedetti. Ma esso contiene un nucleo ben saldo, l'*ethos* che lo ha animato e lo informa. Quanto importa è che il critico, tornando sul suo lavoro, possa infine «riconoscere, sotto la trama logica dei propri discorsi, un vivo profilo delle proprie avventure d'uomo»: segno che si trattava di un'opera d'arte autentica, e che l'interprete, nell'esecuzione del compito, ha saputo rispondere al suo appello; garanzia, dunque, che la comunicazione letteraria ha tenuto fede a quel patto di sincerità che ci impegna, nell'intimo della coscienza, con i nostri simili.

E veramente Debenedetti non offre analisi o ragguagli; di rado lo vediamo armarsi di strumenti atti a scomporre, sezionare l'opera: né lo sorprendiamo ad assaporarne le qualità come altri, con qualche compiacimento d'impudicizia, amavano allora ostentare. Semmai, egli la ricorda, la rievoca. Il suo tono stilistico, tanto inconfondibile da passare per un sistema organizzato di idiosincrasie, è proprio questo, non della congettura o della deduzione, ma della reminiscenza. Tale è l'atteggiamento che la pagina suggerisce, la natura dei nessi in cui si articola il discorso. È ormai acquisita per tutti la definizione dei suoi saggi come «racconti critici», proposta anni fa da Sanguineti; a volerla integrare, potremmo aggiungere che si tratta sí di racconti, ma di racconti della memoria.

4. Ciò spiega, infine, l'inafferrabilità con cui Debenedetti sfugge a ogni ortodossia. Croce è ammirevole, e il suo magistero un altissimo esempio di moralità per lo studioso; ma la trasparenza incontaminata dell'intelletto crociano gli appare troppo olimpica per dare risposta adeguata ai dubbi e alle lacerazioni della coscienza contemporanea. Anch'egli contrappone all'estetica neo-idealista, associandosi ad esortazioni di ben diversa provenienza, un « ritorno al De Sanctis », al *pathos* autobiografico della sua critica. E contemporaneamente accoglie dalla psicanalisi l'invito ad avventurarsi tra i demoni e i fantasmi del decadentismo, con la fiducia nell'impunità razionale garantita dai suoi strumenti.

Debenedetti concepisce la critica non come spiegazione e resoconto storico, quanto come intervento e sollecitazione. Egli si propone, piuttosto che di ricostruire obiettivamente l'essere della letteratura, di additarle un dover essere, affinché sempre più diventi cosa umana, ci sia compagna e scorta lungo i tortuosi labirinti della nostra esperienza esistenziale. Il critico guida, orienta, dirige: e a questo ufficio gli fa bisogno, meglio che una teoria letteraria, una filosofia morale: o anche solo un'intuizione, un sentimento del mondo, un ordine interiore. Un arbitrio calcolato giustifica, almeno in parte, le storture, i vizi della sua costruzione, perpetuati ancora nella grande e avventurosa sintesi che, dalle tarde lezioni universitarie, avrebbe preso corpo nel postumo *Romanzo del Novecento*: il silenzio su D'Annunzio narratore, la deformazione a cui va incontro la fisionomia di Tozzi e la sproporzione del rilievo che gli è conferito; l'eccesso di intelligenza, si direbbe, con cui egli dilata il credito di talune opere e degrada il significato di altre.

Il fatto è che, nel suo orizzonte di valori, i confini tra vita, letteratura e critica scolorano irrimediabilmente. L'arte ci educa alla vita, ripetendone il profondo, incessante respiro. Ma è questa la « vita » della *Lebensphilosophie*, il tempo senza storia che, da Bergson a Husserl, domina il suo universo concettuale.

Il problema del romanzo contemporaneo si configura per lui come un problema morale. Ma egli in realtà è disarmato di fronte alle metamorfosi che ne modificano senza posa i connotati. Per dominarne il travaglio, Debenedetti farà ricorso alla sua ultima, illuminante metafora:

Il romanziere tradizionale si regolava come uno che credesse nell'idea classica, meccanicistica di forza, quindi nella legge che presiede al prodursi di ogni evento particolare. Perciò si assumeva la piena responsabilità dei fatti narrati. Oggi invece si direbbe che nel romanziere, come nel fisico venuto dopo la teoria dei quanta, vige l'idea dell'onda di probabilità, la quale permette solo di constatare dei comportamenti di corpuscoli (i personaggi, i moventi) che vengono a contatto solo perché esiste statisticamente la probabilità che tale contatto si avveri, e producono un particolare evento, tra innumerevoli possibilità che non siano quei corpuscoli a incontrarsi, anzi che quelli non s'incontrino mai. [Un punto d'intesa nel romanzo moderno? (1963), in *Il personaggio uomo*, il Saggiatore, Milano 1970, p. 65]

È la tesi, ormai divenuta classica, secondo cui « oggi la narrativa e la scienza sembrano trasmettere, con due codici diversi, lo stesso tipo di informazioni su ciò che maggiormente interessa la natura dell'uomo e del mondo ». Così al personaggio-uomo che ha dominato il romanzo tradizionale, e che ancora sopravviveva nei maestri del Novecento, sottentra il personaggio-particella dell'antiromanzo, fra letteratura dell'assurdo e nuove avanguardie. Non seguiremo qui le divagazioni, le peripezie, le congetture che, grazie a questa ipotesi, Debenedetti ci dispensa. Il suo estro non è in discussione, e rimane fra quelli che suscitano gratitudine nel lettore. Ci limiteremo a ricordare la profezia che le conclude: « certe valenze dell'uomo, quanto più egli si adopera a estrovertirsi nell'azione collettiva, continuano a cercare, a trovare nel mito, o in qualcosa che gli somiglia, la sostanza affine con cui combinarsi [...] E allora, a chi votarsi se non al vecchio, ma ancora vegeto, solerte, servizievole personaggio-uomo? »

Ancora una volta, Debenedetti avvertiva precocemente un

processo in corso, e la sua profezia sull'« arcadia dell'anti-personaggio » sarebbe uscita confermata. Ma sulla fenomenologia del romanzo contemporaneo, così come egli la ricostruisce, si proietta un'ombra, una sfumatura di delusione. Ed è significativo che, a dissiparla, sopravvenga *in extremis* un appello alla presenza ostinata del mito. Chi non ricorda il rimprovero mosso a Svevo, di non aver dichiarato le proprie origini, lasciando tra sé e il lettore una zona d'ombra che si allunga sulla comunicazione?

Vorremmo aderire in pieno a quei romanzi: la ragione critica pare che ce li mostri riusciti; eppure essi non diventano mai completamente nostri. Quei personaggi ci passano davanti interi e vivi ma, nel momento in cui dovrebbero strapparci l'ultimo consenso, tentennano come dei singolari *déracinés*: non siamo sicuri di sapere donde vengano, dove vadano. Il mondo di un artista è un circolo chiuso, che deve dare la sensazione dello sconfinamento e dell'infinito. In Svevo non discerniamo il punto di chiusura del circolo. [*Svevo e Schmitz*, cit., vedi *infra*, p. 88]

Rimprovero analogo potremmo muovere a Debenedetti. Non basta la sua *Nota* autocritica sul bergsonismo, che accompagna la seconda edizione di *Amedeo*. E la metafora della scienza appare, tra le sue mani, una sorta di *Glasperlenspiel*. Egli non risale a quell'orma vuota che la storia aveva lasciato nella sua formazione, non retrocede a quel trauma originario che lo aveva respinto nella durata della coscienza, per ricomporlo e portarlo a chiarezza conclusiva. Quanto intendiamo dire è, insomma, che la sua perpetua veglia morale resta sostanzialmente priva di un concreto correlativo oggettivo, che non sia l'universalità inafferrabile della vita. Tale vuoto sarà allora esorcizzato dalle virtù di uno stile sovrano: *l'etbos* lascerà luogo alla fascinazione, al virtuosismo mimetico dell'*artifex additus artificii*. Il lettore sarà conquistato dall'inesauribile invenzione analogica, dall'elegante proprietà delle immagini, dalle *callidae iuncturae* che scandiscono l'assidua introspezione del critico. Grandi sono i meriti che vanno attribuiti a Debenedetti, come a una delle

figure più singolari della critica letteraria italiana di questo secolo. E anzitutto lo « stile europeo » che seppe portare da noi, l'ardua tenacia con cui perseguì il suo progetto contro le diffidenze e i disconoscimenti dei più.

Tuttavia, se il suo metodo non conosce le contraffazioni dell'epigonismo, se il suo dettato si sottrae a ogni imitazione, se in una parola la sua opera è irripetibile, ciò forse accade anche perché buona parte di essa, proprio ora che una più vasta fama viene postuma a risarcirne l'autore, ci appare irreversibilmente legata al tempo che fu suo: un attributo, si aggiunga a onor del vero, che non la diminuisce, la colloca bensì nella storia da cui proveniamo.

Franco Brioschi

Giacomo Debenedetti nasce il 25 giugno 1901 a Biella. Dopo aver superato brillantemente il biennio preparatorio al Politecnico di Torino, interrompe gli studi scientifici per laurearsi in Giurisprudenza nel 1921 con Gioele Solari, lo stesso docente con cui l'anno successivo discuterà la sua tesi Piero Gobetti. Nel 1922 fonda la rivista « Primo tempo », che dirigerà fino all'anno successivo. Nel '26 pubblica, presso le edizioni del Baretto, *Amedeo e altri racconti*. Nel '27 si laurea in lettere con una tesi sugli esordi poetici di Gabriele D'Annunzio. Pubblica nel '29 la prima serie dei *Saggi critici*, presso le edizioni della « Solaria ». Si trasferisce a Roma nel 1937, quando entrano in vigore le leggi razziali: qui gli è più facile lavorare sotto pseudonimo o anonimamente. Dopo aver trascorso gli anni della guerra rifugiato a Cortona e a Gragnano, rientra nel '44 a Roma, si iscrive al PCI e pubblica due rapporti sulle persecuzioni razziali, *Otto ebrei e 16 Ottobre 1943*. Dal 1955 è incaricato di Lingua e Letteratura francese all'Università di Messina, poi, dal '58, di Storia della Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Roma. Nel frattempo intensifica i suoi rapporti con il mondo editoriale, collaborando con Alberto Mondadori nella fondazione e direzione della casa editrice il Saggiatore. Muore a Roma il 20 gennaio 1967.

Gli studi principali di Debenedetti sono raccolti nei *Saggi critici: Prima serie*, Edizioni di « Solaria », Firenze 1969, poi

Mondadori, Milano 1952, ora in *Opere di Giacomo Debenedetti*, vol. I, il Saggiatore, Milano 1969; *Nuova serie*, O.E.T., Roma 1945, poi Mondadori, Milano 1955 (edizione notevolmente accresciuta), ora in *Opere*, cit., vol. II, il Saggiatore, Milano 1971; *Terza serie*, il Saggiatore, Milano 1959. E inoltre: *Intermezzo*, Mondadori, Milano 1963, poi il Saggiatore, Milano 1972; *Il personaggio uomo*, il Saggiatore, Milano 1970. Il racconto *Amedeo* uscì dapprima su « Il Convegno », dicembre 1923; con altri racconti, nelle Edizioni del Baretto, Torino 1926; da ultimo, con prefazione di G. Noventa e lettere inedite di E. Montale, presso Scheiwiller, Milano 1967, accompagnato da una *Nota* dell'autore. *16 Ottobre 1943*, comparso sul « Mercurio », novembre-dicembre 1944, ebbe poi varie edizioni, fino a il Saggiatore, Milano 1959; *Otto ebrei* uscì con prefazione di C. Sforza, presso le edizioni Atlantica, Roma 1944, poi in L. Golding, *Lettera a Hitler*, il Saggiatore, Milano 1961: entrambi ora in *Opere*, cit., vol. IV, il Saggiatore, Milano 1973. Di « Primo tempo » esiste una ristampa integrale, a cura di F. Contorbia, Celuc, Milano 1972.

Opere postume: *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971; *Tommaseo*, ivi, 1973; *Poesia italiana del Novecento*, ivi, Milano 1974; *Verga e il naturalismo*, ivi, 1976; *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Editori Riuniti, Roma 1977. Realizzate tutte grazie alla sollecitudine e alle cure intelligenti di Renata Debenedetti.

Per informazioni ulteriori rimandiamo a F. Mattesini, *La critica letteraria di G. D.*, Milano 1969.

Studi su Debenedetti: E. Sanguineti, *Cautio omaggio a G. D.*, in « Aut Aut », gennaio 1956, ora *Il « racconto critico » di D.*, in AA. VV., *Letteratura italiana. I critici*, vol. V, Milano 1969; F. Mattesini, *La critica letteraria di G. D.*, cit.; A. M. Mutterle, G. D., in « Belfagor », maggio 1970; S. Antonielli, G. D., in AA. VV., *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fu-*

bini, Padova 1970; A. Granese, *La maschera e l'uomo*, Salerno 1977. Ad essi rimandiamo per indicazioni più complete.

Documenti e testimonianze: « L'Approdo letterario », luglio-settembre 1967; *Giacomo Debenedetti 1901-1967*, il Saggiatore, Milano 1967; O. Cecchi, *Incontri con D.*, Padova 1971; D. Tarizzo, *D.: l'intelligenza libertina*, Milano 1972.

Nota ai testi

Proust 1925: « Il Baretto », giugno-luglio 1925. Da *Opere di G. D. Saggi critici. Prima serie*, cit., pp. 183-200.

Commemorazione di Proust: « Il Convegno », aprile-maggio 1928, conferenza tenuta al Circolo della Cultura di Trieste nello stesso anno. Da *Opere di G. D. Saggi critici. Prima serie*, cit., pp. 219-47.

Svevo e Schmitz: « Il Convegno », gennaio-febbraio 1929. Da *Opere di G. D. Saggi critici. Nuova serie*, cit., pp. 47-90.

L'ultimo Svevo: « L'Italia letteraria », 1 settembre 1929. Da *Opere di G. D. Saggi critici. Nuova serie*, cit., pp. 99-113.

Personaggi e destino: « Janus Pannonius », ottobre-dicembre 1947, discorso letto a Perugia alla Settimana dello scrittore nel settembre dello stesso anno. Da *Saggi critici. Terza serie*, cit., pp. 139-58.

Confronto col diavolo. Da *Saggi critici. Terza serie*, cit., pp. 161-82.

Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo: « Paragone », dicembre 1965, discorso letto alla tavola rotonda indetta dalla Mostra del Cinema di Venezia nello stesso anno. Da *Il personaggio-uomo*, cit., pp. 13-52.

Il personaggio-uomo nell'arte moderna: « Questo e altro », novembre 1963, conferenza tenuta a New York per il Congresso dell'Accademia italiana di Scienze biologiche e morali nello stesso anno. Da *Il personaggio uomo*, cit., pp. 69-82.

1. Proust ha quasi terminato il suo turno di autore alla moda: dunque, si può parlare di Proust. Il vezzo, adesso, è di stroncarlo, o quasi: quanto meno, di far sentire che la sua causa è, da un pezzo, *res judicata* e che perfino le censure che gli si possono muovere sono risapute da tempo. Dicono, per esempio, così: « Quel Proust che, dopo tanti anni e tante centinaia di pagine stipatissime, non ha finito ancora di raccontarci i casi suoi » oppure: « Tregua, tregua con codesto Proust, che si accinge a smontare i congegni del "bel mondo" parigino e si dà l'aria di fare delle rivelazioni su certa *franc-maçonnerie d'usages* e *héritage de traditions*: segreti di Pulcinella! che a Parigi qualunque persona di qualità li conosce tutti ». (Quasi che il romanzo di Proust debba considerarsi come una novissima versione dei *Misteri di Parigi*, rovesciata sullo sfondo del faubourg St.-Germain.) Dicono codeste cose, o altre tali. Vero è che ormai, con Proust, si sono ridotti ad avere cattivo gioco i professionisti della « scoperta » di novità letterarie; che sono poi quelli che amministrano ai poeti, nuovi venuti, la cresima di una prima rinomanza.

Proust: ormai tutti sanno di che si tratta. E la sua « fortuna » è forse entrata in quella crisi, da cui i discordi clamori del successo immediato usciranno composti e armonizzati nel più probò e sobrio giudizio della vera gloria. Frattanto, cessata l'invasione dei turisti frettolosi, pare che, in un'aria rifat-

tasi propizia e consenziente e fedele, tornino a fiorire i soavi biancospini delle siepi, *du côté de Méséglise*. E fiorisce, sulle vetrate della chiesa di Combray, l'apoteosi delle dame e dei signori onde quella terra fu illustre; e fioriscono i santi sulle guglie della cattedrale di Balbec. Swann, con la sua galanteria che a noi pare un poco *vieux jeux*, tanto è squisita ed attenta, riaccompagna ogni sera la sua Odette; o s'illude di essere assorto in chi sa che gravi cure se, quando i pensieri gli fanno d'improvviso « scena vuota », si mette a rasciugare, con volto pensieroso, il suo monocolo; o tenta redimersi dall'umiliazione di tante pene d'amore perdute per una poco spirituale donna, volgendo la mente a uno studio che si propone di compiere, e non compirà mai, sulla pittura di Ver Meer. Lungo la marina di Balbec passa Albertine, sportiva ed altera, tra la *petite bande* delle amiche sue, *jeunes filles en fleurs*; mentre, di quella medesima marina, Elstir pittore ricrea la gloria e l'incanto sulle sue tele divinatrici.

Si cita a caso. Un indice dei *morceaux choisis* di Proust l'abbiamo tutti in mente; né stenteremmo a metterci d'accordo sulle preferenze. Quella che conta, è la grande docilità con cui l'opera di Proust si assoggetta ad essere smembrata in *morceaux choisis*. Pure essa presenta, se altre mai, il carattere della continuità; e in tal misura, che sembra affatto indivisibile a chi ne segua l'ininterrotto, e quasi fatale, fluire. L'episodio non vi nasce come episodio, con qualche suo specifico colore e suono ed aspetto che lo sollevino sul contesto: anzi il flusso del romanzo si serba inalterato al formarsi degli episodi né si arresta, per isolarli, in pause di attesa che li precedano o in silenzi raccolti che li seguano. O forse che la continuità del dire proustiano è fittizia ed accessoria? è continuità della trama o di qualche altra macchina destinata a surrogare la continuità dell'ispirazione: continuità della terra calva e sassosa che, nel prato rado, si mostra tra le erbe? o si tratta, sí, di vera continuità, ma indifferente e simile alla voracità di certi mostri favolosi

che si nutrono di alberi e pietre e paracarri: un potere di assorbire, senza scelta, qualunque materia e di ridurla tutta a un denominatore comune? ne uscirebbe una sequela vermiforme di anelli tutti uguali, infilati l'uno dopo l'altro; e allora avrebbe ragione Paul Valéry, che in una conversazione riferita dal Cecchi, proponeva di sottoporre il romanzo di Proust all'esperimento che fanno i ragazzi coi vermi: mutillarli di intere parti, per constatare che la fisionomia non ne muta. Senonché l'intenzione con cui ci accade spesso di evocare questo o quel tratto del romanzo proustiano, non tanto mira ad operare una scelta antologica, quanto ad immetterci direttamente nel cuore dell'opera di Proust, a farci respirare col ritmo di essa. *La Recherche du temps perdu* si lascia ridurre a frammenti perché ogni suo frammento basta, in un certo senso, a indicarla tutta intera. Se ci proviamo a staccare un episodio da qualunque altro romanzo, sempre ritroveremo i segni della frattura: faccie scabre e sparse dei mobili lucicori della pietra grezza, che domandano di venire riconnesse con le faccie complementari da cui furono disgiunte. Ma un episodio di Proust non si isola tra due fratture, bensì risolve, trepido, in due echi e dolcemente vi si perde: e nell'una, par che palpiti la moltitudine sonora di tutte le figure precedenti; e nell'altra, che siano presentite le persuasioni liriche e i germi da cui sorgeranno le figure seguenti. Con la debita discrezione, la *Recherche* può paragonarsi a quelle curve di cui i geometri sanno ricostruire l'andamento, quando ne conoscano un solo tratto: perché, come dicono, ciascun tratto vale a denunciare la legge e la ragion del moto, onde la curva fu descritta. Qualche volta, scorrendo su sé medesima, essa si annoda in una linea piú attraente, su cui piace indugiare alquanto; ma quell'amabile disegno sta a provare, oltre che se stesso, tutto il resto del tracciato.

Un wagneriano, se gli richiamate i nomi, anche soltanto i nomi, di *Incantesimo del fuoco* o di *Preludio e morte di Isotta*,

produce in sé un certo equivalente fulmineo di tutte le musiche di Wagner, e di tutte le estasi e di tutti i rapimenti cui essa adduce: tutti quei Walhalla raggianti al sommo di eterei e sonori arcobaleni. Meglio che di un *potpourri* istantaneo, si parlerebbe di un vero mito della musicalità esoterico, quale poteva riuscire, poniamo, per la fantasia pagana, una figurazione di Venere, adorata come patrona del tempo di primavera: la curva di un braccio proteso nell'aria chiudeva, nel suo molle giro, tutte le voci e gli effluvi e i sorrisi e gli amori della nuova stagione. Sentimenti analoghi proverà il lettore di Proust, quando gli venga ricordato un punto qualunque della *Recherche*: le pagine sullo stile di Bergotte, puta caso, o la serata dei Guermantes all'Opéra. Certo, di ogni artista che ci sia familiare, noi possediamo, in qualche regione conosciuta della nostra cultura, una cifra che, fino a nuovo ordine, ce lo rappresenta. Ma bene spesso è forza — chi non si contenti di sommarie approssimazioni — ritrovare, nel cuore di codeste cifre, le rappresentazioni particolari che esse condensano: così ritrovate, tali rappresentazioni rendono nuova luce, e si mantengono al calore di fusione, pronte a ridisciogliersi e orientarsi nel senso complessivo dell'opera che le reca. Con un ritmo siffatto, vedremo a volta a volta la cifra di Flaubert concretarsi nella immagine della diligenza che conduce Emma Bovary a Rouen, o nella musica dell'idillio tra Frédéric Moreau e Rosannette;¹ o il *nostro* Verdi risolvere, caso per caso, nel terzo atto di *Aida* o nel preludio della *Traviata*. Invece per Proust, come già per Wagner, quella cifra vuole mantenersi in una complessità insolubile, e rifiuta di essere distesa in figure particolari e discorsa per elementi analitici. Non si dipana; ma ha virtù di ricreare per noi, in un *fiat*, tutta intera l'opera del maestro.

Per tentare di intenderci rapidamente, diciamo che Proust ammette di essere quintessenziato in una certa musica continua, in un riconoscibile tono, nel quale tutto il suo romanzo

è sommerso. Un vero « tono Proust ». Che si rivela attraverso qualsiasi frammento: non si esaurisce in alcuno. Ed esercita suggestioni così imperiose che vien fatto di attribuirgli una esistenza sua propria: staccata, astratta e oggettiva. Basterebbe, in proposito, ricordare la strana necessità cui soggiace chiunque rievochi un tratto della *Recherche*. Se volesse rammentare un episodio di Balzac o di Dostoevskij, costui si contenterebbe di fornircene un riassunto; ma, trovandosi alle prese con Proust, cambierà voce e imprimerà certe larghe inflessioni al suo dire e tenterà di smorzare le parole, suggerendole con un timbro velato e spento, simile a quello di persona dolente e alquanto remota. Si adopererà cioè a comunicare almeno la nostalgia di una intonazione che era nell'originale, e che, nelle parole sue, si è dissipata. Né si tratta dello scrupolo di chi, citando, si trovi avere disfatto un bel verso in una prosa informe e sgraziata; ché, in questo caso, il canto perduto par che si trovi ancora nelle possibilità di quella prosa, quasi un limite di superiore perfezione ch'essa potrebbe tentare di conseguire ancora. Con Proust, sembra di avere rapito parole e figure da un universo dove vivevano in una delicatissima palpazione e di esiliarle in un mondo povero e duro e sordo.

Nel tono proustiano si entra magicamente, fin dalla prima battuta del romanzo. Quando si legge nella prima riga del *Du côté de chez Swann*: « Longtemps je me suis couché de bonne heure », si ha l'impressione che il colpo di bacchetta di un invisibile direttore di orchestra abbia smossa la cellula sonora, che propagherà la sua vibrazione indefinitamente, come un sasso lanciato dentro un'acqua calma. Tutta la *Recherche*, col suo meraviglioso pullulare di figure così specifiche, di particolari e notazioni penetranti, è decisa da questo stato di trepidazione musicale che Proust ha comunicato alla sua atmosfera. Subito, per controllare e addomesticare il miracolo, egli cerca di descriverlo e simboleggiarlo in una materiale vibrazione sonora, procedente da una causa fisica, dilatantesi per una esten-

sione determinata:

...j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte...

Si pensa un poco alla « brume doucement sonore » che Debussy aveva musicata in alcun suo preludio; ma poi si era fermato a indicare – con movimenti di melodia appena accennati e trascorrenti come brividi leggeri – qualcuna delle suggestioni che potevano sorgerne. Per contro, la « brume doucement sonore » di Proust si concreta e si condensa in aspetti definiti, si modella e *diventa* successivamente tutte le cose onde il romanzo è pieno; iscrive la sua vibratile sostanza entro linee di chiaro disegno. La magia poetica di Proust consiste tutta, si direbbe, negli uffici e nei riti con cui egli mantiene diffusa e viva e riconoscibile la sua trepida atmosfera; la quale poi da sola, come per se stessa mossa, sembra consegnarsi a forme precise; con la volubile noncalenza, con la inconsapevolezza delle nuvole quando compongono i loro giochi figurativi, in preda alle plasticatrici fantasie del vento. Indifferentemente le nuvole, sullo schermo del cielo, avvicendano montagne e poi alberi e poi case e poi volti d'angeli. Così, nel romanzo di Proust, la grazia, poniamo, di un pesco in fiore cede il luogo che essa occupava in pieno « primo piano » a un tratto della psicologia di Saint-Loup. Ed è questa la ragione del particolare modo di comportarsi dei personaggi di Proust: i quali entrano in scena di sbieco, furtivamente: e solo più tardi, senza che essi si siano dati la pena di compiere alcun *tour de force*, ci accorgiamo che erano personaggi importanti: per la frequenza delle loro venute in scena, o per il peso delle circostanze a cui li abbiamo veduti partecipare. Ma, per esempio, nello *Swann, la fille de cuisine*, quando compare per la prima volta, non prende più né meno di rilievo che lo stesso Swann, o che la ragguardevolissima Françoise.

La vasta sinfonia che lascia tutto il romanzo di Proust, ha un potere ancora più toccante. Perché, intorno alle figure che sono emerse dal suo seno, non si arresta né desiste dal palpitare: né concede che esse si fissino mai. La sua animazione piena e sostanziosa segna, dietro le figure, la presenza di un'anima e perfino il posto che tale anima occupa. Mantiene le realtà che ha evocate in un'ansia presaga, le persuade a confessarsi, a trovare voci affini, a scoprire presenze affettuosamente sorelle che rispondano ai loro richiami. E poi corona essa medesima i presagi e le attese, risolvendo la sua sonorità ancora indistinta in tanti piccoli tocchi calzanti e sensuosi: che rivelano, dentro ogni cosa che il romanzo sfiori, quelle qualità, quei particolari unici e squisiti, che credevamo perduti o irreperibili, e troviamo con tanta ammirazione. Intorno a ogni realtà che in essa cada – si tratti pure della cosa più materiale o grossa o inerte – la sinfonia proustiana scava degli specchi pieni di echi donde esce l'anima profonda e segreta di quella realtà: come, nelle favole antiche, si affacciava fuor delle grotte sonore, per chi sapeva destarla, la Ninfa abitatrice. Non un'anima generica, ma proprio un'anima umana: fatta come la nostra, con risentimenti che somigliano ai nostri. Valga un esempio che è dei più vistosi, ma non costituisce un movimento eccezionale, anzi è regolarissimo, nella scrittura di Proust. I biancospini sfioriti di Balbec non si contentano di costeggiare decorativamente la strada lungo la quale il giovane protagonista passeggia; ma si mettono a dialogare con lui, a interrogarlo e a rispondergli, e lo invitano a ritornare per la fioritura dell'anno prossimo. Infine, all'atmosfera della *Recherche* potrebbero trasferirsi le qualità che Proust osserva nell'aria della piccola città militare di Doncières (*Le côté de Guermantes I*): un'aria abituatasi talmente a ospitare suoni d'esercizio e di caserma che ha finito col « contracter une sorte de perpetue vibratilité musicale et guerrière » dove « le bruit le plus grossier de charriot ou de tramway se prolonge en

vagues appels de clairons ». Anche nella *Recherche*, « le bruit le plus grossier » si diffonde e si spiega nelle voci di un'anima, che quel rumore teneva prigioniera dentro di sé, inconsapevolmente. Di modo che le più sottili e preziose trovate in Proust, ci commuovono ma non ci colpiscono di stupore, come accadrebbe se le incontrassimo presso altri poeti: perché non giungono quali sorprese o felici accidenti o, come si dice, terni al lotto: erano già implicite nella sinfonia, di cui Proust ci aveva trasmesso il fremito, e non ne costituiscono se non il mirabile chiarimento. E hanno, per altro, il patetico di una voce umana che articoli un suono presentito, ma ancora vago. Come Wagner, Proust scava, davanti la scena, un suo golfo mistico, dove viene tramata la musica che, attimo per attimo, crea e dirige il dramma: e, per l'ideale orchestra proustiana, si giustificerebbe altrettanto bene la osservazione che, alcuna volta, Mallarmé avanzava a proposito di quella wagneriana: « Si l'orchestre cessait de deverser son influence, le mime resterait, aussitôt, statue ».

Di quest'aura musicale l'autore ci aveva rivelato il segreto in quelle *Journées de lecture*² che sono, anche cronologicamente, una vera prova avanti lettera della *Recherche*. Ivi è risuscitato l'incanto di quella che è stata l'età dell'oro per la lettura: l'infanzia, che un libro diletto bastava a rapire e smemorare. Il fanciullo si sentiva, allora, straniero a tutto il mondo d'intorno: lasciava a malincuore il libro per sedere a mensa tra parenti e ospiti; e i riti a cui si assisteva, della mensa, gli si fermavano negli occhi ma non giungevano al cuore, perduto ancora dietro le immagini del libro. Le parole che udiva gli penetravano in un orecchio che non gli pareva suo; le delizie primaverili del parco valevano a pena per offrirgli un angolo raccolto, dove riprendere la lettura interrotta. Ma, ora, ciò che gli era sembrato vano ronzio del mondo circostante, e pettugolo cicaliccio dei familiari e inutile pompa di colori e di forme delle cose, gli si rivela come la vera e superstite e dura-

tura poesia di quei giorni remoti. L'attenzione del fanciullo lettore era stata come una guaina sensibile che, dentro di sé, imprigionava il suo principale oggetto, cioè la lettura, e su di esso faceva convergere tutti i suoi poteri sensitivi. D'intorno, frattanto, senza saputa del fanciullo, rumori voci e presenze s'insinuavano con cautela in qualche parte dell'anima che, beatamente divagata e oziosa, resisteva al comando della volontà e perfino all'imperativo del piacere, che le avrebbero imposto di concentrarsi tutta sul libro. Agli amabili inviti del mondo reagivano strati inconsapevoli della coscienza: che registravano quegli inviti, senza nemmeno curare di autenticarli con un nome, sublimandoli nel vago fluido di una musica indefinita. È, questa musica, la sinfonia proustiana: « il tono Proust ». Egli la ritrova e la riconosce adesso, accingendosi a ricordare le lontane *Journées de lecture*. L'oggetto precipuo dell'attenzione di allora, adesso non lo tocca più: è vuota quella guaina, ma i poteri sensitivi di che era dotata, la attraversano e si diffondono per la sua faccia esterna a esplorare l'atmosfera che la circondava. E non importa, ora, che quella musica si ritraduca negli identici strumenti che l'avevano prodotta in origine; non importa che trovi i suoi equivalenti plastici e figurativi proprio negli aspetti e nelle forme donde essa era nata primamente. Non ci dobbiamo chiedere – e il precisare la domanda ne rivela già l'assurdo – se le luci, i colori, gli odori che Proust ci descrive siano quelli veri, quelli che veramente brillarono e gli sorrisero al tempo della sua fanciullezza. Autentico romanziere, e non storico né scrittore di memorie, egli ci offre, per un fatto o una sensazione o un sentimento, particolari e notazioni *verosimili* e riesce, con l'artificio di giuste intonazioni e di adeguati ambienti, a farci scambiare il suo *verosimile* col nostro vero.

La *Recherche* è tutta costruita su movenze identiche a quelle da cui nascono le *Journées*; sempre, l'autore parte in cerca di un'antica attenzione che ha smarrito il suo oggetto primi-

tivo e che non ritrova se non la musica nella quale, senza darsene per intesa, si era allora lasciata calare. Le *Journées*, del resto, non sono se non una *Recherche* troncata alle prime pagine, con già tutti i temi che ritroveremo nel *Du côté de chez Swann*: il giardino che sarà poi il giardino di Combray, l'interno della casa di villeggiatura con una *grand'tante* che somiglia affatto alla *grand'mere* della *Recherche*. E, quando vorrà dare principio al romanzo, Proust prenderà le mosse dall'attenzione che, fanciullo, egli volgeva a catturare il sonno renitente e ritroverà, per questa via errabonda e distratta, l'ambiente serale e notturno della casa di Combray, della propria stanza di Combray. Poi, per seguire, andrà in traccia del gusto di un pezzo di *madeleine* inzuppato nel tè. E così avanti. Si darebbe ragione a Rivière,³ che riassume Proust nella figura dell'uomo che non pratica tagli nella realtà, che non si preoccupa di sceglierli ciò che lo attrae o lo interessa o lo soddisfa, e di respingere il resto; senonché tale devozione che non conosce preferenze, questo *sentire* tutto, percepire tutto, senza eccezione, questa — diceva Rivière — « *sérénité* presque insupportable du regard » vogliono essere considerati come il rovescio e la resipiscenza di una passata attenzione che aveva tutto escluso, per prendere di mira un solo oggetto. In seguito a siffatto rovesciamento, a siffatta resipiscenza, le *temps perdu* in una lunga serie di interessamenti particolari e limitati, viene *trouvé*.

2. Hanno voluto, taluni, fare della memoria la preponderante facoltà di Proust. Impropria formula: massime se sia stata escogitata a spiegare la stupefacente ricchezza di particolari che pullulano intorno ad ogni argomento toccato dalla *Recherche*. Proust non musica affatto un libretto fornitogli dalla memoria. Del resto, segnalando il valore di pura *verosimiglianza*, e non di verità storica, delle descrizioni proustiane, abbiamo già — per questo lato — messa fuori causa la memoria, che

sarebbe la naturale depositaria della verità storica. Ma coloro che hanno fatto, di Proust, principalmente il poeta della memoria, avranno avuto intenzioni più sottili: che vale la pena di discutere.

Tutti i poeti hanno fornito, a modo loro, una riprova e un esempio del vecchio adagio: *primum vivere, deinde philosophari*, scandendo sul ritmo binario di quell'adagio i momenti successivi secondo cui si è sviluppata, in una cronologia più o meno rigorosa, l'opera loro: prima vivere, e poi rendere lirica testimonianza delle cose vissute. Ma i due poli del vivere e dello scrivere pare che Proust li abbia toccati in più speciosa maniera e che, del suo passaggio dal primo al secondo, abbia fatto addirittura la ragione del suo romanzo. Prima la vita, e soltanto la vita; poi l'arte che si piega a rimemorarla: e questa è un poco la morale critica di quella leggenda, di colore alquanto estetizzante, che narra di un Proust chiuso in una stanza a doppia parete, esule dal mondo, e volto solo alla composizione della *Recherche*. Gli altri romanzieri sensibilmente avevano redente le esperienze della loro vita nelle favole dei loro eroi: talché gli eroi non apparivano semplici mandatarî dell'autore, ambasciatori di ricordi suoi, dei quali non portavano pena: il materiale mnemonico che fosse, per avventura, entrato a plasmare i loro temperamenti o caratteri aveva fatto blocco con essi e smarrite le natie sembianze. Nella compagine narrativa non si potevano più discernere, se non viziosamente — a titolo di indiscrezione o di pettegolezzo — eventuali documenti della vita dell'autore; più o meno belle e buone invenzioni erano, che si giustificavano come aspetti artistici, coerenti e umani, della vita dell'eroe. Proust, all'incontro, non si costituisce — dicono — dei testimoni che vengano a sollevare la sua esperienza personale a trasfigurazioni fantastiche: quella esperienza, egli la consegna immediatamente al suo romanzo come *cosa ricordata*. E scrive, dunque, il romanzo della memoria. Ma allora va perduto uno dei caratteri, a nostro avviso,

fondamentalissimi della *Recherche*. La quale si presenta come un corteo fantasmagorico, vera e propria *féerie*, di tutte le piccole cose e sensazioni e fatti che, sulle carte di Proust, auspice la persuasiva musica in cui egli li ha sommersi, hanno trovata l'anima loro: il genietto complicato e vario che li riempie, con tutta la vicenda ricca e mutabile dei suoi moti. E vi fu chi giustamente paragonò la *Recherche* alle *Mille e una notte* « d'un vizir moderne, fantasque, tenebreux et charmant ». Quei genietti, quegli infusorii natanti, commossi e luminosi, sono i veri protagonisti del romanzo di Proust: il senso, mettiamo, della « petite phrase » della sonata di Vinteuil, o l'atmosfera della città di Doncières, o l'odore di una stanza d'albergo. E stanno alla vita pratica di Proust come qualunque protagonista di romanzo sta a quella del suo poeta. Che cosa rappresentino, di fronte a codesti infinitesimali protagonisti, le grandi figure dei personaggi (Swann, Françoise, Odette, ecc.) che compariscono e indugiano nella *Recherche*, vedremo qualche altra volta. Qui preme di notare che i protagonisti del romanzo proustiano occupano, non uno spazio materiale, bensì una durata: il terreno sul quale nascono, si posano, si succedono ordinatamente tra loro, sviluppano e intrecciano le loro microscopiche vicende, vorrà essere il luogo di tutte queste durate: cioè la memoria. Essa è veramente il paesaggio sul quale Proust situa i suoi eroi. E come i paesaggi di tutti i buoni romanzi interferiscono nella natura dei personaggi, la influenzano e, anche, la spiegano: offrono i loro aspetti e le loro risorse per contrappuntare le fisionomie e gli sviluppi morali dei personaggi e, d'altra parte, pare si risentano in qualche modo dei casi che toccano a quelli — così la memoria è generosa, al romanzo di Proust, dei suoi filtri, delle sue tinte melodiose, delle sue patine sentimentali, delle sue vernici velate, delle sue patetiche brume. E segnatamente alleva e nutre quella attenta affettuosità, che è tra i più indimenticabili contrasegni del tocco proustiano: gonfia dolcezza di che si rivestono

le cose, quando ci confessano senza più amareggiarci: quando cioè possiamo riferirle a un passato che più non arroventa la nostra passione, e a cui pure vogliamo bene perché è il nostro passato.

Un filosofo spagnolo ha proposto di fregiare Proust col nome di « inventore », anzi che con quello un poco mistico di « creatore », che viene decretato genericamente ai poeti. Proust ha scoperto un nuovo filone di cose da descrivere: di un continente che ne era stato escluso fin qui, ha segnato la longitudine e la latitudine nella letteratura. A nostro avviso, quelle cose si possono radunare sotto il nome di idiosincrasie: Proust, poeta delle idiosincrasie. O meglio, di quelle che, prima di lui, solevamo considerare sterili ed incommunicabili idiosincrasie. Una popolazione fitta, e anche molesta, che viveva nel subcosciente e ogni tanto mandava certi suoi oscuri avvisi e non cessava tuttavia di insidiare la nostra volontà di conoscerci e di discernerci intimamente. Era una posizione un poco tantalica, la nostra: a interrogare quelle idiosincrasie non si ritraeva se non poche parole generiche di un linguaggio troppo viziosamente nostro. In segreto, si poteva anche venire a rassegnate transazioni, integrando il vago delle idiosincrasie con la nozione di un certo « non so che » resistente ad ogni indagine: fingendo, insomma, di aver capito tutto; ma se ci fossimo voluti aprire con altri circa quegli oscuri esseri abitanti il nostro spirito in una sorta di simbiosi incallita, sarebbero saltati in mezzo la certezza di non riuscire a farci intendere e, anche, una punta di pudore. Si parlava di sensazioni « caratteristiche »; e noi si pativa delle nostre, gli altri delle loro. Con mano cauta e scrupolosa, Proust è riuscito a sciogliere l'ordito impenetrabile delle idiosincrasie, rispettandone per altro la morbida e ombrosa natura. Ce ne ha detto il segreto così chiaramente che tutti le abbiamo riconosciute: e nondimeno le ha lasciate libere tra le native aure del subcosciente. Basterebbe pensare a quel capitolo finale dello *Swann* intitolato: *Noms*

de pays: les noms. Dei paesi sconosciuti, quando li vaghiamo come possibili o desiderabili luoghi per un nostro soggiorno, ci foggiamo rappresentazioni in qualche modo somiglianti agli sfondi architettati dalla scenografia « sintetica »: dove pochi elementi generici: pezzi di muro, colonne, alberi mozzati o rupi, giocati sotto luci confacenti e capziose, si completano di tutti i particolari tralasciati, che la nostra immaginazione aggiunge, scegliendoli tra i più propizi a incorniciare il dramma: e ne esce una scena valida ed espressiva più che qualunque veduta minuziosa e realistica. Ma, per inventare siffatte scenografie, noi diventiamo, alla moda di Rimbaud, degli « opéra fabuleux »: le figure sono illuminazioni saettanti e fugaci; le emozioni, evanescenti vertigini. Proust, di quei paesaggi evasivi e fragilmente fondati in qualche luogo imprevedibile e sognoso, riesce a rilevare la topografia, a dare una fotografia completa con i giusti lumi. Riesce, degli odori inafferrabili di città ignote, a distillare l'essenza. Del vagheggiamento di una città che non si è mai veduta, riesce a ordinare una figura non meno certa e irrevocabile di quel che sia il ricordo di una terra visitata. E ci offre la guida, il poetico Baedeker di quella Venezia, di quella Firenze che sono ancora allucinazioni fantasiose, fatte di reminiscenze letterarie, pezzi di cartoline illustrate, frammenti di sensazioni altrui e soprattutto del nostro ansioso desiderio di presentirle, allorché le pensiamo mete di viaggio. Ancora: siffatti presentimenti, che ci erano parsi gratuiti, Proust li accerta e li inverte con motivi fermi, quanto delicati, e il suo sogno di Venezia diventerà anche il nostro, quasi che egli ne abbia fissati gli elementi più irrefutabili. Perché, quasi sempre, per cristallizzare quegli incantamenti, egli muove da premesse positive e indubbie: come sarebbe, per esempio, la sonorità dei nomi. E arriva a stabilire la poesia, la verità poetica delle audizioni colorate, di cui non ci è stata descritta finora se non l'empirica fisiologia. Né la audizione rimane solo colorata: più feconda, diviene tattile e

gustativa e olfattiva, e si associa insomma a tutti e cinque i sensi e perfino a quel sesto senso di cui tutti parlano e che, nella fattispecie, si rivela forse come il residuo ultimo di tutte le nostre assimilazioni artistiche e, in largo senso, culturali. Ci accadrà allora, sotto l'influenza proustiana, di trovare la sonorità « mordorée » del nome Guermantes, o di dover riconoscere, più squisitamente, che il nome di Parma reca in sé qualcosa di « mauve et lisse et doux » dove circolano « douceur stendhalienne » e « reflet de violettes ».

Era naturale che a risultati come questi, Proust dovesse giungere mediante trasposizioni, che rendessero sul registro di qualità più affabili e domestiche quelle essenze oscure e rapide che egli voleva adombrare. Senonché la trasposizione nella scrittura di lui, non è un paragone, non fa *immagine*: non ripete l'artificio solito di riversare su cose ignote — per il tramite di un *come*, più o meno esplicito — la luminosità delle cose sconosciute. I punti di riferimento, a cui le più riposte realtà si appoggiano per esprimersi, vengono a far corpo con esse: vengono a verificare, con tutta naturalezza, aspetti meno segreti dell'indole e momenti meno difficili dell'esistenza di quelle. Del resto, come semplice impressione di lettura, Gide⁴ osserva già che

l'on en vient à douter lequel prête à l'autre le plus de vie, de lumière et d'amusement, et si le sentiment est secouru par l'image, ou si cette image volante n'attendait pas le sentiment pour s'y poser.

Ma, meglio che un rivelatore di fasciose associazioni, Proust ci appare un osservatore pacato: tutti gli stimoli che riceve, li affonda in una zona di sensorietà indifferenziata, donde si dirameranno, come da una vera stazione centrale, perentori e decifrati messaggi per ciascuno dei sensi che li potrà ricevere con precisione.

La frase di Proust disegna, col giro delle sue articolazioni, i modi e le tappe del procedimento con che sono scoperti a

volta a volta i risultati che la colmano. Proust si è inventata una frase lenta, volubile e insinuante, che si tuffa nell'ombra del quasi inconscio, va a raccogliere il dato che cercava, erra con lui nelle fluttuazioni ancora cieche e un poco penose che esso deve durare per dispiegarsi, e infine esce, sorridente aperta e decorosamente trionfale, con la sua conquista. È fatta, anche, a somiglianza delle frasi melodiche di Chopin che sono, per il sentire di Proust:

phrases, au long col sinueux et démesuré... si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément - d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier - vous frapper au coeur.

Le lente e studiose divagazioni nell'ombra iniziale e generatrice, sono quelle che giustificano la limpidezza finale, che conferiscono l'adeguato peso all'asserzione e tolgono ogni sospetto di gratuità, mettiamo, a quel « mauve et lisse et doux » detto nel nome di Parma; così come un antefatto lasciato supporre, con tutti i suoi sviluppi passionati e dolenti, rialza a valori di piena umanità le parole pronunziate davanti a noi dagli eroi dei grandi drammi. E la tortuosità sintattica di cui Proust fu accusato, deriva dai lunghi indugi nel prenatale limbo delle idee, dove non sono che presentimenti rinvoltolenti in nube e reagenti tra loro in torbida confusione molecolare: Proust che, per l'indole stessa del suo stile, non può, né deve, trascurare alcuna di quelle molecole e delle loro traiettorie, aveva l'obbligo di lasciare posto agli incisi e alle parentesi, e agli incisi negli incisi e alle parentesi nelle parentesi. Ma sempre la frase si appunta verso una linearità finale, trova cadenze semplicissime e perspicue, sviluppa in una fioritura luminosa e gloriantesi in pieno sole, il faticoso groviglio delle sue radici. Si sorprende quasi sempre, nella

cadenza, lo scatto del polso che, rovesciando la mano, porta la preda, ormai rassegnata alla sua dolce cattività, dall'ombra alla luce. E la trasparenza raggiunta sul finire della frase, la risale poi tutta intera: ristabilisce gli ordini, le conseguenze e le linee direttrici che erano state, in apparenza, smarrite: ogni sillaba della cadenza sembra chiudere il bandolo di uno dei fili ragionativi e musicali, che s'erano confusi nella trama avviluppata del periodo.

Di più d'uno e, forse, di quasi tutti i maggiori poeti contemporanei - e massime dei francesi - si è inteso dire che possiedono il dono di rendere concreto l'astratto. Proust invece non passa dal registro astratto a quello concreto; ma dalla concretezza di un mondo, per sua natura sensuale, tutto riluttante stupore, a quella di un mondo intelligibile. Anzi egli non assume, in generale, un dato astratto, quale che sia, per tradurlo, in veste sensibile, sulla pagina: ma prima lo sottopone a una preparazione, a un tirocinio, dandogli un'esistenza di idiosincrasia. Il pudore con cui tasta e sommuove una materia, che avanti di salutare le albe della luce poetica è divenuta così carnalmente sua, non è tra le ultime ragioni del fascino di Proust.

¹ Rispettivamente, in *Madame Bovary* e *L'éducation sentimentale*.

² L'articolo era stato pubblicato il 20 marzo 1907 sul «Figaro», poi in *Chroniques*, Parigi 1927 (tr. it. in *Giornate di lettura*, Torino 1958 e Milano 1965).

³ Jacques Rivière fu tra i principali collaboratori della «N.R.F.», la rivista fondata da Gide nel 1909, che successivamente aveva lanciato la casa editrice omonima. La «N.R.F.» rifiutò nel 1912 *Du côté de chez Swann*, pubblicato poi da Grasset a spese dell'autore, ma riparò all'errore pubblicando i volumi seguenti della *Recherche* e un *Hommage à Marcel Proust*, nel gennaio 1923, per commemorarne la morte avvenuta il 18 novembre 1922.

⁴ André Gide era stato precisamente il responsabile principale del rifiuto opposto dalla «N.R.F.» a Proust; su di lui cfr. ancora p. 27. Debenedetti gli dedicherà un saggio, *Gide ritrovato*, nel 1944 (*Saggi critici*, terza serie, cit., pp. 81-9).

1. Signori,

Nello scorso novembre, a cinque anni esatti dalla morte di Marcel Proust, uscivano i due ultimi volumi: il decimo-terzo ed il decimoquarto, della sua grande opera. Con essi, dall'oltretomba, questo mago notturno e favoloso ci trasmetteva la sua parola definitiva e tanto attesa: la parola del *Tempo ritrovato*, capace di mettere la cadenza di un silenzio ormai inviolabile alla lunga, folta, eroica intrapresa poetica e umana, a cui egli si era accinto: cioè alla *Ricerca del tempo perduto*.

Alla ricerca del tempo perduto, il tempo ritrovato. Il nostro azzardoso proposito di scorciare tutto Proust nei tre quarti d'ora di una conferenza, si ridurrà alla fine a tentar di rendere ragione dei due titoli suggestivi. Facile assunto, si dirà, giacché Proust non ha fatto che confessare nel romanzo il decorso della propria vita: Proust è un uomo che prima ha perduto il suo tempo, poi si è applicato a recuperare quel tempo perduto, col tesserne la rapsodia struggente, coll'estrarne la veritiera e sensitiva poesia, coll'interrogare la propria musa, che, come le Muse sorelle è, dicono, figlia della memoria. È questa una mezza verità, più capziosa e più feconda d'equivoci che un completo errore.

Certo è che la vita di Proust, divenuta ormai leggendaria, è nettamente divisa, o quanto meno *tende* a farsi credere

nettamente divisa, in due distinte epoche. Fin verso i trentacinque anni, cioè fin verso il 1907, Proust si dedicò, con un fervore che tien quasi della devozione e del sacrificio, con un abbandono che si chiamerebbe perfino eroico se non fosse eccessivamente profano, alla piú voluttuosa e diletta, alla piú conversevole e scapricciata vita dei salotti e del bel mondo. A diciassette anni, ancora scolaro di retorica al liceo Condorcet, egli evadeva già dai circoli dei compagni, perseguitato naturalmente dai loro epigrammi e sospetti, per rifugiarsi nei *salons* delle dame, e fossero pure le madri dei suoi discepoli; o per rannicchiarsi ai piedi delle grandi cortigiane del tempo, che lo vezzeggiavano con una punta di gioco, incantate dalla sua conversazione stranamente timida e persuasiva, volubile e insinuante; gaiamente stupite della sua eleganza sempre un po' fuor di posto e a controsenso: abiti molli e cascanti, monocolo e, all'occhiello, immancabile, una di quelle orchidee che allora facevano furore. « Mon petit Saxe psychologique » lo nominava appunto una di quelle cortigiane,¹ facendosene galantemente un caro *bi-belot* vivente per il suo salotto. Egli era, per tutti, « le petit Marcel », come si seguì poi sempre a chiamarlo, anche quando non fu piú un ragazzo, negli ambienti mondani che egli frequentava – e in quelli aristocratici, a cui anelava cupidamente, snobisticamente di mescolarsi.

Le sue prove di scrittore erano quanto mai saltuarie e discontinue. E, sebbene tra le dissipazioni della sua vita e quel suo continuo disperdersi nell'animar salotti e coltivare relazioni, egli trovasse il tempo di fare sterminate letture e di assimilare con una prontezza incredibile, fin nei particolari piú minuti, tutto quanto aveva letto; sebbene l'eleganza del suo vestire risultasse sempre un poco compromessa dalla quantità strabocchevole di libri che, insieme con le scatole dei *cachets* e dei vari medicinali, gli gonfiavano le tasche del soprabito – egli non poteva venir considerato

da' suoi amici come un letterato serio, come un artista vero, come uno scrittore di razza e di professione. Gli mancavano i titoli, non aveva le carte in regola.

Il piccolo Marcel, « questo giovane principe persiano dai grandi occhi di gazzella, dalle palpebre languide: rispettoso, ondeggiante, carezzevole, inquieto », secondo lo ricorda Paul Desjardins; il piccolo Marcel dal « viso pallido e sottile, con un naso lungo e affilato, che gli dava un'aria orientale, divenuta poi decisamente assira quand'egli si lasciò crescere la sua gran barba », secondo lo ricorda M.me De Clermont-Tonnerre;² il piccolo Marcel non poteva essere che un diletante. E così, quando, ventiquattrenne, nel 1896, egli raccolse in volume i suoi sparsi tentativi: descrizioni di ambienti mondani, frammenti di racconti, liriche di argomento pittorico e musicale, il suo libretto – che delicatamente si intitolava *Les plaisirs et les jours*, dando una inflessione arcadica, galante e oziosa, all'austero nome del vecchio poema greco³ – non ebbe, se pur l'ebbe, che una vaga risonanza tra i conoscenti e gli amici. Non gli valsero le illustrazioni di Madeleine Lemarie, allora straordinariamente in voga, che l'aveva inghirlandato « con quella sua mano divina, che profonde le rose con la loro rugiada » questo madrigale critico è di Anatole France); né le musiche di che Reynaldo Hahn accompagnava le poesie: e nemmeno gli valse la cauta, eppur generosa, prefazione di Anatole France. E sí che non senza ponderazione l'accorto maestro, con la sua eloquenza fluida e circospetta, si era avventurato a dire che, in *Les plaisirs et les jours*, Proust faceva mostra di « una sicurezza che sorprende in così giovane arciera ».

E il piccolo Marcel, dopo questo breve episodio letterario passato quasi interamente sotto silenzio, fu ancora tutto de' suoi salotti e delle sue *côteries* mondane. Ogni tanto mandava qualche « mondanità » ai giornali, soprattutto al *Figaro*; o scriveva per le riviste brevi recensioni; o si esercitava

a comporre inarrivabili parodie sugli autori che più aveva nell'orecchio, e dei quali più rilevata fosse la maniera. E in tutto ciò non faceva che accusare, sempre meglio per-spiciui, quei lineamenti di dilettante, che già tutti erano concordi nell'assegnargli. O visitava, guidandosi con i libri del suo Ruskin, le cattedrali di Francia; e poi traduceva alcune delle opere di Ruskin, come *La Bibbia di Amiens* e *Sesamo e i gigli*, e le commentava con note che rimangono prodigi di finezza evidente a un tempo e sottile; e scriveva per esse delle prefazioni, che non molti leggevano; ma in cui c'era già tutto, o quasi, il suo grande stile.⁴ Questa fu l'epoca del *tempo perduto*.

Ed ecco che, ad un certo momento, con una svolta che però è certamente meno brusca e totale e improvvisa di quanto presumano le più divulgate leggende della vita proustiana, egli si rinchiude. Parte alla *ricerca* di quel tempo perduto. Diventa quale Paul Morand l'ha celebrato in una ode.⁵ « l'ombra nata dal fumo delle sue fumigazioni, con il volto e la voce divorati dalla corrosione notturna ». Nella sua stanza dalle pareti di sughero, dove non giungono più rumori, tra la nebbia incessante dei suffumigi, con cui tenta di placare le crisi della sua asma, coricato sul letto, ravvolto nella pelliccia, scrive il suo romanzo. La vita, questa dolce e peregrina assente che ha chiusa fuor della sua stanza, gli rifluisce, vestita di musica e di miracolo, sulla pagina. Egli non si mostra più nel « mondo »: dorme di giorno, perché crede che la notte sia più benigna al suo male. Una lampada accecante, a cui vieta che sia messo qualunque paralume, gli abbacina il foglio, che egli tiene sollevato in aria, senza alcun appoggio. Tutto il suo letto, materassi e coperte, è chiazato d'inchiostro. Accanto al letto un tavolino, su cui carte, manoscritti, lettere, libri sono accatastati in un equilibrio dei più instabili e compromessi.

Né Remy de Gourmont, né Marcel Schwob,⁶ che pure

trassero un vanto dall'aver create le loro opere in un ambiente di malattia e di magia, riuscirono peraltro a combinarsi una decorazione paragonabile a quella, tra la quale il piccolo Marcel si mise alla ricerca del tempo perduto. Dalla sua reclusione, Proust usciva di rado, e quasi esclusivamente di notte. A grandi e irregolari intervalli, una telefonata (Proust serbò sempre una intatta e commossa meraviglia per il prodigio del telefono: e alle signorine del telefono, misteriose occulte e vocali sacerdotesse, egli dedica alcune delle sue pagine più prestigiose e alate) una telefonata lo rifaceva d'improvviso vivo tra gli amici: una telefonata oppure una lettera, immediatamente, quasi con impazienza, recapitata da un fattorino o dalla stessa cameriera Céleste, che fu l'assistente, l'infermiera, la guardiana e perfino un poco l'umile segretaria dei suoi anni di operosa segregazione. E i suoi amici lo rivedevano allora, magari con un pezzo di ovatta che gli usciva dal colletto, e: « c'est la faute à Céleste », che aveva voluto mettergliela a tutti i costi — o con le maniche della maglia che gli saltavano fuori dei polsini, e: « c'est toujours Céleste ».

Pare che, nei primi tempi, il suo lavoro non sia stato altro che una sorta di compilazione ispirata. Da quanto narra egli stesso nel *Temps retrouvé*: dove, a ciclo concluso, risalita e descritta tutta l'epoca della dispersione mondana, giunge a rintracciare l'ora in cui la nascita del romanzo fu decisa, l'ora da cui il tempo perduto cesserà per lui di essere perduto — in quei primi tempi, egli non avrebbe fatto che cucire e connettere note e frammenti già pronti, « puntandoli — egli dice — l'uno attaccato all'altro, come i pezzi di un abito » e formandone quei quaderni, che furono poi i primi tomi della sua opera. E ad una amica scriveva che, nei primi anni in cui si era accinto a ordinare quelle pagine, e la sua impresa era ancora tutta segreta, egli era timido davanti al libro che gli cresceva sotto gli occhi,

perché temeva che potesse aver l'aria di raccontare cose troppo strettamente personali. Ma la timidità non andava esente forse da una qualche civetteria, o almeno era come l'espressione cortese e guardinga di un orgoglio celato — perché Proust sentiva bene, non poteva non sentire, che un valore vero, e non illusorio, si sprigionava dal fitto e smagliante tessuto di tutte le cose che egli aveva adunate e scritte.

Ma, negli ultimi anni, il Tempo cessa di essere soltanto quell'apparizione suggestiva, quel sacrario dove è colata e s'è raccolta « l'ignorante fluidité des anciens jours », quella somma di ricordi che la poesia amorosamente risolve alla luce e risale col suo tocco fedele: il Tempo diventa anche la misura breve e angosciata dei pochi anni, dei pochi mesi, dei pochi giorni che rimangono a Proust per fornire il suo compito immane. L'immagine del Tempo, intorno all'uomo che sta inseguendo il tempo perduto si fa più ineluttabile, imperiosa e severa. Mentre cantava i battiti e le vicende degli anni crollati, Proust vedeva sollevarsi, di fronte a sé, il Tempo, quasi un mostro implacato, al quale gli era forza di sacrificare puntualmente tutto lo stuolo delle giovinette ore. La clessidra, che egli aveva potuto rovesciare con le sue arti di poeta, ora si svuotava senza misericordia e senza speranza. Come fare a rispondere alle lettere degli amici, a scrivere le prefazioni che aveva promesse: per esempio quella per i *Tendres Stocks* di Morand? La morte, « questa » com'egli la chiama sorridendo « locataria troppo premurosa », che aveva fretta di stringere rapporti con lui, gli mandava incessanti avvisi. Come se non fossero bastati i mali consueti, gli occhi bruciati dal lavoro notturno si rifiutavano di funzionare, una paralisi facciale pareva imminente, ogni giorno scoccava come la « vigilia di qualche cosa di spaventoso »: a stento, i consulti del celebre Babinski⁷ riuscivano a ridare un poco di tranquillità. Ma bisognava terminare il romanzo,

nutrirlo con tutte le forze che la malattia lasciava ancora superstiti. Febbrilmente, sotto l'assillo del tempo, Proust affrettava la fine della sua gloriosa rivincita contro il Tempo, della sua « guerra illustre contro il Tempo », come direbbe l'Anonimo del Manzoni.

Così guardato come un semplice documento della vita di Proust, il romanzo riceve un primo significato, e comincia a scoprirci le linee fondamentali della sua struttura. Questo romanzo, che precisamente si intitola « Alla ricerca del tempo perduto », è stato lo strumento di cui Proust si è valso per riconquistare il tempo perduto. Di guisa che, se la « Ricerca del tempo perduto » potesse, a sua volta, mettersi a scrivere un romanzo: il romanzo del suo autore, quest'opera risulterebbe ancor essa una « ricerca del tempo perduto ». C'è, dunque, nel titolo del romanzo proustiano, una sottile insidia, che lo fa scambiare per una autobiografia più o meno larvata; mentre esso è, al contrario, un vero e proprio romanzo, una opera di fantasia — anche se materialmente riproduca certi avvenimenti capitati per davvero al suo autore: anche se, per dannata ipotesi, Proust abbia pensata in qualche momento la propria opera come un'autobiografia cifrata e « a chiave ». Insomma, è necessario superare questa prima ed elementare interpretazione, che fa del romanzo una semplice proiezione della parabola descritta dal Proust nel corso della sua vita d'uomo.

Vero è che questa parabola della vita di Proust vuole essere intesa — obietterà qualcuno — in un senso alquanto più spirituale: e il fatto oggettivo di un Proust, il quale si segrega in una stanza foderata di sughero, deve essere assunto quasi come un'allegoria a fondo morale. Cioè che — mentre negli uomini ordinari il tempo della dissipazione e quello del raccoglimento si susseguono in un ritmo quotidiano e incessante: e un medesimo uomo è, nel giro della stessa giornata e perfino della stessa ora, a volta a volta, dissipato e rac-

colto – invece questo Proust che taglia netta la sua vita: e prima sceglie per sé la dissipazione, tutta intera la dissipazione, e poi il raccoglimento, tutto intero il raccoglimento, dà al suo raccoglimento, alla sua *retraite*, il carattere di una espiazione, di un riscatto. E ancora: interpretata sotto questa luce morale, la vita di Proust riuscirebbe a spiegare la struttura del romanzo; e riuscirebbe a indicarcene il contenuto (il quale consisterebbe nella storia di un uomo che si mette alla ricerca del tempo perduto nella stessa maniera in cui vi si è messo Proust); e, quel che piú conta, riuscirebbe a farci penetrare la realtà poetica dell'opera, il tono con cui essa è narrata: quel tono, assai spesso, di infinito rimpianto, come di chi espia un peccato o una colpa; quell'alone di elegia che la fascia; e la musicale aura di inconsolabilità che la circonda.

Sta bene; ma noi persistiamo nel voler varcare queste apparenze immediate. Per noi, il consentire a ridurre il libro di Proust a un'autobiografia è una pericolosa deformazione. Altrimenti, avrebbero buon gioco i nemici di Proust (ma questa schiera di zeloti di un'arte che rinunci a tutto pur di divertire, è fatta per lo piú di gente che non ha saputo leggere Proust), i quali lo trattano come uno schiacciante, irriducibile seccatore, che per ben tremila fittissime pagine si ostinerebbe a narrarci i casi propri. Proust è invece, detrattori cari, un grandissimo artista. Dico che non lo sarebbe stato, qualora si fosse contentato di raccontarci i suoi fatti personali. Ma davvero che anche qui, come sempre per i critici, il miele è nella gola del leone. Bisognerà andarlo a carpire, anche a costo di lasciarci le dita.

2. Il romanzo contemporaneo, del quale Proust rimane, credo, il piú cospicuo rappresentante a tutt'oggi, nasce da un fenomeno della storia letteraria, che pittorescamente si potrebbe chiamare: *lo sciopero dei personaggi*. Si direbbe cioè,

che, a un dato momento, senza dubbio successivo alla fioritura della grande narrativa russa, i personaggi di romanzo abbiano iniziato una sorta di sciopero bianco e silenzioso; avanzando certe loro richieste, che in pratica vennero esaudite. Per i massimi romanzieri dell'Ottocento, era sufficiente titolo di gloria l'aver « fatto concorrenza allo stato civile »:⁸ ricordiamoci del loro caratteristico procedere: essi prendevano una determinata e tipica somma di esperienze, la rinchiudevano dentro i lineamenti di un personaggio, sbalzavano questo personaggio in un « tutto tondo » piú o meno plastico ed energico, e poi lo scagliavano nella luce dei vivi, che agisse per conto proprio, che si prendesse per sé tutta intera la responsabilità dei suoi atti e sentimenti. Ora, ammutinandosi, quei personaggi avrebbero detto: « Sí, sta bene che i nostri autori facciano concorrenza allo stato civile; ma, in compenso, noi vogliamo che sia ammessa, a nostro vantaggio, la ricerca della paternità ». Taluno che si è assunto – lamentosa Cassandra non invitata al banchetto – l'impegno di speculare e sofisticare sulla così detta crisi del romanzo, potrebbe insinuare qui che appunto per questo, per questa ammessa ricerca della paternità, i romanzieri d'oggi sono divenuti tanto infecondi. Ma, insomma, il fatto è che i personaggi del romanzo contemporaneo ambiscono, oltretutto ad esprimere se stessi nella loro coerenza e autonomia di figure « vere e vitali » (come avrebbe detto un critico dell'Ottocento), a poter deporre sul rapporto morale che li lega al loro creatore. Sono, effettivamente, sempre « personaggi in cerca di autore », nel senso che non vengono a testimoniare per sé soli, ma anche per l'autore dei loro giorni. Prendiamo pure l'esempio di un altro artista eminentemente rappresentativo: di André Gide. Scrivendo il romanzo dei *Faux-monnayeurs*, che è già tutto una continua interferenza dell'autore con i personaggi, egli sente anche il bisogno di tenere un diario dei suoi giorni di lavoro: il *Journal des faux-monnayeurs*;

e poi il bisogno di pubblicare questo diario, dove sono esposti tutti i suoi problemi, morali e letterari, di creatore di personaggi. Ebbene Proust, dal canto suo, senza programmi preconcetti e senza partiti presi, senza speculazioni e senza teoremi sulle sorti dell'arte narrativa, ingenuamente e quasi direi: con candore — si innesta in questa corrente del romanzo moderno.

Egli si costituisce subito, sin dalle soglie dell'opera, un testimone: il personaggio che dice *je* nel romanzo. Questo personaggio non è Proust: sebbene, verso la fine del libro, si chiami Marcel, tale e quale come Proust. È il testimone di Proust, quello che gli permette di prendersi, con le debite distinzioni, la responsabilità di ciò che narra, anche senza narrarsi direttamente.

Dall'antro fumoso, notturno, farmaceutico, dove Proust si è inserito, esce prima di tutto — prima che le primavere di Combray e le vetrate delle chiese fiorenti di cavalieri e di santi, prima che i biancospini bianchi e i biancospini rosa, prima che la marina di Balbec orlata dal corteo delle fanciulle in fiore, prima che Swann e che la musica di Vinteuil e prima di tutte le altre presenze e parvenze quasi innumerevoli, che gremiscono il romanzo — esce questo personaggio che dice *je*.

In principio, come il Verbo dei Primordi, è il personaggio che dice *je*. Ci compare davanti come un ragazzo fragile e dotato di una spaventosa chiaroveggenza, che comincia a rievocare la propria infanzia in un paese di campagna: Combray, dove egli soleva passare le sue vacanze. Poi, via via, dell'atmosfera della sua vita e dei suoi giorni successivi, traccia altrettanti quadri: dentro cui passano tutti gli ambienti che egli ha frequentati, gli uomini che ha conosciuti, le passioni onde è stato solcato e devastato il suo cuore. E così, di mano in mano che questo ragazzo cresce ad uomo, noi conosciamo casa Swann, dove il protagonista è attratto dal suo amore per Gilberte, la figlia appunto di Swann e di Odette

de Crécy, una cortigiana famosa che Swann prima ha dolorosamente amata e poi, quando più non l'amava, ha sposata. Staccatosi da Gilberte, in seguito ad una tormentosa vicenda di disinganni e delusioni, il protagonista comincia a frequentare una celebre spiaggia di Normandia, Balbec: qui gli si affolla tutt'intorno la vita di una grande stazione climatica, *à l'ombre des jeunes filles en fleurs*, tra cui è, quasi ancora senza rilievo particolare, la piccola Albertine, ch'egli un giorno amerà perdutamente. Ma, a Balbec prima, e poi a Parigi, egli viene a contatto con i Guermantes, la grande famiglia aristocratica, uno dei fuochi di quella chiusa elisse mondana, che è il faubourg St.-Germain. Sempre egli ha vagheggiato di conoscere questi esseri supremi, che il suo sogno gli dipinge ancora tutti gloriati da un ricordo della vecchia Francia cavalleresca, araldica e feudale: ora, per uno di quei colpi inaspettati che talvolta succedono anche agli eroi di Stendhal nelle ore di buona fortuna, ne diventa l'intimo amico. Nell'ambiente dei Guermantes (*Le côté des Guermantes*) egli si inizia all'osservazione di alcune forme innaturali e patologiche dell'amore (*Sodome et Gomorrhe*). Infine, è l'episodio dell'amore per Albertine, tarata anch'essa, Albertine, da un ribelle e secreto gusto per questi amori innaturali: gelosissimo, egli è costretto a tenerla prigioniera in casa propria (*La Prisonnière*), con la promessa di un futuro matrimonio. Ma i continui sospetti, le continue scenate di menzogna e di gelosia, rendono incompatibile la vita in comune con Albertine; la quale fugge, e muore per una caduta da cavallo. A questo punto, nel volume *Albertine disparue*, si svolge la formidabile, stringente, immensa analisi di un caso di gelosia postuma: di gelosia per una morta che ha portato con sé, nella tomba precoce, il suo temibile segreto.

Ma, su questa trama della vita del protagonista, che come ognuno sente imita alcune direzioni della vita dell'autore, si innestano da ogni parte motivi diversi, che ci è giocoforza

trascurare. Riassumere il romanzo di Proust è sempre una cosa iconoclastica. Diremo soltanto che il protagonista è travagliato da una passione, o vocazione, letteraria estremamente infelice; perché non gli riesce mai di mettere mano, o per la salute malferma o per effettiva incapacità, all'opera sempre desiderata. Finché un giorno, durante un ricevimento in casa Guermantes, egli si avvede che la sua coscienza è realmente concreta di tutto il tempo, di tutto il passato, che si è accumulato dentro di lui. Egli è come legato in cima a una colonna di tempo. La sua vocazione ormai è certa: egli riderà, o meglio riconoscerà, le leggi e i moventi veritieri, i sepolti affetti del suo passato.

Questo personaggio che dice *je* recita tutto il romanzo come una propria avventura, come una propria passione lunga, direi quasi: come un suo martirio fiorito e lento, arduo e affascinante. Egli è l'incaricato di rivelare il messaggio di Proust con quella precisa e volontaria densità di significati e di rapporti, che una semplice autobiografia non saprebbe comportare. Tale personaggio, che va, lui, per conto di Proust, alla ricerca del tempo perduto, è a volta a volta lo schermo, il diaframma lirico a traverso cui le cose, con la loro qualità disparata, penetrano a orientarsi, a prendere posto e voce nella continuità del romanzo; è l'organizzatore dell'azione; è, talvolta, nelle parti di pura commedia, una specie di compare di rivista; è infine l'infallibile corifeo che induce e regge e guida il coro degli altri personaggi.

Naturalmente se noi volessimo ora presentare questo protagonista, ci correrebbe l'obbligo di stendere il catalogo di tutti gli affetti e sentimenti ch'egli vive nel corso delle sue avventure, l'elenco ragionato di tutti i suoi modi, quasi innumerevoli, di reagire e di comportarsi di fronte ai casi che gli si fanno incontro. Ci contenteremo invece di afferrare il suo nucleo centrale, la molla interiore che, scattando e scaricandosi di continuo, lo trasporta lungo tutto il romanzo e gli fa

vivere la sua ricerca del tempo perduto. Questo nucleo centrale, questa molla interiore consistono in una legge psicologica, che Proust per primo ha *tipicamente* osservata, battezzandola: « intermittenze del cuore ». Il protagonista della *Recherche* non è altro che un individuo, in cui si riproduce, in maniera caratteristica (vorrei dire: caratterizzante) e continua, questo fenomeno delle intermittenze del cuore. Ma siccome il protagonista funziona anche come il tessuto connettivo che unifica tutto il romanzo, così diremo che l'unità della *Recherche*, questa unità tanto discussa dai critici, è fondata sull'ininterrotto e ricorrente prodursi delle intermittenze del cuore.

Che cosa sono queste intermittenze del cuore? Ricordiamo la più celebre di tutte, quella che ha fornito a Proust la occasione di trovarne il nome. Il protagonista è tornato a Balbec ed ha preso alloggio al *Grand Hôtel*, nella medesima camera dove aveva abitato anni addietro, durante il suo primo soggiorno. Ma allora lo accompagnava la nonna, che nel frattempo è morta. La morte della nonna, della tenera consolatrice dei suoi affanni, della dolce e diligente infermiera dei suoi mali, non era stata per lui altro che una di quelle affezioni un poco sorde e un poco obbligatorie, sulle quali la vita ordinaria, distratta da tanti impegni e passatempi, mette la comoda etichetta: *lutto*, oppure *dolore*: per poter passare oltre, e non pensarci più. Ma ecco che la sera stessa del suo ritorno a Balbec, egli si china a sbottonarsi le scarpe con un gesto guardingo, perché una indisposizione cardiaca lo fa soffrire. Senza saperlo, egli ha ripetuto, identico, un gesto che già aveva compiuto anni innanzi, in quel medesimo luogo: ma allora la nonna, che dimorava nella stanza attigua, era accorsa a confortarlo. Rievocata dal gesto inconsapevole, la nonna torna: non il fantasma logorato e scancellato dalla abitudine di un ricordo quasi soltanto di prammatica: ma quella, di cui la dipartita ha virtù di far piangere lacrime

vere e cocenti. Così la morte della nonna è *ritrovata* nella sua impressione originaria e autentica: la quale, per una discordanza del calendario dei fatti da quello dei sentimenti, non si era potuta produrre al momento della disgrazia. Questa è, per Proust, un'intermittenza del cuore.

Prendiamo adesso uno dei grandi movimenti di attacco del romanzo. Il *Du côté de chez Swann* si apre, come è noto, con un largo squarcio sui tempi dell'infanzia, che il protagonista ha trascorsi nel villaggio di Combray. Ebbene, come riscuota Combray, dopo le prime battute di introduzione? Così: il protagonista si trova in età già abbastanza matura, a Parigi. Un giorno gli viene di inzuppare in una tazza di tè uno di quei dolci che si chiamano *petites madeleines*. È lo stesso sapore che egli gustava da fanciullo a Combray. La memoria involontaria, messa in gioco da quel sapore irresponsabile e non cercato, gli rievoca, nella loro realtà sentimentale, nel loro calore e atmosfera originali, in una giusta ed irrefutabile e *poetica* proporzione di ricordanza e di oblio, nel loro senso esatto e ormai *ritrovato*, gli anni di Combray. Anzi, dall'epistolario che Proust tenne con Louis de Robert,⁹ si sa che la prima parte del romanzo, invece che *Du côté de chez Swann*, doveva intitolarsi: *Jardin dans une tasse de thé*. Dunque, da una intermittenza del cuore, l'opera riceve il suo slancio iniziale.

E una intermittenza del cuore troveremo pure, se dall'inizio materiale del libro, vogliamo risalire a quella che ne è la genesi ideale. Trasportiamoci dall'attacco del *Du côté de chez Swann* alle ultime cadenze del *Temps retrouvé*. È scoccata l'ora suprema, in cui il protagonista raduna in un sol punto e contrae in una sola scena tutti i motivi, che l'hanno deciso alla ricerca del tempo perduto. Ma come si salderà l'uomo dissipato del minuto precedente, che non credeva nemmeno più nell'efficacia dell'arte, con l'uomo del minuto immediatamente successivo, che si vota alla solitudine,

per riassumersi proprio in un'opera d'arte? Intervengono qui, in funzione romanzesca, come un vero « deus ex machina », le intermittenze del cuore.

Siamo a Parigi. La salute malferma, l'obbligo di trascorrere lunghi periodi rinchiuso in case di cura, le inquietudini della guerra hanno distolto per molto tempo il protagonista da ogni frequentazione mondana. Nel frattempo, durante questa sospensione della vita di società, un'altra e più grave crisi si è prodotta in lui. Sempre egli aveva dubitato della propria vocazione letteraria; ma ora, dopo meditazioni e letture, il dubbio si è fatto ancora più pericoloso e sostanziale: egli è giunto a mettere in forse, e quasi a negare, la dignità e la validità dell'arte. Forse l'arte non vale più che la vita: inutile dunque cercare nell'arte quello che la vita non ha dato, inutile cruciarsi e farsi soffrire per giungere ad attuare nell'arte ciò che nella vita è stato mancato. Tra così fatte disposizioni di spirito, egli si avvia ad una *matinée* in casa della principessa Guermantes: *matinée* che segnerà per lui un'epidica ripresa della vita mondana. Nel cortile del palazzo Guermantes, il passaggio di una carrozza di invitati lo obbliga a ritirarsi su un gradino, con un piede più alto dell'altro, riprendendo così una posizione, che egli aveva assunta, in un giorno ormai lontano, presso il Battistero di San Marco a Venezia.

L'immagine di Venezia, quale egli non era riuscito a formulare dentro di sé mentre visitava la città, distratto dal caleidoscopio delle contingenze esterne e dallo sforzo medesimo della attenzione tutta tesa, che si disperdeva per una troppo acuta velleità di concentrarsi — l'immagine di Venezia ora gli si precisa. Egli la possiede: noi diremmo che la esprime, finalmente, nella sua essenza particolare e persistente, nelle risonanze sentimentali che essa vale a suscitare. In questa, che è una vera intermittenza del cuore, Venezia gli appare, come direbbero i pittori, *scritta*. Poco dipoi, il tintinnio di un cucchiaino su una tazza riproduce un rumore che egli aveva

inteso il giorno avanti, mentre passava col treno lungo un bosco che, allora, l'aveva lasciato desolatamente arido e muto. Il paesaggio di ieri si anima, per questa intermittenza del cuore: diventa anch'esso un paesaggio *scritto*, recupera e precisa il suo singolare potere toccante.

Altre intermittenze si succedono: gli scoprono le verità che aveva cercate invano, prima di allora, nelle cose; gli indicano qual è la sua vera vocazione: snodare e palesare « le graphique surnaturel et inhumain », tracciato in lui dalle intermittenze del cuore. È il momento in cui egli risolve di mettere mano al suo lavoro.

Questi esempi hanno risposto, per noi, alla domanda che ci eravamo messa da principio: che cos'è la *ricerca del tempo perduto*? Ci risulta ora che essa ricerca è, invece, un ritrovamento: ritrovamento della specifica essenza delle cose, nella impressione originale evocata dentro di noi dalle intermittenze del cuore. Cioè questa ricerca, questo viaggio dalla superficie delle cose al loro fondo vivo e animato, parlante e palpitante, non è una operazione attiva, come potrebbe parere dal suo nome di *ricerca*; ma piuttosto un fenomeno puramente passivo e involontario, sottoposto al capriccio delle intermittenze del cuore. Le quali sono, per eccellenza, un fatto passivo. Consistono in una sospensione di ogni facoltà di giudicare e di volere, in un abbandono di qualunque interesse immediato per la vita, di qualunque proposito pratico e operativo: allora un gesto involontario, una coincidenza casuale schiudono in noi il tesoro muto delle impressioni profonde: delle emozioni e delle figure che le cose e gl'incontri varî della vita segnavano sul nostro cuore; mentre noi, attratti nel giro piú superficiale delle preoccupazioni immediate, non ce ne accorgevamo.

Si capisce ora perché il protagonista della *Recherche* non possa coincidere con Proust. Quel protagonista non è che

il teatro di una serie incessante di intermittenze del cuore: le quali, susseguendosi, creano tutto il tessuto del romanzo. Egli è passività continua, passività allo stato puro. Proust, invece, è l'organizzatore consapevole di questa passività: è colui che, con un atto di volontà, con una illuminata decisione, libera il suo protagonista da ogni iniziativa, per esporlo intero al gioco delle intermittenze del cuore. Ora un personaggio, che nella sua vita non sceglie, non decide, non vuole; ma accetta incondizionatamente i richiami e gli imperativi delle cose, è certamente un individuo amorale. Amurale nel senso che non ordina le sue esperienze, non le costringe a una finalità; dato che tali esperienze non sono nemmeno volute da lui: anzi gli succedono senza che egli le cerchi, e proprio perché non le ha cercate. Ma chi isola la legge delle intermittenze del cuore, chi la riconosce e la ricostruisce, chi *vuole* queste intermittenze – e sia pure soltanto per materiarne un personaggio di romanzo – quegli ha un fine, quegli è morale. La differenza tra Proust e il suo protagonista si presta assai bene ad essere chiarita in termini di etica: Proust è morale (Proust poeta, s'intende, quale ci appare dalla *Recherche*), mentre il suo protagonista è un amorale. Su questo punto, crediamo di dover dissentire totalmente dalla piú moderna critica francese, e soprattutto dall'acuto e vigoroso Ramon Fernandez,¹⁰ il quale dichiara deleterio il « messaggio » di Proust, come quello che negherebbe ogni garanzia di continuità e di persistenza nei sentimenti, sottoponendoli alla fortuità delle intermittenze del cuore. L'errore, a nostro modo di vedere, consiste nello scambiare la amoralità del protagonista creato da Proust, con una amoralità che sia intrinseca al significato complessivo dell'opera. Si potrebbe anche rispondere molto semplicemente, a queste critiche, che l'opera è di poesia: e che la poesia, quand'è poesia, è sempre morale, sempre costruttiva: è sentimento costruito, è morale costruita.

3. Piuttosto, quello che vedremo in Proust, è un vero e proprio sforzo, una tenace applicazione per ridursi in uno stato di passività. Gli altri uomini spiegano tutta l'energia del loro carattere per produrre delle azioni: Proust, al contrario, per sopprimere da sé ogni movente verso l'azione ed esporre il proprio temperamento, nudo, all'urto delle cose. Questa è la singolarità, divenuta il singolare accento di abbandono e di grazia fragile, che circola un po' dappertutto, nel romanzo. L'impresa maggiore di Proust, il suo libro, è precisamente lo sforzo di staccare da sé un individuo perfettamente passivo: il protagonista della *Recherche*, il quale vive di quella passività senza eccezioni, che sono le intermittenze del cuore.

In questo senso, la vita di Proust ci può veramente illuminare sulle forme del suo romanzo. Esso ci mostra, in Proust, dove egli è più tipico, dove è più lui, un impegno volontario e attivissimo per isolare da sé, e quasi porgersi a spettacolo, quella caratteristica passività, di cui risulterà poi materiato l'eroe della *Recherche*. Paul Desjardins, in un breve profilo di Proust, ha lasciato cadere una frase che, come tutte le cose profonde, va anche più in là di quanto forse il suo autore si pensasse. « Proust » dice Desjardins « si sforzava di volgere in qualche cosa di attivo quella passività che pareva la sua parte ». E ci riuscì davvero; ma a patto di accettare tutta questa passività, e di farsene la pressione e il motivo, che lo spinsero all'opera. Del resto, qualche episodio assai noto della biografia di Proust ci può mostrare come egli estraesse dalle proprie condizioni di esistenza, mettendoli già quasi nella luce di una cosa d'arte, vezzeggiandoli quasi come una « posa » molto cara, quei tratti di passività, di cui si servirà poi per costruire la figura del suo eroe.

Un giorno Proust passeggiava con il musicista Reynaldo Hahn, per il giardino di una villa. Il viale lungo cui cam-

minavano era costeggiato da una siepe di rose del Bengala. Proust si fermò un momento a guardare la siepe, indi riprese il cammino. Poco dopo, come punto da un rimorso, si fermò e « con dolcezza infantile e un poco triste, che egli sempre serbò nel tono e nella voce », disse al compagno: « Vi dispiace se rimango un po' indietro? Vorrei rivedere il roseto ». Hahn ebbe il tempo di fare parecchi giri e sempre, volgendosi, ritrovava Proust fermo davanti alle rose. « Con capo chino e volto grave, socchiudeva gli occhi, tenendo i sopraccigli lievemente aggrottati come in uno sforzo di appassionata attenzione, mentre con la mano sinistra introduceva ostinatamente tra le labbra l'estremità dei suoi baffetti neri, che veniva mordicchiando ». ¹¹

Evidentemente in questo aneddoto si potrebbe scorgere null'altro che un'anticipazione, nella vita, dei molti episodi consimili che si producono nel romanzo; uno di quegli incontri avventurati, in cui il capriccioso vento della felicità poetica sparge il seme di tutte le *églantines*, e degli alberi fruttiferi in fiore e dei biancospini bianchi e rosa, « arbusti cattolici e deliziosi », che sbocceranno come una commovente decorazione di Proust, fermo con attenzione appassionata davanti le rose del Bengala, non ci deve trarre in inganno. Qui non è un Proust, che si stacchi dal compagno e dai rapporti della vita quotidiana, per concentrarsi e cercare l'essenza di quelle rose: anzi, all'opposto, è uno che si espone a farsi cercare dall'essenza delle rose. O meglio — perché in questo « farsi cercare » è contenuta un'idea ancora troppo pronunciata di attività — un Proust, che si abbandona a lasciarsi tentare e sedurre dall'essenza di quelle rose. Per passare da sé al suo protagonista, non farà che creare un personaggio romanzesco, il quale viva continuamente in quello stato di attesa, di non resistenza di disponibilità — che egli invece si era dovuto conquistare con una faticosa e quasi dolente cerimoniosità, dispensando sorrisi gentili e parole

infantili e un poco tristi all'amico Reynaldo Hahn.

Un'altra volta, Proust usciva di casa con Jacques Rivière, verso la mezzanotte: l'ora in cui soleva andare a fare le sue visite. La scala era stata ridipinta di fresco: appena sul pianerottolo, il Maestro si sporcò i suoi celebri guanti bianchi. « Subito egli cominciò » narra il Rivière « a rivolgere dolci e complicati rimproveri a Céleste, che avrebbe dovuto avvertirlo, che sapeva bene che la scala era stata ridipinta, ecc. » Proust, ne conchiude il Rivière, non pensava nemmeno di potersi difendere dalla vita *con i suoi propri mezzi*: era esposto a tutto, completamente disarmato. Da questo episodio il Rivière riesce a dedurre una delle caratteristiche, a suo modo di vedere, più accentuate dell'arte proustiana: arte che non sceglie, che non sa rifiutare, che accetta e sviluppa indifferentemente, fino alle estreme conseguenze, tutto che cada dentro il suo largo perimetro.

Ottima ed aggiustatissima, la deduzione di Rivière, massime se la si tenga, com'egli faceva, nei termini di una definizione della materia proustiana, e non la si muti in una riserva, come hanno tentato di fare certi tardi ed aridi ripetitori, anche nostrani. Ma, dal modo stesso come il Rivière riferisce l'aneddoto: senza metterci proprio nulla di nostro, senza perpetrare alcuna soperchieria di lettori troppo acuti o troppo astuti — si può notare che il rimprovero a Céleste, fatto così a vuoto, quasi accademicamente, quando non serve più e i guanti sono già irrimediabilmente sporchi: questo rimprovero tenuto su un tono dolce e lamentoso e, direi quasi, piagnucolato, ha qualche cosa di voluto e di compiaciuto. Si direbbe che a Proust stia a cuore di sottolineare la sua posizione di vittima, che ne reciti quasi la parte. Vittima di un piccolo incidente, questo suo modesto patire, questa sua passività par che risponda a' suoi desideri: egli si affretta a metterla in piena luce, a estrarne tutte le rimozioni possibili, si direbbe, a sfruttarla.

Anche nei suoi rapporti con gli amici, Proust andava a cercare quasi sistematicamente, quasi per deliberato proposito, la condizione della vittima, dell'offeso. Sono celebri le sue *brouilles* o *fausses querelles*: falsi contrasti, false rotture: o più esattamente, false apprensioni di un contrasto e di una rottura con qualche amico. Le cose solevano andare così. Proust coglieva a volo, con quel suo udito o intuito tanto fini che gli facevano sentire nell'aria anche più di quanto vi ronzasse per davvero, una voce, un « si dice », che gli parevano « disobbliganti ». E allora, con uno spontaneo processo di risonanze e di moltiplicazioni, facendo funzionare un suo interno e sensibilissimo altoparlante, si metteva a ingrossare quella voce, a farne un affare di Stato, a sentirsene urtato: ci lavorava sopra, ma dentro di sé, allo stesso modo che userebbe, verso il di fuori, un pettiegolo che fosse riuscito a impossessarsi di qualche diceria. In breve, egli giungeva a sentir minacciati i suoi legami con l'amico che inavvertitamente, magari senz'ombra di malizia, si era lasciata scappare la sciagurata parola. Un esempio. Una signora russa, Madame Scheikévitch, aveva detto innocentemente che, da quando Proust era celebre, i suoi amici non lo vedevano più. Proust ha sentore della cosa, lascia trascorrere molto tempo senza farsi vivo: poi quando, scoppiata la rivoluzione russa, si sente in dovere di confortare l'amica dei rovesci che ha subiti, le scrive così:

Cara Signora,

Vi scrivo queste poche parole senza capo né coda e assai ridicole, per dirVi: anzi tutto che sono stato molto afflitto dalle cose che Voi avete dette su di me, dopo che non ci siamo più veduti; inoltre che sarei ancora più afflitto di seguitare ad essere in rotta con Voi, per quella ragione. Nei primi giorni avevo pensato che mi conveniva meglio di tacere: « seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse ». E poi questo silenzio mi è stato troppo duro da conservare, ecc.

E via, ancora a lungo sullo stesso tono.

Ma questa *brouille* è ancora di tipo relativamente semplice, a paragone di molte altre: di tutte quelle, poniamo, che sono ricordate nell'importantissimo volume di *Souvenirs sur Marcel Proust*, dovuto all'amico suo Robert Dreyfus. Ce n'è una, per esempio, del tempo in cui Proust era ancora giovanissimo, ancora studente. Egli si era messo in mente che il compagno Daniel Halévy (quello che doveva diventare il celebre Halévy della *Vita di Nietzsche* e dei *Cahiers*) lo trovava insopportabile. Ed eccolo subito intento a mettere in mezzo Dreyfus, a domandarsi angosciosamente se con Halévy c'è vera incompatibilità, nel qual caso la *brouille* sarà definitiva, ovvero se si tratti di una *brouille* soltanto passeggera, nel qual caso bisognerà sollecitare la riconciliazione: eccolo a chiedere spiegazioni, a non contentarsi di quelle che gli appaiono comunque reticenti o provvisorie; eccolo a stendere minuziose e appassionate casuistiche dei propri rapporti con Halévy. E sempre, e già fin d'allora, in tutt'altro un tono remissivo: come d'uno che sia incolpato a torto; un'aria di cortese ma intransigente rimostranza verso uomini e cose. In fondo, Proust non faceva che moltiplicare gli ostacoli tra sé e la realtà, che frapponne difese e barriere, per poi attraversarle lentamente, esponendo tutta intera la sua capacità di immediate reazioni. E, reciprocamente, quel che si è detto per le *brouilles*, si potrebbe ripetere per la sua cortesia, per la sua « gentillesse », ch'era tanto eccessiva e guardinga, da diventare quasi, a suo carico, un proverbio lievemente canzonatorio. Raccontano perfino che, quando invitava a pranzo gli amici, Proust non si facesse mettere il posto a tavola, per potersi trasportare successivamente, col suo piatto, accanto a ciascuno dei commensali, e interessarli tutti alla conversazione.

Ma la maniera tenuta da Proust nell'esporsi, nel cercarsi una posizione di passività, raggiunge forme ancora più evidenti e paradossali. Sono famose le sue *singeries*: imitazioni

e scimmiettature delle altrui maniere; mezzo spontanee e mezzo volute, mezzo serie e mezzo caricaturali. Eminentemente, tra tutte, quelle che egli combinò alle spalle del suo difficile amico, il conte e poeta Robert de Montesquiou.¹² Montesquiou fu per molti anni l'incubo di Proust: in compenso Proust poeta, quando riuscì ad esprimersi, divenne l'incubo di Montesquiou – come si vede dalle Memorie di costui: *Les pas effacés*. Proust infatti aveva rapiti e mutati in poesia tutti quei singolari modi di essere, che il conte Robert era riuscito a realizzare soltanto nella vita pratica e non già, o solo assai parzialmente, nell'arte. Ma, in attesa di questo scambio di posizioni, le *singeries* di Proust si spinsero a tal segno, che Montesquiou ne fu letteralmente *vexé*: tanto che Proust dovette scrivergli alcuna volta un biglietto, nel quale gli prometteva che l'avrebbe fatta finita: « Ho perduta » gli scriveva « l'abitudine di contraffare, assai imperfettamente d'altronde, le maniere del vostro parlare e l'accento della vostra voce ». In realtà, il piccolo Marcel, non contento di avergli rubato il modo di ridere, s'era anche avvezzato al gesto con cui il celebre conte si mascherava la bocca con le mani, quando rideva, per nascondere la dentatura nera. Ma Proust aveva denti bianchissimi. Così pure aveva preso l'abitudine di picchiare i piedi per terra – il che, dicono quelli che han veduto, se poteva andare per Montesquiou ch'era di alta statura, in Proust ch'era piuttosto basso, diventava quasi comico. Il pittore Jacques-Émile Blanche,¹³ che di Proust fu amicissimo – e gli fece anche un ritratto – ce lo descrive dal vero, durante una di quelle imitazioni. Si inaugurava, con una rappresentazione wagneriana, il teatro dei Champs-Élysées. Uno spettro barbuto, avviluppato in una pelliccia, scivolò tra le poltrone d'orchestra e venne a sedersi accanto al Blanche. Era Proust. Il quale da tredici anni, dopo l'affare Dreyfus, in seguito a certi dissensi che aveva avuti con la famiglia dell'amico, non l'aveva più potuto rivedere. Subito si mise a

fargli una scenata di gelosia con rammarichi e misteri, *à la manière de Montesquiou*. « I movimenti delle braccia, i gemiti, le lacrime cominciarono ad attirare l'attenzione del pubblico. Tutti ridevano, tanto comica era la caricatura del Comte Robert ». Il male fu che tra il pubblico, in un palco, c'era anche il Comte Robert: il quale ebbe un nuovo motivo per guastarsi ancora una volta (e le volte eran già state parecchie) col piccolo Marcel.

Se Montesquiou fosse poi divenuto *sic et simpliciter* il Charlus della *Recherche*, allora si potrebbe ammirare qui la lunga preparazione di Proust: il quale, per osservare un personaggio predestinato con più o meno di consapevolezza a figurare nel romanzo, se lo avvicinava nella maniera più sicura: che era quella di portarselo a vivere dentro di sé: di iniettarselo, di inocularselo quasi dentro il sangue. Ma la *Recherche*, come ormai è ben risaputo, non è un semplice romanzo a chiave, né una immediata trasposizione di cose o di persone viste: e il barone Charlus non è il conte Robert de Montesquiou, per quanto gli possa in certi tratti somigliare. Invece, coloro che hanno conosciuto da presso il Comte Robert, assicurano che le maniere di lui: quelle sue continue invenzioni di nuovi modi di vivere, di vestirsi, di parlare, di coltivarci – invenzioni che egli volatizzava e disperdeva prodigalmente nella vita quotidiana – hanno ceduta la loro essenza più originale ed esemplare, si sono in qualche modo trasfuse nella « maniera » poetica di Marcel Proust.

Allora: quale funzione hanno le *singeries* nella struttura spirituale di Proust? Sono note le ammirevoli parodie letterarie, a cui Proust consacrò un certo tempo della sua vigilia di poeta. Per gioco, a proposito di un processo di diamanti falsificati, egli rifaceva una pagina di Flaubert o di Sainte-Beuve, di Renan o di Saint-Simon, in tal guisa che si sarebbe creduto a una risurrezione miracolosa di quegli autori, se non fosse stato il continuo e maliziosissimo sapore

di presa in giro, che circolava per quelle pagine, e una voluta esasperazione dei loro *tics*. Proust si compiaceva in siffatte parodie – e lo confessa egli stesso – per liberarsi dalla musica, dal *ron-ron*, che gli insisteva nell'orecchio, dopo uno studio prolungato delle opere di quei maestri. Qualunque altro artista avrebbe fatto ricorso a un atto di volontà, avrebbe buttato via, con una energica inibizione, la molestia di quelle musiche inesistenti. Proust, per arrivarci, deve passare a traverso l'estrema passività: farsi possedere completamente da quegli autori, annegarsi in loro, fin quasi a perdere per un momento le tracce della propria personalità. Analogamente, per superare l'imitazione di Montesquiou e volgerla in qualche cosa di efficace, dovette abbassarsi a sciomiottarlo: ma, per tal via, suscitò in sé la sottile e ferita sensibilità, che gli permise di estrarre una immagine ideale dei modi di Montesquiou e di modellare su di questa i ritmi interni della propria poesia. Proust che rifà il Comte Robert è ancora lo stesso uomo, al quale non basta di ripensare alle rose del Bengala, di « pensarci su » manzonianamente; ma deve fermarsi davanti la siepe, a lasciarsene ipnotizzare.

4. Proust, *le petit Marcel*. « Ce sera toujours notre jeune homme » presagiva Barrès,¹⁴ e Montesquiou rincarava il presagio: « Je ne sais si ce jeune homme irréparable donnera un jour sa mesure dans une oeuvre ». Irreparabilmente giovane, per davvero; ma di un'altra giovinezza, sempreverde e forse eterna! Questo *petit Marcel* che, accoccolato ai piedi delle dame e delle cortigiane, avrebbe abolito, con la sua passività remissiva ed esente da ogni « pugnacité », tutti gli ostacoli e le resistenze della vita, che non avrebbero forse mai fornita la sua « misura » in un'opera – è arrivato invece a costruirsi un suo stile, che vince e persuade e fluidifica le più ostinate e sorde resistenze della materia; che ha le libere e ascensionali audacie, le inflessioni fantastiche e gioiose, i

serrati e pur volubili estri canori del piú bel gotico che sia fiorito su per le cattedrali di Francia, o su per le torri e gli edifici illustri della vecchia Parigi. Parigi: ma non quella che è stazione di smistamento o centro di irradiazione dei vari *Ça c'est Paris* di comodo smercio: bensí quella che si stende, intelligente agiata liberale, nel cuore dell'Ile-de-France, irradiata dal pacato lume che ondeggia sui boschi e sui terrazzi e sulle acque dell'Isola di Francia: una Parigi che parla tranquillamente i suoi espressivi *argots*, sicura che tutto il mondo li intenderà: questa Parigi, cioè questa grande civiltà dell'ultimo Ottocento, è passata tutta intera nella prosa del salottiere, del fantastico, del lunatico, dell'asmatico *petit Marcel*. E poiché gli artisti di una medesima generazione e di un medesimo clima (non pensiamo alle teorie di Taine),¹⁵ per quanto provenienti da vie disparate e lontane, si congiungono poi sempre, almeno in certe risonanze destate dalla loro sensibilità piú misteriosa e diffusiva, cosí a volte si sarebbe tentati di trasferire a Marcel Proust le parole che D'Annunzio scriveva per Claude Debussy nel prologo del *Martyre de Saint-Sébastien*: anche Proust, infatti, sembra che suoni talvolta

...frais comme les feuilles
neuves sous l'averse nouvelle
dans un verger d'Ile-de-France,
où des amandiers sans amandes
illuminent l'herbe alentour...

Eccoli — almeno una volta intatti, di là da ogni nostra ricerca di critici — quella voce e quel suono: in una pagina dove, se fosse lecito applicare i termini delle nostre polemiche passeggiere alle manifestazioni della grande arte, vorremmo dire che Proust si mostra per eccellenza lo *strapaesano di Parigi*. Strapaesano di Parigi anche quando aveva riempiti i suoi capitoli del pariginissimo gergo e cicaleccio degli aristocratici del faubourg St.-Germain, o quando aveva strumentato e orchestrato i gridi mattutini dei rivendu-

glioli per i vicoli del Quartier latino, riuscendo per conto suo quel che al musicista Charpentier era fallito in una memorabile scena della sua *Louise*. Ma sentiamolo adesso, nel *Temps retrouvé*.

È inverno: l'assetto di guerra ha fatto in Parigi il buio e il deserto, fin dalle prime ore della sera. Il protagonista della *Recherche* esce per fare qualche visita: ed ecco che Parigi, in quella toeletta notturna, guerresca e invernale, gli prende nostalgicamente l'aspetto del villaggio di Combray, dov'egli ha trascorso tanta parte della sua infanzia. « Altri elementi » egli dice inseguendo quest'impressione del villaggio « altri elementi che non erano mai esistiti fino allora a Parigi, facevano credere che, discesi da un treno, si fosse giunti in piena campagna per le vacanze: per esempio, il contrasto di luce e d'ombra che si vedeva accanto a sé, per terra, nelle sere di luna. Essa produceva effetti che le città ignorano, anche d'inverno; i suoi raggi si spiegavano sulla neve che nessun manovale spazzava piú via, sul boulevard Haussmann, cosí come avrebbero fatto su un ghiacciaio delle Alpi. I profili degli alberi si riflettevano distinti e puri sulla neve d'oro azzurrino, con la delicatezza che hanno in certe pitture giapponesi o in certi sfondi di Raffaello; s'allungavano per terra ai pedali degli alberi, come si vede spesso in natura al cader del sole, quand'esso inonda e rende specchiante un prato, dove degli alberi si alzano a intervalli regolari. Ma per un raffinamento deliziosamente delicato, la prateria su cui si disegnavano queste ombre d'alberi, leggere come anime, era una prateria paradisiaca: non già verde, ma di un candor cosí splendido per il lume della luna effuso sulla neve di giada, che si sarebbe detto che essa prateria fosse tessuta soltanto con corolle di peri in fiore ».

Questo amore di Parigi è uno solo degli aspetti, e non certo l'essenziale, del romanzo. Varrà tuttavia per accennare, almeno di lontano, ad alcune tra le indimenticabili fragranze del libro. Certo è che le vie, i quartieri, i *boulevards* di

Parigi stanno alla *Recherche*, come i giardini d'Oriente alle *Mille e una notte*. Amor di Parigi, che forse non è nato senza qualche suggestione della lirica cittadina di Baudelaire; ma dove in Baudelaire era l'idillio tragico, qui è l'affettuosa e deliziosa elegia. E piuttosto che a Baudelaire, penserei in generale a quella civiltà di infinite squisitezze letterarie e sociali, che fiorì in Parigi poco dopo il Secondo Impero. Anzi, a proposito del Secondo Impero. Come qualche critico, e segnatamente Stefan Zweig, ha pensato di dedurre l'animo e l'arte del gran Balzac da quell'atmosfera di entusiasmo eroico che alitò sul Primo Impero, e soprattutto dall'imprescindibile fascino che emanava da Napoleone I¹⁶, così, e parallelamente, si potrebbe forse insinuare, ma con la più guardinga cautela e discrezione, che in Proust qualche cosa sia passato delle malinconie e ritrosie, dei dubbi e dei dilettantismi e delle sottili sconfitte, che caratterizzarono Napoleone il Piccolo. Mi richiamerei più particolarmente alla figura di Swann, la più cara forse di tutto il libro: a quel dilettante Swann così delicato e sempre un poco fallito nelle sue speranze, che ogni giorno deve segnare qualche nuova abdicazione di fronte alla moglie Odette, alla figlia Gilberte, agli amici *du côté des Guermantes*: abdicazione postuma perfino dal proprio nome che, dopo la sua morte, è trasformato dallo snobismo anglomane delle sopravvissute in uno *Souann* pronunciato all'inglese. E, alla fine di un pomeriggio, congedandosi dai vecchi amici i duchi di Guermantes, Oriane e Bazin, Swann si vuole trattenere ancora un momento per annunciar loro il presentimento della sua prossima fine. Il duca non ha tempo di dargli ascolto, perché deve precipitarsi a un ricevimento; ma ha tempo sí, di rimandare la moglie a cangiarsi gli scarpini che non si intonano con il resto della toeletta.

Ché se queste ipotesi di parentele vaghe, sottili e segrete, con Napoleone III e il suo ambiente ci paiono troppo aeree e temerarie — allora tenetele per non dette e ricordatevi, a mia giustificazione, che le parole volano.

Note

¹ Laure Hayman, che possedeva appunto una collezione di porcellane di Sassonia (come, nel romanzo, Odette). Proust cominciò a frequentare il suo salotto nel 1888. Debenedetti riprende queste notizie dai *Souvenirs sur Marcel Proust* (1926) di Robert Dreyfus, che citerà più avanti.

² Il filosofo Paul Desjardins era stato professore di Proust all'Università: fu lui a organizzare le famose *décades* di Pontigny, a cui Debenedetti partecipò negli anni 1927-29. La Duchessa Elisabeth de Clermont-Tonnerre, di cui Proust aveva frequentato il salotto, era l'autrice di *Robert de Montesquiou et Marcel Proust* (1925).

³ *Le opere e i giorni* di Esiodo. Su Reynaldo Hahn, vedi infra, p. 37. Anatole France sarà uno dei modelli dello scrittore Bergotte nella *Recherche*.

⁴ Le due opere furono pubblicate rispettivamente nel 1904 e nel 1906. Della prima esiste una traduzione italiana di S. Quasimodo (Milano 1946), che riproduce l'introduzione e le note di Proust. Cfr. anche, per la sola introduzione, *Giornate di lettura* cit.

⁵ Pubblicata in *Lampes à arc* (1920). Proust ricambierà con l'introduzione a *Tendres stocks* (1921), a cui Debenedetti alluderà fra poco: cfr. *Osservazioni sullo stile*, in *Giornate di lettura* cit.

⁶ Remy de Gourmont è il fondatore del «*Mercur de France*», nelle cui edizioni Proust pubblicò le due traduzioni di Ruskin. Marcel Schwob è l'autore di *Les vies imaginaires* (1896).

⁷ Su Joseph Babinski, che curò saltuariamente Proust negli ultimi anni della sua vita, cfr. p. 206.

⁸ Trasparente allusione a Balzac.

⁹ Si tratta di lettere risalenti al 1912-13, pubblicate dal destinatario in *Comment débuta Marcel Proust* (1925).

¹⁰ L'autore del celebre *Méssages* (1926).

¹¹ L'episodio è narrato in *Hommage à Marcel Proust* cit., e avvenne a Réveillon, nell'estate del 1894.

¹² Robert de Montesquiou è il modello principale del Barone di Charlus nella *Recherche*: ma già Huysmans si era ispirato a lui per Des Esseintes, il protagonista di *A rebours* (1884). *Les pas effacés* uscirono a Parigi nel 1923.

¹³ Fu il modello del pittore Elstir nella *Recherche*. Proust scrisse una prefazione al primo volume di *Propos de peintre*, intitolato *De David à Degas* (1919). Il ritratto di cui Debenedetti parla fu dipinto nel 1892. Cfr. Jacques-Emile Blanche, *Mes modèles*, Parigi 1928 e *Souvenirs sur Marcel Proust*, in « *Revue hebdomadaire* », luglio 1928.

¹⁴ Maurice Barrès è un altro dei modelli di Bergotte. Proust ne era stato fervente ammiratore prima dell'affare Dreyfus, che li vide schierati su posizioni opposte.

¹⁵ Il trinomio *race, milieu, moment*, che costituì uno dei caposaldi della critica positivista, era stato lanciato appunto da Hippolyte Taine in *Histoire de la littérature anglaise* (1863) e *Les origines de la France contemporaine* (1876-94).

¹⁶ Cfr. *Drei Meister* (1920), che raccoglie le biografie di Balzac, Dickens e Dostoevskij.

Svevo e Schmitz

1. Mi pare che fino a oggi la naturale preoccupazione per il cosiddetto « caso Svevo », senza dubbio sintomatico nell'aneddotica delle fortune letterarie, abbia soverchiato – o fatto impostare solo parzialmente – la critica di Svevo, che è un bello e arduo problema. Forse è giusto: e poi si è sempre veduto che i « casi » vanno volentieri per le lunghe, tra i letterati. È di ieri, 1925, l'invito dell'amico triestino¹ molto à la page, che ci insinuava tra le mani *La Coscienza di Zeno* con una complicità da « fratello » framassone, tenebrosa, confidenziale ed evasiva: « Leggi; naturalmente, ci vuole un poco di pazienza; bisogna sopportare il peso del *fatras* e dello zibaldone. Ma Joyce, che per caso ha conosciuto Svevo qui a Trieste, lo ammira, e Larbaud, a cui l'ha fatto conoscere, si prepara a rendergli onore ». ² Così, *teste Joyce cum Larbaud*, avevamo letto *Zeno* e, con un certo sforzo di assuefazione, eravamo giunti a gustare le sentite arguzie e il buon senso e una nuova esperienza di *bontà*, tutt'insieme pacata e perplessa, sparsi per quel diffuso *monologue intérieur*.

L'amico triestino forse non sospettava di aver buttato nell'aria di qualche pomeriggio ventoso, tra una libreria e un caffè, il germe di un'audace rivendicazione letteraria. Ma, onore al merito, fu Eugenio Montale che volle e seppe spingersi di là da un primo gusto;³ ed esplorò anche gli altri due libri di Svevo, e propose lo sconosciuto romanziere al-

L'attenzione, così raminga e disoccupata, dei lettori e letterati italiani. Poco dopo, anche le riviste francesi aprirono la loro campagna sveviana. Sono fatti che tutti sanno; ma che si ricordano sempre con piacere, come una bella, energica e utile azione.

Naturalmente, l'urgenza del primo momento non era certo quella di dissociare Svevo nei suoi elementi costitutivi: ché anzi si trattava di apprestarne un profilo, quasi una fotografia per tessera, in modo da poter subito rilasciare un documento di identità a questo scrittore che, acquistato di punto in bianco alla dubitosa storia del romanzo italiano, giungeva a segnarvi con un'opera breve ma intera, incisiva ed esemplare, una data indimenticabile. Con i suoi libri rimasti allo stato del quasi inedito, Svevo pareva aver serbato, per un'ora quanto mai deserta delle nostre lettere, un'energia latente, che ecco si sprigionava in un getto di inopinata bellezza. Ma la sua figura non si lasciava esaurire in questo superfluo dono d'arte, utile tutt'al più come nuovo ornamento delle nostre lettere. Conoscerlo era davvero come riconoscerlo: perché egli rintracciava, in un passato abbastanza recente della nostra letteratura, una possibilità che sembrava non avervi ottenuto alcun esito e che tutti davano come perduta: dico la possibilità di una fioritura di romanzi e, più nettamente, di un regime regolare e continuativo di produzione romanzesca.

Italo Svevo, ovvero il romanziere. Un osservatore intinto di spirito didattico e classificatorio si sarebbe anche potuto rallegrare che, con Svevo, fosse infine sopraggiunto l'artista capace di prendersi per il « genere » romanzo, nei futuri manuali, la parte che all'Alfieri, fatte le debite proporzioni, era toccata per il « genere » tragedia: l'uomo che, da solo, valeva a mostrare plausibile e vitale l'innesto della più soda tradizione narrativa europea sul tronco della letteratura italiana, la rondine una che bastava per far primavera.

E di fatto il « genere » romanzo, negli esempi forniti da

Svevo, perdeva il carattere di una flora precaria e d'acclimatazione, paradossale e irripetibile, che aveva presentato nei pochissimi buoni romanzi nostri della stessa epoca: cioè del finire dell'Ottocento. Svevo s'era formato, o almeno ne aveva tutte le apparenze, attraverso un lungo ed ossequente colloquio con i maestri che a poco a poco, nelle opere successive, in una cooperazione quasi inconscia di forze e di atmosfere disparate, come nel grembo di una stagione che maturi e addolcisca i suoi frutti, in un progressivo acquisto di confidenza con i modi dell'arte loro, erano riusciti a ritagliare nel mondo della poesia un campo oramai misurato e riconoscibile: il mondo del romanzo. Non si vuol dire, s'intende, che per rendersi ragione di Svevo bisognasse postulare canoni o moduli schematici, dei quali egli fosse scolasticamente seguace. Ma una tal quale, e tutta sua, fedeltà al « genere » romanzo era la più veloce maniera per riconoscerlo.

Il romanzo: questa Rivoluzione letteraria del Terzo Stato; il quale dopo di avere appagato i propri bisogni economici e avere livellato a propria immagine la società, si cercava una sua poesia precisamente nel grigiore impoetico dei suoi giorni eguali — il romanzo era ancora in attesa dell'autore X, capace di fargli fare degna figura nelle lettere italiane. E Svevo era comparso, che soddisfaceva col massimo di rigore a tutte le condizioni dell'incognita: Svevo che ci dava, come disse Montale, « l'epica della grigia casualità della nostra vita di tutti i giorni ». A identificarlo, si provava anche il piacere di veder quadrata finalmente un'equazione, nella quale si era impegnato un po' di amor proprio. Avevamo dunque anche noi l'autore italiano da citare, qualunque ne fosse poi la reale statura, tra l'elenco dei massimi, e in un certo senso solidali, rappresentanti del romanzo europeo. Sarebbe come se, ad un tratto, in questa nostra Italia, così notoriamente sprovvista di musica strumentale lungo tutto il sec. XIX, si scoprisse un dimenticato, sconosciuto e importante scrittore di

sonate e sinfonie, dove la forma classica si fosse originalmente identificata col respiro nativo dell'invenzione. (Evidentemente il solitario quartetto di Verdi non fa che accusare più profondamente la lacuna.) Ebbene, il « genere » romanzo sembrava funzionare presso Svevo con quel preciso valore di costruttività interna e tutta ispirata, che assumerebbe la *forma-sonata* presso un musicista di razza, chiamato a riprenderla da vocazione nativa (e non già, come succede, da un capriccio o da un partito preso).

Si aggiunga che la scoperta di Svevo non aveva solo il carattere di un riconoscimento retrospettivo. Quei romanzi, accanto alla loro vitalità di opere d'arte prettamente risolte e paghe di se stesse, rinchiudevano dei fermenti attivi: condensavano certe attese ch'erano per l'aria. C'era anzitutto *La Coscienza di Zeno* che, modificando di non molto l'impianto e l'angolo visuale delle prime opere di Svevo, riusciva peraltro ad atteggiarsi spontaneamente nei modi del « monologo interiore »; e il « monologo interiore » era appunto il grande argomento di tutte le discussioni sul romanzo negli anni 1925-26, in cui Svevo fu ritrovato. Ma, anche a prescindere da questo, rimaneva chiaro che il modo di osservazione psicologica e l'andatura narrativa di Svevo, pur nati sotto i segni del romanzo naturalista, parevano auspicare e rinfrancare le più ambite conquiste della narrativa novecentesca. Questi due aspetti dei romanzi sveviani: la loro classicità (nel senso dei grandi modelli ottocenteschi) e la loro sconcertante attualità, riassumono i motivi seri e validi del « caso » Svevo, considerato come « caso ».

Ma anche le situazioni letterarie guadagnano, come i vini generosi, ad essere lasciate riposare, prima di venir guardate contro luce: la luce della storia, per quanto ci è concesso. Se in un primo tempo era giusto cercare i più comodi punti di riferimento per spiegare chi fosse questo Svevo: e cita- re ad esempio Balzac, per dare l'idea di un fecondo plasmato-

re di figure vive e umane in ambienti vivi, adesso stanca e fastidisce il sentirselo ripetere, come vedo fatto in un affumicato libretto che il signor Sternberg dedica all'opera di Italo Svevo⁴. E così pure, malgrado tutte le cautele impiegate da quell'intelligentissimo critico e fine scrittore che è Silvio Ben- co, pare forse soverchio indugiare troppo a lungo l'accento sulle affinità presentate da Svevo con il tipo zoliano del roman- ziere naturalista, e osservare che la sua psicologia è preva- lentemente — e massime nei due primi romanzi — « deter- ministica e dialettica », e cercarne le origini letterarie nella testimonianza, d'altronde interessante, di quell'amico che, in- terrogato sulle predilezioni letterarie di Svevo giovine, rispon- de: « Zola era il suo dio; il *Roman expérimental* il suo cre- do ».

È ben vero che egli manifesta delle preferenze per gli ele- menti artistici e narrativi sfruttati metodicamente dal roman- zo naturalista-sperimentale. Ma se anche spostiamo e cam- biamo quasi a piacere il bersaglio dei riferimenti, il tiro si ag- giusta subito: vero segno che quei riferimenti non sono poi così imprescindibili. Per esempio: mettiamo un poco da parte il famoso « romanziere sperimentale » secondo Zola; il quale, partito dal trattato medico di Claude Bernard per edificare la sua teoria letteraria, arriva a tanto eccesso di confidenza coi metodi della medicina sperimentale, che si finisce col do- mandarsi comicamente se parli davvero di romanzo, o non piuttosto di medicina. Ma gli elementi che Svevo si è annessi, ecco si possono ritrovare, altrettanto bene se non meglio, in quella pagina degli *Essais de psychologie contemporaine* do- ve Paul Bourget⁵ conta sulle dita i caratteri dell'*ars narrandi* escogitata e attuata dai Goncourt: *Personnages de facultés moyennes. Minutieuse peinture d'états successifs. Ils se trou- vaient (i Goncourt) de par leur souci d'historiens des moeurs, condamnés à peindre des personnages, qui subissaient la vie sans la dominer, c'est-à-dire des créatures d'une volonté mé-*

diocre. La loro opera diventa *une étude des maladies de la personnalité*. Si parla dei Goncourt; ma parrebbero, a prima vista, i principii stessi di Svevo.

Senonché quella che abbiamo chiamata, per intenderci, la classicità del romanzo sveviano e insieme la singolarità che esso presenta al paragone con i pochi modelli contemporanei di romanzi italiani, sono forse da cercarsi in una disposizione meno localizzabile a un tempo e più personale della mente di Svevo.

Direi che in lui è innato il *gusto* del romanzo. Un'assidua e pensosa passione di scrutare l'uomo, nel suo interno e nel suo esterno, la quale si traduce senza residui negli atti, nelle situazioni, nei pensieri di un *homo fictus* (come suol chiamarsi oggi dai teorici della forma romanzesca⁶ il personaggio di romanzo), un bisogno di rendere la propria visione della vita in una serie organica di scene tutte animate, tutte agite, collegate tra loro dalla linea evidente di una vicenda o da quella misteriosa di un destino: questo mi pare costituisca nelle sue assise il gusto del romanzo. Di mano in mano che un gusto siffatto aveva guadagnato terreno e s'era riconosciuto attraverso l'autorità di esempi convergenti ed insigni, la pittura dell'*homo fictus* aveva appreso le regole della propria prospettiva: e aveva saputo come una vicenda si distribuisca e riordini per masse descrittive e scorci drammatici, come al disegno o alla plastica di un gesto succeda, per una necessità di evidenze e di giochi ritmici, un dialogo, e soprattutto come le riflessioni personali dell'autore arrivino a riassorbirsi nel fatto o nella narrazione che sono chiamate a commentare. Tutto questo, che può parere una irrealistica precettistica, è invece il fondamento alla fede di potersi esprimere per modi narrativi; è la tipica suggestione che il romanzo esercita sul creatore di romanzi. E giustifica anche la teoria, che lentamente ne emerge, dell'*impersonalità*; la quale, interpretata come la metafora di un'intima urgenza artistica e non come un banale

e gratuito precetto, significa che l'autore deve sentire il suo romanzo per nuclei narrativi tutti necessari, e già tutti conformati a ingranare tra di loro, senza che si producano quei vuoti, che l'artista deve colmare sostituendo la propria durata dei fatti o dei personaggi. Significa, in fondo, primitività di concezione del romanzo: romanzo che nasce come tale, e non come schema plausibile per organarvi un contenuto capace di esprimersi altrimenti. Ora Svevo ha un suo modo di sentire e comprendere il mondo attraverso i casi degli uomini, che si incontra naturalmente con la tecnica del romanzo e, adottandola, la fa tutta viva, senza bisogno di aggiungere fattori estranei e surrettizi perché il conto torni.

Tale è appunto la sua novità e singolarità. Il gusto del romanzo non si era mai presentato presso alcun autore italiano in maniera altrettanto autentica, netta, esclusiva. Perché non sono tanto i romanzi singoli che siano mancati all'Italia, quanto è il gusto del romanzo.

Di taluni buoni romanzi nostri si può dire che appaiono ancora come riuscite episodiche: il romanzo vi figura come un genere rettorico ricalcato, genialmente magari: anzi tanto più genialmente, quanto più era necessario far dimenticare l'imprestato. Non c'è genuina primitività di concezione. C'è piuttosto un germe che va a cercarsi in un clima estraneo le condizioni confacenti per il suo sviluppo. Insomma, senza voler parlare di imitazione per lavori che hanno senza dubbio una palese originalità, dietro i buoni romanzi italiani (teniamoci all'ultimo Ottocento) si vede sempre ancora un D'Annunzio, che dice: « Bene, proviamo la psicologia francese o russa o superumana sui signori di Roma e di Toscana: o rinnovarsi o morire! ». Oppure un Fogazzaro che pensa: « Prendiamo i foschi sfondi della nostra Valsolda, i nostri laghi e i nostri monti, per svolgervi qualche ampia ballata romantica in prosa » e poi magari, su questi scenari da leggenda, trova modo di sfogare la sua ricca colata di narratore

vario ed esuberante. Oppure dei veristi, che sperimentano in casa propria e sulla gente della loro terra le colorate patologie e i conflitti messi in piedi dagli inventori di tesi medicosociologiche d'oltralpe. Ma il romanzo, cioè questo delicato e modulato trapasso dalla meditazione di ciò che avviene dentro il personaggio, alla rappresentazione di ciò che il personaggio fa, alla descrizione dell'ambiente in cui egli vive ed opera — è rimasto un modello esterno, il segno quasi visibile di un'aspirazione: qualche cosa che, se fosse stato pienamente conseguito, avrebbe dato a quegli artisti un fare più fermo, un piglio più tranquillo, una più pronta e duttile capacità di articolarsi nel loro lavoro. E quando il modello non sia stato tradito per una felice colpa che ha permesso al poeta di far cosa più consona alla sua vena, l'idillio dei *Malavoglia* per esempio, allora si avverte l'artificiale e chiusa temperatura di laboratorio, con cui sono state ottenute le saldature delle parti e l'apparente finitezza del contorno.

In Svevo invece il proposito di fare il romanzo non si scopre mai come partito preso o come frutto di un'elaborazione volontaria. Si capisce che lui non saprebbe scrivere altro che romanzi. Il romanzo fa parte del suo temperamento di scrittore.

Appena entrati nel suo mondo, ci si rende conto che i suoi non sono uomini inventati pezzo per pezzo e poi fatti vivere a furia di determinarne i connotati, di coglierne i gesti spiccioli, di metterne in scena l'ambiente singolare, di agitarne il dramma. Essi sono quel che sono: ma certo una razza d'uomini che non andrà mai più alla fine, almeno sino a tanto che al mondo ci saranno delle miserie e delle debolezze da scontare, degli urti tra creatura e creatura, dei laceramenti morali e organici dentro i singoli individui: finché insomma la vita sarà una mediocre vicenda di angosce lunghe e di brevi tregue, che poi tutte sfociano nel nulla — davanti al quale il romanziere si arresta, pago di avere raccontato; mentre il

moralista, o anche soltanto l'uomo preoccupato del proprio destino si domandano: perché?

E l'ambiente? Si è subito liberati dal sospetto che esso si mostri in funzione soltanto decorativa: la Trieste in cui capitano tutte le storie raccontate da Svevo è proprio la Trieste vera; ma, insostituibile qual è, e tanto precisa, appare senz'altro come una localizzazione concreta di quel luogo di pena, che può cambiare quando si voglia di faccia o di nome, non muterà mai di senso, dove ci siano degli uomini che falliscono la loro vita. La Banca Maller & C. in *Una Vita*, con il suo corridoio e le varie « stanze » degli impiegati e dei capi, l'alloggio del signor Maller con il suo tinello che serve da sala di conversazione, l'interno della casa di Emilio Brentani in *Senilità*, l'ufficio dove Zeno col suo socio e cognato, il disinvolto e sfortunato Guido, perde il proprio tempo a concludere affari — non sono invocati né come premesse né come conseguenze dei gesti di tutta quella sciagurata gente: sono i luoghi unici, proprio quelli, dove essi possono vivere, portare a spasso le loro mediocri stature, respirare un'aria che si confaccia ai loro polmoni. Anche le figure di contorno, pur sorprese quasi tutte nelle loro manie, non servono mai come note di colore o macchiette; ma si sviluppano accanto ai protagonisti in una misteriosa relazione di necessità, che male si chiamerebbe causale: sono piuttosto i corollari, gli integratori della visione, come lo era anche l'ambiente.

Perché di un vero determinismo tra ambiente e figure, qui non si può mai parlare. L'ambiente, anziché agire sulle persone, fa parte di esse, è attaccato alla loro umanità come una malattia. Se lo portano addosso come un destino. Lo apparenterei di preferenza a certi aspetti della scenografia ibseniana, che il drammaturgo prescriveva in parte come simboli, cioè come accenti espressivi del sentimento generale della tragedia, in parte come collaboratori del dramma. Del resto, lo stam-

bugio dove si dibatte il nero eroe della *Voce sotterranea* di Dostojewski ha, piú esasperata, quella qualità di clima organico, ineluttabile e fatale, che l'ambiente assume nei romanzi di Svevo.

Gusto del romanzo, dunque; ma in un'accezione rigorosa, non nel senso di scuola o di maniera. L'organismo narrativo è concreto con la visione che Svevo ha del mondo. Si ha la sensazione, leggendo i suoi libri, di un grosso e poderoso cervello che stritolò una materia lungamente sofferta: e questi tritumi si ricementano a comporre la plastica profonda, insinuante, corposa di un romanzo. La gravità intelligente dell'osservatore, sempre nutrita della severa simpatia del testimone che, per il prestigio della sua superiorità morale, s'è conquistato il diritto di penetrare negli altrui segreti – finisce col suggerire il ritratto di un uomo serio, che si applica a riferirci la sua esperienza di vicende umane, e diventa artista per la giudiziosa precisione del suo dettato. Questa persuasione si può raccogliere, ancora piú decisiva che altrove, nelle scene amorose, quando i personaggi precipitano ai piú ciechi e desolanti gesti del senso: Svevo allora, senza falsi moralismi, evita l'eroticò e il pruriginoso, rifugge da quelle alleanze col demonio che anche Gide ha testé dichiarato essere una gran risorsa, e quasi indispensabile, per il *littérateur*.⁷ Pare anzi che l'occhio del narratore qui si faccia piú snebbiato e chiaro, perché nessun falso pudore gli offuschi il pudore vero: che è quello di scoprire l'*animal triste* nella inevitabile opera della carne, non illegiadrita da alcuna « grazia delli opranti », né insaporata da ambigui o reticenti dettagli. Il turbamento parco e austero con cui Svevo conduce (come si guiderebbe un colpevole al patibolo) il suo Alfonso di *Una Vita* all'istante che, per accumulazione lussuriosa di desideri, per suggestioni esterne, per la forza di consigli altrui, per un'improvvisa tracotanza da timido, possiede Annetta nella semioscurità della biblioteca di casa Mal-

ler – basterebbe a denunciare l'interrezza e serietà morale dello scrittore.

Davanti a questa totalità di esperienza comunicata in forma così affabile e circolante come può essere un romanzo (il quale tende, per definizione, a diventare *libro di lettura* per tutto il pubblico) doveva sorgere naturale la domanda: come mai Svevo è stato dimenticato? I suoi erano veri romanzi, di quelli che corrono, che si fanno leggere, che incatenano l'attenzione: e per di piú sentiti con un impegno, che trasforma il libro ameno nel grande libro. Perché allora Svevo non fu, in buon senso, popolare, e non lo è nemmeno oggi? Se non si voglia accusare il pubblico, cosa banale e inconcludente, bisognerà pur cercare le ragioni un poco piú in alto.

In realtà, questi romanzi (*Zeno* a parte, per ora: o almeno non *Zeno* nel suo complesso) hanno un sottinteso che li turba e ne costituisce il limite, non capace di distruggere, ma grave. Per colui che poté parere dapprima un narratore per eccellenza, si pone essenziale, chi voglia andare in fondo d'un certo disagio, il problema del rapporto tra romanzo e autobiografia. Anticipando in qualche modo la soluzione, diciamo subito che questo è il rapporto tra il pseudonimo dell'artista Svevo e il nome vero dell'uomo, Schmitz; quali che siano poi i motivi occasionali per cui lo scrittore volle darsi un pseudonimo e scelse proprio quello che congiungeva l'italianità del suo sentire col germanesimo della sua educazione – trascurando del tutto un terzo elemento ch'era in lui: l'elemento ebraico, rimasto oscuro e quasi ignoto nel nome Schmitz del quale, come scrittore, non fece mai uso. Detto così, naturalmente, questo non è che un epigramma.

2. Artista vero, artista di razza è quello che riesce a liberare in altrettante figure viventi e imprescindibili, i vincoli, le giunture, le soggezioni, tra cui il suo fantasma si è dovuto

articolare per giungere alla luce. Sui due versanti di questo punto di perfezione e di equilibrio, sulla linea che ascende verso l'artista vero e su quella che ne discende, stanno rispettivamente il grezzo produttore di documenti e il virtuoso. Al produttore di documenti importa solo di trasmettere l'idea che lo preoccupa: gli sta a cuore di far sentire per quanta fatica e quali accasciamenti sia passata la gestazione del suo pensiero o della sua immagine dominante. Egli diventa, al massimo, l'oratore del proprio tormento. L'altro, il virtuoso, anziché assorbire nella creatura i lancinanti travagli della creazione, tira a farli dimenticare: dà, in cambio dell'artista, l'illusione dell'artista: dal banale virtuoso di violino che ti rapisce nella pericolosa ed aerea ginnastica del suo arco, impedendoti di pesare il valore musicale ed espressivo di una modulazione o di una cadenza difficoltosa — su fino all'alto virtuoso letterario, tipo D'Annunzio, che con tanto artificiosa e ingannevole industria « dora e imperla e inostra » i punti morti della sua immaginazione, senza domarli con nuova poesia, né confessarvisi mai vinto (che sarebbe pure cosa patetica e, in quei frangenti, poetica).

Svevo, che va certamente immune da ogni sospetto di virtuosismo, potrebbe invece a volte essere scambiato per un semplice produttore di documenti, per certe manchevolezze nella stesura dei suoi libri. Ma nel narratore il dono d'artista, la sua onnipresenza e vivacità creativa anche nei passaggi piú pigri e meccanici e obbligati, si riconosce a un potere che, con André Maurois (il quale lo esemplifica per eccellenza in Tolstoj), potrebbe chiamarsi di visionario. Anche i personaggi piú lontani dal centro del romanzo, che intervengono solo per far scattare un moto dei protagonisti, per agganziare uno sviluppo della vicenda, per saldarne un anello, per provocarne una svolta, o anche soltanto per infoltire lo spessore e spazio ideale occupati dal racconto, appena afferrati dalla narrazione, si mettono ad agire in libertà,

e si sbottonano col massimo di confidenza circa le loro abitudini e accenti e costumi piú personali. Il romanziere li ha agguantati, colti a volo come strumenti passeggeri, di cui ha bisogno solo per un attimo, ed ecco che sa già tutto di loro. Si trova sempre, rispetto a tutti i suoi personaggi, nella condizione che Turgheniev si creava, scrivendone a parte la biografia, prima di immerterli nella trama dei romanzi. In Svevo, questo si produce per dono naturale. Un dono lampante.

Nella galleria dei suoi personaggi minori, di queste spie che s'aprono sulla fervida e popolosa animazione di un romanzo, non c'è posto per alcuno di quei « fantocci senza ieri e senza domani », quali furono definite con arguzia le comparse inutili e libresche di tanti racconti. La costanza e l'intensità della sua visione, lo sgorgo senza intermittenze della sua fantasia narrativa sono tali che, pur senza offuscamento delle prospettive e senza confusione dei primi con i secondi piani, non c'è ch'egli abbandoni, senza avervi soffiato la vita. Non c'è personaggio che si adatti a fargli scena vuota; sicché un critico poté perfino concludere che Svevo eseguisce troppo, eseguisce tutto, ed è sprovvisto della veduta di scorcio. Sì, se questa esecuzione finita ed insistita anche troppo, bastasse a togliere d'intorno ai personaggi quel tanto di mistero, che è indispensabile a indicarci sul serio la presenza di una creatura viva. In realtà, tutte le figure di Svevo, mentre servono al progresso del romanzo, trovano il modo e il tempo di dire una loro parola autentica: cioè di servire anche alle esigenze specifiche e personali di quella vita, che il poeta ha trasfusa in loro e non può ritogliere. A questo titolo, sono veramente indimenticabili i « fanti » (fattorini, per intenderci) della banca Maller & C.: quel Santo sopra tutti, che rasenta il vecchio tipo del servo da commedia, ma si riscatta subito per certi toni della sua servilità e della sua malizia buffona: come quando introduce per la prima volta il trepido

Alfonso Nitti, il protagonista, in casa Maller; e lo fa passare, con sorniona complicità, per la porta di servizio, mostrandogli tra un gran lusso di spiegazioni particolari e inedite, i ricchi appartamenti privati, e perfino le camere da letto dei comuni padroni.

Ma per *Una Vita*, come qualche volta anche per *Zeno* (scritto, quest'ultimo, quasi come un libro postumo, in assoluta lontananza da quelle ragioni di economia che l'immediato contatto col pubblico esige e che fanno pur parte della comunicativa), può rimanere il dubbio che Svevo soggiaccia a un piacere puro e disinteressato di narrare per narrare. E allora prendiamo *Senilità* che, per giudizio unanime, è l'opera più compatta. Ecco Margherita, una delle amanti dello scultore Balli, l'amico del protagonista Emilio Brentani. Margherita è certamente un personaggio strumentale: non importa per sé, serve solo quale *corpus vile*, con cui il Balli darà all'amico una lezione sul modo come un uomo, che sia uomo, deve trattare le proprie amorose. Ma subito, appena comparsa nel famoso banchetto a quattro: Balli - Margherita, Emilio - Angiolina, durante cui il Balli si propone di impartire la sua lezione, Margherita non si accontenta più di starsene umilmente nei propri limiti. Illuminata in viso, nell'oscurità della sera, con un cerino acceso dal Balli per fare le presentazioni, essa rivela una faccia « pallida, pura, due occhioni turchini, grandi e vivaci, che toglievano la possibilità di guardar altrove, un naso aquilino e, sulla piccola testa, una grande quantità di capelli castagni. Strideva sulla sua faccia la contraddizione fra gli occhi arditi di monella e la serietà dei tratti di madonna sofferente ». La sua figura alta pareva che si accompagnasse « ad entrambe le espressioni della faccia: di vivacità e sofferenza ». Portava una giacchetta di color rosso fiamma, che sul suo dosso modesto « pareva una uniforme vestita da un fanciullo ». Fisionomia fisica e spirituale, Svevo ha voluto con pochi segni dirci tutto di lei:

quando forse ci bastava, per seguire il gioco a cui il Balli la assoggetta, sapere che essa si mostra, all'apparenza, obbediente, « amorosa e casta ». Ma ancora: esaurita la propria parte, questa figura si drammatizza ulteriormente, quando Svevo sente, più tardi, il bisogno di spiegarci che sotto i sembianti della somnessa madonnina, Margherita nascondeva un animo « troppo gentile », e tradiva il Balli con chi sa quanti sconosciuti. Vero è che anche questo tratto sopraggiunto « gioca » nel romanzo, giacché Svevo se ne serve per imprimere nuovi movimenti al dramma principale dei protagonisti: le risorse del costruttore architettano le invenzioni del poeta in una collaborazione così attiva, che non si sa se le une o le altre abbiano il predominio.

Per un ultimo esempio, dove per altro gli esempi si potrebbero moltiplicare a piacere, scegliamo quel tipo di tedesco, canaglia in sedicesimo, che figura in *Una burla riuscita* (novella che, nonostante le minori proporzioni, è da mettersi al livello delle massime opere di Svevo). Costui, prestandosi al tiro che l'amico Gaia ha ordito ai danni del povero letterato Mario Samigli, accetta di fingersi rappresentante di un grande editore viennese, deciso ad acquistare dal Samigli per duecento mila corone il diritto di tradurgli il suo vecchio e ignoto romanzo *Una giovinezza*. L'aiuto-furfante adempirebbe già alle sue funzioni di personaggio di contrappunto, con gli scoppi di ilarità che invano tenta reprimere, mentre simula i riti del finto affare. Ma Svevo continua a insistere sulla calvizie del tedesco, che appare al Samigli « come una faccia muta, cieca e priva di naso »; e poi varca la caricatura per giungere al carattere in tutto rilievo: « Una personcina dinoccolata, priva dell'autorevolezza che conferisce una certa proporzionata abbondanza di carne e di grasso, e resa sgraziata da uno sviluppo addominale eccessivo che trapelava persino oltre la pelliccia... La sua pelliccia dal collare ricco, di pelo di foca, era la cosa più importante di tutto l'individuo; e molto più im-

portante della giacca e del calzonni sdruciti che si intravvedevano. Non fu mai deposta, anzi riabbottonata subito dopo che s'era dovuta schiudere per dare accesso ad una tasca interna». Il personaggio poteva essere solo accennato di sfuggita, ed è stato completamente creato. Il segno che lo delinea ha goduto di compiersi per se medesimo e colmarsi di colore, con una volontà di riuscire esauriente, che contribuisce all'andamento generale del racconto, ma insieme asseconda il ricco estro del figuratore.

Eppure, nonostante questa abbondanza di personaggi, Svevo non si può classificare tra gli scrittori che fanno concorrenza allo stato civile. E non già per un qualunque difetto d'esistenza, palese o segreto, di essi personaggi. Ma è facile constatare che il proposito di scrivere romanzi di costume: il solo, come si sa, che possa mettere un romanziere in concorrenza con lo stato civile, è in Svevo assai momentaneo e fugace, quasi tutto confinato nelle intenzioni, subito vinto da un impegno più profondo e originale: scrivere la biografia, o un tratto di biografia, di quel protagonista che si modula, vario ma sempre solidale con se stesso e fundamentalmente uno, attraverso i tre libri. Esaminati meglio, i personaggi di contorno convergono tutti a indicare, misurare, drammatizzare i rapporti attivi o passivi che il protagonista ha con la vita e il mondo esterno. Sono altrettante situazioni successive del protagonista. E testimoniano sí, in Svevo, di una straordinaria facoltà di romanziere, ma non del romanziere che sa gremire la sua opera di figure, bensí di quello che arriva a delineare a fondo, in una figura centrale, la propria idea della vita. La distinzione di Thibaudet: poeti che sono poeti perché sanno far versi, e poeti che sanno far versi perché sono poeti,⁸ si potrebbe trasferire tale e quale ai narratori. Svevo non è romanziere perché sappia scrivere romanzi, ma sa scrivere romanzi perché è romanziere, portavoce dell'unica figura che gli sta a cuore e intorno alla quale

si leva, incalzato e precisato dalla necessità di far vivere quell'unica, tutto il coro delle altre.

Le apparizioni dei personaggi laterali, i movimenti che li spingono a prendere vita, potrebbero quasi riassumersi in una legge sebbene inconsapevole e dissimulatissima dalla varietà dell'arte. E cioè, che i maggiori come i minori tra questi personaggi si generano in opposizione al protagonista: o come semplici antagonisti, o come personificazioni dell'ambiente cieco o avverso o estraneo, tra cui gli tocca di trascinare la propria esistenza; o infine come i fortunati rappresentanti di quel *non io*, purtroppo sempre *non io*, che egli guarda con nostalgia desolata e lamentosa; ai quali sono stati largiti liberamente da natura i più felici istinti di vivere, di possedere la vita, di accaparrarsene i doni.

E invero la spaventosa solitudine spirituale e morale del trino e uno protagonista dei tre romanzi di Svevo ha sempre di fronte a sé un testimone; che gli rappresenta la felicità complementare e opposta al suo tormento. Alfonso Nitti, in *Una vita*, abbisogna di tenerezza; la sua castità soltanto fisica è devastata da troppi sogni, ha urgenza di sgelarsi nell'amore: ed ecco che in quel punto il giovinastro Gustavo Lanucci, figlio dei suoi affittacamere, gli si affaccia come l'immagine lieta dell'uomo per cui l'amore è uno spontaneo abbandonarsi, non una trasgressione gravida di rimorsi. Questa opposizione, tra la sciavitù alle proprie implacabili tristezze e difetti fisici da un lato, e dall'altro la libertà di chi impugna la propria vita (la « *ferocité* di un maschio sentire », direbbe Stendhal) si produce più forte ancora in *Senilità*: tra il Brentani e il Balli, ed è anzi il punto di vista donde la figura del Balli prorompe netta e gagliarda, con la sua franca audacia virile. Che se torniamo a seguire Alfonso in *Una vita*, vediamo opporglisi via via, come simboli di una esistenza più socievole, o più baldanzosa, o più volontaria, o più feroce, o più astuta, prima Macario, poi Annetta, poi Francesco, poi

Federico Maller, poi il notaio Mascotti. Alfonso non solo entra in contatto con questa gente: per carattere egli è tale, che su costoro deve misurare la sua debolezza.

Quanto a Zeno, si può dire che una larga dose del suo pessimismo bonario e dolente è nutrita a spese di così fatti contrasti. Tipica la storia del suo fidanzamento: a lui, cattivo suonatore di violino, è venuta la malaugurata idea di mettersi a dar concerto durante le serate in casa della signorina alla quale fa la corte: arriva Guido, violinista felice, estroso e prepotente, e gli porta via la fidanzata. Zeno è certamente molto più serio di Guido: eppure, al suo confronto, durante quelle famose serate, apparve vuoto e scombinato, se non addirittura scemo, giacché per una proterva reazione dei nervi non riesce a trattenersi dal fare dello spirito e dall'assumere un contegno buffonesco.

Alfonso Nitti, Emilio Brentani, Zeno Cosini guardano interdetti: si meravigliano che basti così poco per ottenere quello che essi cercano con tutta la loro intelligenza e passione, e che non conseguiranno mai: la facile vita. C'è una specie di apologo in *Una Vita*, che pare investa tutta la sostanza dell'eroe di Svevo: tornando da una gita in barca con Macario, l'antagonista di quel momento, Alfonso si mette a osservare dei gabbiani: il loro volo regolare e deciso, le ali così grandi rispetto al piccolo corpo. E Macario comincia a sviluppare dei paradossi su quegli uccelli fatti apposta per pigliare il pesce. Che importa che il cervello sia piccolo? Le ali sono ampie e bastano allo scopo. « Chi non ha le ali necessarie quando nasce, non gli crescono mai più. Chi non sa per natura piombare a tempo debito sulla preda, non lo imparerà giammai e inutilmente starà a guardare come fanno gli altri, non li saprà imitare ». « E io ho ali? » domanda Alfonso, atterrito, al compagno. « Per far voli poetici sí! ». Il protagonista di Svevo ha sempre ali, ma soltanto per far voli poetici: cioè voli che, nelle circostanze in cui si trova, non approdano a nulla.

Ma non è soltanto una differente dosatura di meriti o di vizi, di capacità o incapacità a vivere, con una diseguale distribuzione del naturale appannaggio di felicità, che stabilisca la differenza tra il protagonista e le figure circostanti. Quella che muta non è la qualità fisica del metallo in cui sono plasmati i personaggi dell'una o dell'altra categoria, bensì l'intonazione morale del romanziere. Davanti alle figure di contorno, Svevo accetta come risolto naturalmente e inappellabilmente dai fatti il problema della felicità; ma appena tocca il suo assillante beniamino, pare che districchi le misteriose componenti del destino, proprio nell'istante problematico in cui potrebbero ancora dare, ma non daranno, per risultato la felicità. C'è un vero sbalzo barometrico del clima entro cui immerge i primi e i secondi. Di quelli accoglie la vita oggettivamente; con quel tanto di giudizio, si intende, e anche di distacco, che un uomo intelligente ha sempre verso i propri simili. Li tratterà male, a volte, ma infine li perdonerà: le loro azioni, i loro errori e le loro topiche lo divertono, o magari per un momento lo sconcertano; ma sempre finiscono con lo stimolare in lui piuttosto l'arguzia dell'osservatore, che l'appassionata reazione del corresponsabile.

Verso il suo eroe invece nutre quell'affetto morboso, che giudica continuamente e condanna, quasi perché gli estranei siano attratti a ristabilire un po' di giustizia, assolvendo il meschino. Il suo giudizio preventivo dovrebbe servire come una cura immunizzante per i personaggi che egli sa troppo esposti, e soffre di sapere così esposti. È come una malcelata richiesta di simpatia, una preoccupata e assidua *captatio benevolentiae*. Cosicché, se non andiamo errati, in questo modo di impostare e di dedurre la psicologia, non rimane proprio più nulla dei canoni sperimentali zoliani, dell'*expérience pour voir*, che vieta allo sperimentatore (leggi: romanziere) ogni conclusione, visto che « *justement, l'expérience conclut pour lui* ».

Basterebbero, a segnalarci la particolare posizione di Svevo, i primi profili con cui presenta i suoi eroi. C'è una maniera

come dolorosa di entrare nel loro interno, che cerca liberarsi dalla propria pena, diventare obbiettiva, dandosi l'acre distacco di una caricatura; e non riesce in fine che a sottolineare una sorta di brusca e affettuosa partecipazione. Somiglia alla lucidità disperata, anche se corretta da un tenero desiderio di assolverci, con che noi avvertiamo le nostre manchevolezze segrete; somiglia pure al contegno che assumiamo nel trovarci a tu per tu col parente povero, che si raggomitola, umiliato insieme e caparbio, nel rovescio della nostra persona visibile; del quale ci vergognamo, ma proviamo al tempo stesso una carnale compassione, massime se per alcuna prova la vita ci abbia già mostrato come sia pronta a farcelo scontare.

Di Alfonso Nitti, per esempio, ci sono subito mostrate le magagne piú inconfessabili: quelle che, una volta sapute, non lasciano piú credere ad alcun tentativo di dignità, se non come a un umano bisogno di ignorarsi o di coprirsi la faccia con una maschera pietosa. Le torbide incertezze erotiche: « Nei ventidue anni, i suoi sensi avevano la debolezza dell'adolescenza ». E il suo stato intellettuale: ambizioni, desideri, studii: « Romanzi non leggeva, avendo ancora sempre il disprezzo da ragazzo per la letteratura detta leggera. Amava i suoi libri scolastici... Uno di questi leggeva e rileggeva instancabilmente, un trattatello di retorica... sognava di diventare il divino autore che avrebbe riunito in sé tutti quei pregi essendo immune da quei difetti ». Cresciuta l'ambizione, si mette a prendere appunti, che già indoviniamo vani, con la velleità di servirsene « in un lontano avvenire per opere maggiori, drammi, romanzi, e *peggio* ». (Siamo noi che sottolineiamo questo *peggio*, dove si scopre piú a nudo il vero accento dell'autore).

La sonda psicologica torna a galla bagnata di un umore cruento. Nel piglio, nelle disposizioni generiche, non già nel tono e nei risultati analitici, si potrebbe trovare una vaga parentela con certe movenze di Stendhal: quando, pur senza abbandonare la durata interna dei suoi eroi, ne valuta d'improvviso

il contegno esteriore, agli effetti di un astratto *savoir faire* mondano o sociale; e dà in un solo tratto la buona e la mala coscienza di costoro. (*On voit que Julien n'avait aucune expérience de la vie, il n'avait pas même lu des romans; s'il eût été un peu moins gauche*, ecc.).⁹ Ma nello Stendhal si avverte che lo scarto di cui il personaggio si è reso colpevole, può ancora riguardarsi come la stonatura da un *diapason* ben certo: la portata e l'estensione ne sono esattamente misurabili, e l'averlo constatato basta già a restaurare, se non l'ordine, la possibilità dell'ordine: insomma, le delusioni che Stendhal patisce da parte dei suoi eroi sono tutte confessabili e, nella misura in cui siano nate dall'autobiografia dell'autore, il segno medesimo che le registra serve anche a rimediarle, e a risarcire l'autore stesso. Per Stendhal la questione è di *savoir vivre*, di ottenere un successo immediato, dove Svevo mette deliberatamente in gioco la possibilità di stare al mondo. L'affettuosità del maestro di *Le Rouge et le Noir*, quella sua maniera tra sbadata e sorniona di mettere le dande al suo personaggio, di fargli la morale, si regge su una lieve tessitura ironica; in Svevo c'è invece l'affettuosa ripugnanza con cui scendiamo, invano cercando di tenere chiusi gli occhi, nel fondo della nostra vita, là dove i difetti della nostra struttura sono il peccato originale e irredimibile, che non ci lascia mai agire e respirare liberamente come tutti gli altri uomini.

Anche Annetta Maller, in *Una vita*, è introdotta con i connotati della sua civetteria, ed è colta in un momento in cui la sua fatuità rasenta il grottesco. All'entrare del brillante cugino Macario, durante la prima visita che Alfonso le fa, essa – dopo avere parlato di un prossimo viaggio a Parigi – comincia a cantare e a mimare una volgare canzonetta di strada, imparata per poter poi « fare da *Gavroche* » per le vie di Parigi passeggiandovi col fratello, che risiede colà. « Con la sua voce dolce, soda, Annetta si mise a cantare e a grande sorpresa di Alfonso principiò a saltellare sul posto in tempo, fingendo di

correre... Cantando, Annetta fingeva di essere stanca, incrociava le braccia sul petto per correre meglio, evitava un ostacolo che abilmente faceva supporre, chiedeva scusa ad una persona che correndo aveva urtata. » Per quanto questo primo ritratto di Annetta possa parere poco lusinghiero, è evidente tuttavia che ci teniamo sempre al livello di una caricatura, la quale può ridere tanto amara che il suo non sembri quasi più riso: nondimeno il personaggio si può ancora salvare, la sua sostanza non è definitivamente intaccata; non siamo di fronte a una condanna senza appello. Basterà che Annetta prenda un atteggiamento un poco più umano e perdonabile, perché sia assolta: al romanziere non importava di stroncarla. Basterà che, stanca, desista da quella ginnastica furibonda e ridicola, perché la sua voce « fresca e dolce » desti tutt'altre sensazioni e immagini.

E qui per il ritratto di Annetta, come altrove per altri personaggi di contorno, Svevo potrà avera acuminata ed esasperata quanto si voglia la notazione: nella manovra, la sgorbia non gli è sfuggita fino a incidergli la sua propria carne, a fargli male. Quella gente fa parte dello spettacolo del mondo: appartiene ancora più al dominio della storia naturale, che a quello della morale; osservandoli, si finirà col valutarli, ma la valutazione non si tramuta in una irritata voglia di correggerli, o di scongiurare gli effetti del loro carattere e le conseguenze del loro contegno.

Ma appena tocca del protagonista, Svevo muta registro. La questione non è di più e di meno: non è che Svevo passi dalle figure di lato a quella di centro con una regolare intensificazione dell'analisi: quasi che, dopo di avere guardato a occhio nudo, si ficchi poi tra i sopraccigli la lente dell'orologio. La superficie, il modo di raccontare possono persino credersi inalterati; ma Svevo ha cambiato di strato e, come se i suoi organi percettivi, rimanendo gli stessi, avessero acquistato di colpo una sensibilità più squisita, capillare, nevralgica, è disceso nelle regioni donde gli atti dell'individuo si scorgono prescritti dalla

più sorda e indeprecabile costituzione del temperamento. Tutti gli altri uomini appaiono ancora liberi: possono rimangiarsi i loro errori, eseguire le loro volontà, scegliere i loro piaceri; quest'unico è schiavo, e non può nulla contro se stesso. Di qui un dramma che ad ogni istante rinasce per subito precipitare, regolarmente, alla soluzione catastrofica: ogni iniziativa che quell'individuo intraprenda poteva riuscirgli libera, fortunata; ma al momento buono è rotolata giù per una china senza scampo, come un peso morto.

Anche ammesso, con E. M. Forster, che i personaggi di romanzo siano delle « masse di parole » destinate a rappresentare (o mettere alla prova, o redimere, aggiungeremmo noi) certi tratti personali dell'autore, questa teoria in Svevo funzionerebbe solo per i personaggi di contorno. Ma i protagonisti stanno a coloro, come il ritmo segreto di una vita alle singole manifestazioni, sgranate ed esteriori. Per riconoscersi in quelle singole manifestazioni basta guardarsi, toccarsi: per scendere dentro quel ritmo segreto, bisogna violarsi. Giunti a questo punto, ci si può accettare in una maniera che somiglia alla rassegnazione (come fanno quei simboli che si chiamano Emilio Brentani o Zeno), ci si può negare totalmente in un accesso di distruzione (come Svevo fa nella persona di Alfonso), ma ignorarsi o perdonarsi non si può più.

Tale è il senso della contrapposizione tipica tra Balli e Brentani in *Senilità*. Un particolare basta a indicarcela tutta: i due amici sono affetti entrambi da un'incompleta vocazione artistica. Ma il Balli, pur non avendo varcato, come scultore, la mediocrità, pure essendo rimasto un geniale e capriccioso *bohème*, si è serbato, in arte, il diritto di *fare l'artista*; nella vita, la facoltà di portare alta la sua bella testa d'uomo, di conquistarsi chiassosamente le simpatie altrui, di farsi trattare con gioia come un caro *enfant gâté*. Invece il Brentani, per certo suo romanzo giovanile, che pure avendo fatto fiasco, gli ha lasciato qualche illusione — ci è presentato come un uomo di

troppo, un inguaribile e torbido acchiappanuvole. « Viveva pel futuro sempre in aspettativa, non paziente, di qualche cosa che doveva venirgli dal di fuori, la fortuna, il successo, come se l'età delle belle energie per lui non fosse già tramontata ».

Finché arriviamo a Zeno, il quale si racconta in prima persona. Il ritmo che governa la vita degli altri protagonisti di Svevo, qui è più estrinsecato, come in una marionetta estranea, su cui l'autore possa permettersi di studiare con tragica compassione e con pudica e sofferente solidarietà il decorso clinico della malattia inoculata. L'esistenza di Zeno non si contrae mai in quei nodi vistosi che vengono al pettine, né mai si accelera in una di quelle azioni violente, di esito immediato, che presentano l'aspetto delle catastrofi: e tali infatti appaiono a chi osserva dal di fuori. Zeno invece sente la propria autobiografia a quel modo che tutti sentiamo le nostre, dall'interno: donde pare che anche le catastrofi più gravi sopraggiungano col passo rallentato, e quasi ragionevole, di un infortunio progressivo. Una volta però che si è identificato con Zeno, l'autore pone tra Zeno e se stesso, tra lo Zeno che si racconta e lo Zeno raccontato, una quantità di schermi, per poter riacquistare il distacco che altra volta gli era venuto dalla impostatura oggettiva del racconto. Mentre negli altri romanzi sagomava più nettamente il bersaglio per portare con più precisa mira i suoi colpi, qui invece, riconosciuto il segno, cerca che i colpi vi giungano solo di rimbalzo.

Zeno si presenta come uno che scrive la propria vita contro voglia, per ordine medico: quindi per uno scopo prevalentemente fisico e non morale, sebbene poi il senso della malattia fornisca una delle principali immagini che egli ha della propria psiche: sia cioè una vera e propria affezione morale. E poi il diario è pubblicato, non da Zeno, ma dal suo medico: per conseguenza Zeno è, almeno in parte, irresponsabile di ciò che noi leggiamo. Di più: il medico si è indotto a rendere pubblico questo diario psicanalitico, soprattutto per punire il cliente,

scettico verso la cura, di non essersi confessato con la dovuta serietà. « Se (Zeno) sapesse » soggiunge il medico « quante sorprese potrebbero risulargli dal commento delle tante verità e bugie che egli ha qui accumulate!... » Zeno è dunque – per lo meno nell'impianto del libro, che è quello che gli dà il tono – pressoché assente da ciò che narra. Se può prendere coscienza di sé in maniera molto disincantata, come accade al vecchio che ripercorra i giovanili errori, questa maniera risulta nel contempo molto rasserenata, ricca di possibilità ottimistiche e di ravvedimenti che più non dolgono. Eppure l'ottimismo di Zeno riesce sempre sofisticato. Proprio quando sembra concludere che a conti fatti lui, il presunto malato, è più sano che tanti sani; lui, il presunto anormale, è più normale di tutti i sedicenti uomini normali – proprio allora, dietro la conclusione apparente, serpeggia quella vera (di cui la *Coscienza di Zeno* non vuole mai arrivare a dichiararsi esplicitamente conscia): che cioè la vita è sempre andata a posarglisi dove lui non prevedeva, dove i suoi calcoli e i suoi piani non lo aspettavano. Il tono dello *Zeno* è dato precisamente da questo ottimismo che, sapendosi sofisticato, si mantiene tuttavia bonario. Ogni volta che riprende il lungo filo del suo racconto, e si riaffaccia a un nuovo episodio, Zeno ha l'aria di riverginarsi e di scordare tutte le malizie che l'esperienza dovrebbe avergli insegnate, comportandosi *come se* continuasse imperturbabilmente a credere che nella vita ci siano regole e ordini, laddove non gli è riuscito mai di prendere atto che di un caos. Anzi, la constatazione del caos alla fine di ogni avventura è l'unica cosa veramente regolare nella storia di Zeno. La vita, quando lui crede averla colta in un punto preciso, si incarica sempre di dargli un cazzotto cieco e sconcertante. Proprio come fa suo padre, già fuor di sé per l'agonia, allorché lui si pensava aver toccato infine il sublime momento, in cui i difficili rapporti tra padre e figlio si spogliano dei loro aspri e incomunicabili pudori, per semplificarsi in chiara intelligenza di affetti.

L'eroe di Svevo è generato dalla sensazione fondamentale di uno scompensamento tra l'orientamento che l'individuo dà alla propria vita, e la curva che poi la vita descrive: incarna questo difetto, questo errore di calcolo e, colle sue vicende, viene a testimoniare e a patirlo tra il gioco delle sorti umane. Svevo rinchiude nel bozzolo trasparente e sensibile dei suoi eroi la crucciata esperienza di una tara; la quale, come tutte le tare, è in parte congenita e irresponsabile; ma rimorde e fa soffrire esattamente come una colpa. Un difetto, ma tale che si espia come un fallo. Questi personaggi sono degli inetti consapevoli (*Un inetto* era il primo titolo di *Una vita*, e varrebbe anche per gli altri due romanzi): distrutti, prima ancora che dai risultati, dalla intima coscienza della loro inettitudine. Agiscono come i bambini, ai quali il meccanismo associativo non ancora esercitato impedisce di raggiungere col tatto gli oggetti percepiti colla vista. Allungano le mani e, dove credevano afferrare la cosa desiderata, si trovano il vuoto tra le dita che si articolano ancora, e invano. Una tale inettitudine, agli occhi di chi ne è afflitto, o anche di chi ne controlli i drammatici risultati, si solidifica nella maschera di una fatalità esterna: come se la vita, il mondo, il terreno della pratica, per una misteriosa erosione, si sgretolassero e sfuggissero sotto il piede che, cautamente o impulsivamente, ma pur sempre in una maniera che pareva rispettare le regole del giuoco, si era avanzato per calcarli e impossessarsene.

Di mano in mano che quei personaggi giungono alla constatazione, più o meno confusa, ma sempre straziata, di questa incapacità nel loro intimo, di questo *fatum* all'esterno, sembra si mettano loro stessi, e proprio quanto più si affannano per scongiurarla, a cooperare alla propria caduta. Anche quando hanno infilato la strada giusta, vi sdruciolano per difetto di destrezza, abbandonandosi agli scarti più meschini e insensati; oppure non la riconoscono perché, sfiduciati, non possono credere di averla saputa infilare; o infine la sfuggono di proposito,

perché l'abitudine dell'infelicità è divenuta in loro un tetro e rassegnato gusto di sentirsi infelici. Ecco la storia, la ragione e la morale dei romanzi di Svevo.

Una vita. Alfonso Nitti, povero impiegato alla Banca Maller & C. di Trieste, male sradicatosi dal suo villaggio per trapiantarsi in città, è un adattabile per debolezza e per inerzia; ma non riesce a vivere nel nuovo ambiente, che esige una certa fermezza di condotta: il suo cuore pensoso, carico di sogni e di squilibri tra le aspirazioni e la vita, non sa dove va. A furia di remissività, a furia di obbedire a tutti i suggerimenti estranei che hanno sforzati i suoi timidi propositi amorosi e sferzati i suoi desideri sensuali, è arrivato a sedurre Annetta, la figlia di Maller. Giunto a questo « risultato », che basterebbe forse e soddisfare i suoi vaghi bisogni di tenerezza e certo coronerebbe con un ricco matrimonio molte delle sue ambizioni, recede. Recede perché non si arrischia a supporre d'aver vinto coi propri mezzi una difficile partita, ed è persuaso di avere truffato la vita. Il demone della rinuncia è certamente un moralista. Alfonso ha agito con efficacia, ma ha l'oscura coscienza di non avere creato lui la sua azione: e istintivamente si punisce con la rinuncia. Questo è il vero suo dramma: le molte ragioni, buone e meno buone, che si dà per indursi alla rinuncia, non sono che speciosi argomenti di cui veste la nativa incapacità di tener fermo un risultato. Per tutta questa crisi, che volge il romanzo alla catastrofe, si potrebbe ripetere quello che Svevo nota per una sola delle tante argomentazioni di Alfonso: « come sempre il suo ragionamento non era altro che il suo sentimento travestito ». Nel momento che egli tradisce, per esitanza o per viltà, la vita — subito la vita, mostratagli fino allora favorevole, gli gira contro e comincia a slittargli sotto i piedi. Lo abbandona, sgusciandogli via volta a volta nelle più inattese trasformazioni; con una maschera straziante: la morte della madre; ironica: e Alfonso, che ha evitato di sposare Annetta, è preso dalla vertigine di doversi ridurre a sposare la figlia della sua

affittacamere; miserabile: e Alfonso fallisce, per quanto vi metta la piú scrupolosa diligenza, anche nel proposito di farsi almeno benvolere dal suo principale come impiegato modello. Sbaglia tutte le manovre accessorie: ricorre al partito nevristico di convocare, proprio lui, Annetta ad un appuntamento, rasenta un grottesco duello col fratello di lei, e si ammazza.

Senilità. Emilio Brentani, evidentemente deluso nelle giovanili aspirazioni di imprimere alla propria esistenza l'impeto di un volo, non ha saputo accettare con la doverosa semplicità quel piú pedestre ritmo della marcia terra terra, che era il solo a lui concesso. È un piccolo impiegato, anche lui; ma non può dimenticare di avere tentato con un romanzo la fortuna letteraria, abbandonata oramai come impegno attivo (« per inerzia, non per sfiducia ») ma vagheggiata ancora. Sul quadro sentimentale, stessa situazione. « A trentacinque anni si ritrovava nell'anima la brama insoddisfatta di piaceri e di amore e già l'amarrezza di non averne goduto. » A trentacinque anni: quando dovrebbe essersi definitivamente quietato a riconoscere che la vita non può essere per lui una cosa comoda, dove la gioia, o anche soltanto le piú modeste consolazioni, si possano, in mancanza di meglio, prendere per il collo. E così se incontra una popolana, Angiolina, manifestamente costruita per largire facili amori, esenti dagli indugi nel patetico e non troppo familiari con la « Carta del Tenero » si illude d'essere capace di gettarsi nell'avventura senza troppe esigenze, come farebbe al suo posto un uomo qualunque, che fosse solo elementarmente idoneo a vivere. Questo errore di impostazione: incapacità di guardare la vita in faccia e vigliaccheria di non volerla guardare — lo trascinerà alle piú turpi conseguenze. Tutto gli fallirà: dopo di avere dichiarato ad Angiolina quasi con indecenza ciò che vuole da lei, subito si mette ad agire in senso contrario, a produrre il legame piú grossolanamente sentimentale e patetico, a sognare non so che torbida reciprocità, in un amore che di sua natura non comporterebbe niente di tutto questo. E anche qui la vita

incomincia a slittare sotto i piedi di Emilio, a deluderlo colle sue maschere successive: miserabilmente, nelle gelosie suscitate da Angiolina e nei compromessi a cui Emilio si adatta pur di riuscire ancora a tenerla; ironicamente, nella facilità con che il disinvolto e spensierato Balli si vede, alla lettera, cadere tra le braccia la ragazza a cui il serio e preoccupatissimo Emilio aveva sacrificato la pace e la solidità dei suoi principî; tragicamente, nella morte della sorella Amalia, alcoolizzata, quando Emilio, dopo di averle corrosa l'anima, chiamandola misteriosamente a testimone dei propri deliri amorosi, aveva deciso (con illusoria fermezza) di rinunciare all'amore per votarsi a lei sola.

Zeno nasce in un momento (quali che ne siano poi i motivi, certamente autobiografici), in cui il pessimismo di Svevo ama piuttosto vestirsi di giovialità che di cordoglio, e si è dato apparenze piú tranquille, quantunque si sia radicato a segno, che non osa neppur piú tentare una qualsiasi protesta o ribellione. Il buon Zeno Cosini non scconfesserà dunque i suoi predecessori. L'egra vita potrà diventargli una dolce e cara vita, magari gli arriderà il successo; ma senza che lui, povero Zeno, ne abbia merito o colpa. Alla fine si troverà in piedi, inaspettatamente, proprio perché anche a lui la vita è slittata sotto i piedi, ed è venuta a lasciarsi calcare nella posizione piú agevole. Tutto gli riesce, ma come per una sorta di giuoco a vince chi perde. Tutto gli riesce, proprio perché la sua condotta fa fiasco: quella sua condotta d'uomo che non vuole né agisce mai a fondo, che viene meno a tutti i suoi propositi. È ancora come il bambino che non sa carpire col tatto l'oggetto accarezzato coll'occhio; ma in compenso se ne trova tra le mani un altro, non cercato, che è proprio quello buono. La biografia di Zeno è la storia di tanti fallimenti successivi che poi, per un caso ironico, o per un capriccio, la vita si incarica di rendere vantaggiosi. Zeno è l'uomo che, non sapendo guarirsi con una semplice rinunzia dal vizio di fumare, arriva alla piú grave rinunzia di farsi chiudere in una casa di cura (con tutte le comiche e paradossali con-

sequenze: corruzione della infermiera per avere sigarette, evasione notturna, sospetti sulla fedeltà della moglie che forse in quel momento lo tradirà col dottore). È l'uomo che conserva la sua prosperità economica, proprio perché è sempre deluso nei suoi disastrosi tentativi di fare affari. Per incapacità di essersi da un vago impegno, sposa la seconda delle sorelle Malfatti, che non amava, dopo di essere stato rifiutato dalla prima e dalla terza, che amava: e trova in costei la moglie ideale. Egli è il malato che accompagna al cimitero molti sani; è l'inetto che salva la posizione finanziaria del brillante cognato Guido, stupendo animale meravigliosamente dotato per il successo. Non ha, o crede di non aver tatto, e riesce a tradire la moglie senza destare il minimo sospetto, mentre il cognato, nelle stesse condizioni, fa nascere un finimondo di gelosie. Zeno è la conseguenza degli altri personaggi di Svevo, per i quali tutta la vita è un male; conseguenza rincarata dall'ulteriore, ironica constatazione che non tutto il male vien per nuocere.

È infine il letterato Mario Samigli, protagonista di *Una burla riuscita*: era vissuto sperando con modesta timidezza, non esente da certa dolce e delusa cocciutaggine, che la gloria letteraria sopraggiungesse a liberarlo dalla mediocrità di impiegato (anche lui) di Banca, rassegnato ma non felice. In cambio consegue solo un poco di agiatezza, affatto impreveduta, per avere involontariamente speculato sul ribasso delle corone austriache (sono i giorni dell'Armistizio, 1918). Burlato con un falso contratto di traduzione in tedesco del suo romanzo, aveva, senza saperlo, giocato allo scoperto su un assegno di duecentomila corone inesistenti, e un bel giorno intasca la differenza: lui, il vecchio e rispettabile letterato Mario Samigli, come un qualunque giovinastro del dopoguerra.

3. L'ordine spianato e analitico di questo raccontare, la sagacia previdente con cui l'analisi è fatta funzionare da premissa alle improvvise ed efficaci condensazioni del dramma, non

debbono ingannarci. Ad onta di tutte le apparenze, Svevo non è uno che, avendo spiato una possibilità della vita, ne faccia un caso, lo porti al massimo potenziale emotivo e poi lo declini lungo un racconto. Piuttosto si potrebbe concedere che egli aderisce a modo suo alla formula zoliana del romanziere come giudice istruttore; ma un giudice istruttore che sia anche un po' complice del reo. I processi da lui istituiti somigliano a quello che Giobbe si fa fare dai suoi falsi consolatori per cercare, invano!, le cause del proprio male. Insidiosamente, come per una ambigua speranza di trovare attenuanti, la requisitoria pare che di continuo si sposti dai personaggi e vada a battere contro l'avara natura. E in conclusione i limiti naturali e irreparabili del personaggio sveviano sono questi:

1) L'eroe di Svevo non consegue mai una piena maturità d'uomo, che gli coroni il tempo faticoso e ingrato dell'educazione sentimentale. Con i perpetui smacchi e scacchi che gli infligge, la vita può bene avergli insegnato qualche cosa, ma di questo insegnamento lui farà tesoro mentale, più che sentimentale. Il suo cervello sa di avere imparato come ci si debba comportare nel mondo; ma queste certezze cerebrali non diventano mai esperienza. Fra sé e sé, nella sua testa, sa discutere abbastanza bene il pro e il contro di una certa decisione; ma tutto questo rimane allo stato di pura teoria e non si amalgama con quel nodo misterioso, donde le decisioni scattano lineari, precise ed efficaci; che sono così perché sono così volute da un sano istinto, prima che vagliate dalla ragione. Quindi, nelle sue manifestazioni reali, la vita rimane sempre per lui un indecifrabile e caotico enigma. È uomo, e si comporta sempre come un adolescente, e continua a nutrire la confusa fede che il mondo sarà verso di lui benigno e tollerante, come verso gli adolescenti. Non arriva a capacitarsi che ad un certo momento la vita è incominciata: la vita sul serio, che non perdona, e dove si porta la pena dei

propri sbagli. Alfonso Nitti, « uomo dai rimpianti amari e dai rimorsi » (cioè tale che il senno del prima gli serve soltanto come senno del poi: a cruciarlo di pentimenti) ha degli attimi di resipiscenza, in merito ai quali Svevo può notare: « Non era la prima volta che egli credeva di uscire dalla puerizia ». Ma ci ricadrà, nella puerizia, al prossimo tentativo di azione. Si sono già citati, a proposito dei suoi vagheggiamenti amorosi e progetti di vita intellettuale, i sintomi della sua adolescenza irrimediabile. Emilio Brentani, a sua volta, parla spesso della propria esperienza, ma « ciò che egli credeva di poter chiamare così era qualche cosa che aveva succhiato dai libri » e frattanto « viveva per il futuro ». Quanto a Zeno, basterà ricordarne un particolare: non è riuscito, passando dall'una all'altra facoltà universitaria, a prendere una laurea, e questa mentalità di studente, che gli obblighi della scuola esimono ancora da qualunque serio impegno verso la vita, si esprime in quel suo continuo ricordarsi di aver lasciato dei conti aperti con gli studi. Mario Samigli vive del suo romanzo, questo brillante avvenire che si è lasciato nel suo passato, e non perde occasione di riaggrapparvisi: cercando di far fruttare la sua vocazione artistica nella « bella forma » delle lettere d'ufficio, e scrivendo delle favolette in cui sfoga, con le sue delusioni d'uomo, un giovanile e inesaudito bisogno di poesia.

2) C'è in questi personaggi l'impossibilità di diventare, di fronte all'esistenza quotidiana, *come* gli altri. Si sono apparecchiati un rifugio qualunque per potervi riparare, anche quando le loro vicende li caccerebbero a forza nel commercio degli altri: hanno sempre un'ala — quella, beninteso, di cui parla Macario in *Una vita*, l'ala dei voli poetici — per nascondervi il capo. Sentendosi *meno* degli altri nei rapporti attivi e sociali, dotati d'altronde di una certa finezza di sentire e nobiltà di giudizio morale, che consentono loro di disapprovare la grossolanità dei più comuni metodi di riuscita, si sono preparati un *alibi* dove possano credersi *più* degli altri. In gene-

rale, hanno timidamente tentato la strada (e corso l'alea) della produzione spirituale: di quella cioè che sfugge a ogni diretto controllo pratico, e dà a chi la coltiva una più o meno dolorosa persuasione di eccellenza. Alfonso Nitti aderisce molto male al suo mestiere di corrispondente di banca: per concentrarsi nella poca attenzione necessaria a ricopiare una lettera commerciale, ha bisogno di declamarsi la lettera enfaticamente. Ma quando si trova schiacciato dal paragone con i colleghi, scrive alla madre: « Forse (i colleghi) mi trattano dall'alto in basso perché vado vestito peggio di loro. Son tutti zerbinotti che passano metà della giornata allo specchio. Gente sciocca! Se mi dessero in mano un classico latino lo commenterei tutto, mentre essi non ne sanno il nome ». Evidentemente il classico latino non serve per scrivere lettere di Banca. D'altra parte, per sfuggire alla prostrazione che lo coglie tra l'atonìa della prosaica vita d'ufficio, Alfonso si costruisce tutto un programma di studi che lo metta al disopra del suo mestiere, e si accinge a scrivere un trattato (sempre incompiuto) per rivoluzionare il campo della filosofia morale in Italia. Emilio Brentani invece, come Mario Samigli, ha il suo famoso romanzo che gli concede di considerarsi non un impiegato qual è, né un uomo mediocre quale è nato, bensì un letterato, nientemeno. Per tutti costoro, le speranze nell'avvenire riposano su qualche cosa che trascende i loro limitati poteri. Peccano contro la vita perché, non avendo sortito facoltà adatte a mettersi al giusto livello con essa, si danno poi l'aria di averla respinta con qualche gran rifiuto: e il loro peccato si materializza nel gesto, con cui hanno tentato di scongiurare l'umile destino ad essi spettante: gli studi e la filosofia di Alfonso, il romanzo di Emilio e di Mario. In Zeno il rifiuto di vivere come gli altri pare meno peccaminoso, perché più sottile e profondo: lui non s'è nemmeno provato a forzare le vie del successo, a compiere l'azione superlativa che lo liberi una volta per tutte dalle mediocri e inefficaci azioni

di tutti i giorni. Favorito dalla fortuna, libero e ricco, si è subito rifugiato in un gratuito diletterismo, che gli permette le più eccentriche evasioni dai rapporti ferrei e indeformabili di un mondo, dove non saprebbe mai bene che pesci pigliare.

Questi connotati, con i loro più naturali corollari, li conosciamo. Configurano un uomo turbato a un tempo e spronato da un'arida e dolorosa mania di socievolezza, continuamente respinta - e, diciamo pure con una parola di cui le suggestioni valgono più che gli equivoci - *refoulée* dalla società. Il torto non è né dell'individuo né della società: quando una composizione chimica non avviene, il torto non è dei componenti. Se mai, può essere colpa di una temperatura che non si produce. L'individuo è, o si sente, da parte sua, tale che un poco di calore, di benevolenza preventiva basterebbero a far fiorire le innegabili qualità che, inesprese, gli pesano come un fardello impacciante se non talvolta turpe. Ma lo slancio gli manca, e la fiducia, mentre poi una eccessiva impressionabilità lo spinge a cristallizzare intorno ai più svariati nuclei che gli vengano offerti dall'esterno, anziché ad imporre la sua forma e le preferenze. È un tipo remissivo insieme e restio, pronto e inabile. Emilio Brentani sa quello che dovrebbe fare con Angiolina ma fa tutto il contrario, perché come un ciottolo fluitato da un torrente, prende via via la forma che il singolo momento gli dà. Di suo aggiunge magari, momento per momento, una passione che pare veramente eccessiva.

Dietro il ritratto morale del personaggio di Svevo, quanto più l'indagine si fa dappresso, par che occhieggi un'impressionante somiglianza. Come per una di quelle ombre trascorrenti che quasi non hanno un dove, o di quei sorrisi in cui una bocca si piega in una increspatura fuggitiva e indimenticabile, come per uno dei quei non-nulla che ci fanno ravvisare in un volto nuovo un'aria di famiglia, ci sembra di

veder vagare attraverso i tratti di questo personaggio delle sembianze conosciute. Ritroviamo, accennati, i segni fisionomici di quell'astratto individuo psicologico, che per essere astratto non è meno cocente e vivo, delineato da Otto Weininger in *Sesso e Carattere*, sotto il nome di « ebreo ». Il Weininger, calandosi nel fondo delle proprie origini ebraiche, in una specie di oscura e sempiterna regione delle Madri, donde perfino le più minute incidenze e i gesti in apparenza più liberi e gratuiti dell'ultimo discendente appaiono comandati da una ineluttabile volontà ancestrale, ha identificato e riassunto i tre o quattro motivi, le tre o quattro disposizioni interiori, per cui l'ebreo, tanto nel suo contegno di individuo isolato quanto in quello di molecola sociale, è ebreo, e serba inalienabile il suo ebraismo, qualunque cosa faccia o voglia o dica o tenti. Sotto forma di una caratteristica morale, ha ricreato un distintivo - simile a quel segnale giallo imposto agli ebrei nel tempo dei Ghetti¹⁰ - che rendesse riconoscibile l'ebreo tra le migliaia. Riconoscibile, prima ancora che agli altri, a se stesso. Nel Weininger si compie forse il più paradossale tentativo di conversione del popolo dalla dura cervice, che è per natura inconvertibile. Riconosciuti in se stesso i sintomi dell'ebraismo come altrettanti limiti alla libertà di pensare di agire e perfino di vivere, egli ha tentato di buttarli fuori di sé per guardarli, e anche per guardarsene. Ed ha assunto quel tono di apologia a rovescio, particolare dell'antisemitismo degli ebrei, in cui l'odio e l'amore più sviscerati vanno commisti in un abbraccio mostruoso; e la proterva volontà di un'evasione impossibile e illecita è sempre pronta a risentirsi in una angosciata solidarietà di razza che, come una ferita non mai chiusa, grida all'appressarsi del più piccolo accenno offensivo.

Questo tono ricorda da vicino quello che riconoscevamo in Svevo, giudice e confessore del suo protagonista. Ma più calzante ancora, per il nostro confronto, è la descrizione dell'ebreo secondo Weininger: l'ebreo sarebbe dunque diseredato

di ogni felice istinto del vivere e privo di abbandono, a paragone col tipo antitetico dell'ariano; inoltre una instabile molteplicità del fondo morale lo renderebbe plastico, disponibile e deformabile a tutti gli urti; *femminilmente* passivo, come dice il Weininger, che alla donna nega come si sa, immaginazione, intelligenza creatrice e moralità. Il personaggio che avevamo trovato nei romanzi di Svevo non è evidentemente lontano di qui. Che se volessimo approfittare delle facili conferme e controprove, potremmo anche fondarci su un breve passaggio di *Senilità*, dove pare quasi che Svevo precorra il Weininger, riconducendo sotto i segni della femminilità le disposizioni del suo protagonista. È uno dei tanti contrapposti tra il Balli (l'ariano, in termini di Weininger) e il Brentani: « Uomo nel vero senso della parola, il Balli non riceveva e quando si trovava accanto il Brentani, poteva avere il sentimento di essere accompagnato da una delle tante femmine a lui soggette ».

Anche Svevo dunque, allorché sentì comporsi sotto le spoglie di un eroe di romanzo il lievito torturante della propria vita, e iscriversi nel profilo di quella maschera la zona d'ombra della propria autobiografia — si trovò avere obbedito, lui ebreo d'origine, all'oscura suggestione e agli incessanti richiami delle sue origini. La stessa sincerità e necessità del suo protagonista ci comprovano come costui sia colto nei nuclei segreti e inevitabili della sensibilità dell'autore, nella matrice dove anche le meglio assortite rime di un poeta si prefigurano come un *tic nervoso*. E come il Weininger, sotto veste di filosofo, a liberarsi da questo personaggio che lo infestava, si era provato a scagliarlo via dentro l'involucro di una tesi antisemita, rischiarata da un crudo, e quanto dolente, lume di ragione; così Svevo se ne libera in una figura di romanzo, costruita col sentimento di una intransigente compassione, e aggiustata con gli strumenti di una critica consapevole fino a diventare sospetta. Con una implacabilità, un gusto della ritorsione che ricordano l'appassionata ferocia dell'antisemitismo

semita, ha portato il suo personaggio alla disfatta, senza concedergli tregua, ma nel tempo stesso ve lo ha accompagnato con un cruccio carnale, suscettibile e pronto alle difese come l'innata solidarietà di razza.

Frattanto, in qualità di « divertimento » (se alle nostre operazioni di critici è lecito togliere in prestito la bella parola dei musicisti) ecco due problemi suscitati dall'opera di Svevo, che si avviano spontaneamente verso una plausibile soluzione.

Si capirà anzitutto quanto e come e perché i critici siano stati tentati di collocare Svevo tra i romanzieri naturalisti, massime per i suoi due primi libri; ma si capiranno anche gli equivoci derivanti da una tale classificazione. Il bisogno spirituale che provoca i romanzi di Svevo non ha nulla di comune con le suggestioni germinanti dal *credo* naturalista. Il *credo* di una scuola letteraria, per quello che possa avere di fattivo, agisce sull'immaginazione dei poeti, li predispone a una certa qualità di immagini, di sogni, di meditazioni, di interessi, destinati poi a fondersi nelle loro fantasie. Ma la fantasia di Svevo è già tutta bloccata da una realtà speciale ed esclusivamente sua: la maniera naturalista non funziona presso di lui che come il figurino di moda, come lo strumento che egli può raccattare, bello e pronto, dal tempo suo: un metodo comodo per mettere in ordine e portare a una sufficiente chiarezza le figure e le idee che lo visitino. Comodo, e certo non gratuito: Svevo sente senza dubbio una certa affinità tra la sua ispirazione e quella dei naturalisti; anche i suoi romanzi si possono genericamente presentare come le diagnosi di una vita d'uomo, buttata nell'ingranaggio della società circostante. Il *credo* poi, una volta accolto, avrà magari reagito per una piccola parte sul fondo del romanzo, per quelle incalcolabili autonomie che ha ogni strumento nel funzionare. Ma, al tempo di *Zeno*, mancato ormai lo strumento naturalista, Svevo muta tranquillamente maniera, senza che si possano avvertire cambiamenti sostanziali dell'ispirazione.

Ragioni analoghe valgono a spiegare la scrittura sveviana. Che è bruttissima senza dubbio, quando venga messa a confronto con le inflessioni piú naturali e mature, a cui i secoli hanno avvezzato la prosa italiana. Ma che, dopo di esserne stati sconcertati, si comincia a sentire pronta, bizzarramente gustosa, precisa a suo modo e ricca di risorse — per finire forse con l'amarla, come si ama (o si gusta) l'accento sia pur vizioso di persona che ci tenga incatenati con la soda consistenza del discorso e il calore della comunicativa. Si prova anzi uno specifico e raro piacere a constatare come l'elocuzione e la sintassi di Svevo, malgrado tutti gli arbitrii e le cacofonie esterne e interne, arrivino ad attaccare e mordere le cose; e come da quelle disuguaglianze e incertezze formali balzi l'evidenza di un ritratto, la netta figura di una sensazione o di un movimento. Ed è, direi, il piacere di assistere al funzionamento di un utensile efficace, per quanto inelegante. Piú che di un'elocuzione che faccia corpo con la cosa significata, qui bisogna proprio parlare di un utensile che riesce sempre a compiere il lavoro per il quale è destinato.

La spinta passionale tendente a proiettare nella luce l'oscuro eroe che Svevo ha covato dentro di sé, si forma ad una profondità appartata, dove non penetra alcun senso di alcuna tradizione letteraria. Silvio Benco cita in qualità di aneddoto, ma non spiega, il fatto che Svevo abbia saputo scrivere, a confusione dei suoi censori, una pagina in istile del nostro Trecento, mentre non gli riuscí mai « di mettere giú senza barbarismi una pagina di romanzo ». *Fabula docet*, peraltro: in Svevo la tradizione letteraria si è sedimentata solo come ornamento umanistico, mentre la zona dove nascono i suoi eroi ignora ogni ornamento umanistico, anzi lo rifiuta. Di fronte alla necessità di estrinsecarsi, di farsi capire, Svevo fu costretto a cercarsi, piuttosto che una lingua, un esperanto: cioè uno strumento qualunque, purchessia, legato solo alla condizione di rendere intelligibile agli altri l'eroe che lo infestava, nonché il

clima nativo di questo. Il linguaggio di Svevo è un italiano fortuito e avventizio: somiglia all'italiano perché messo insieme con parole italiane, non già con modi propriamente italiani. È lingua italiana per analogia, come quei romanzi sono sperimentali per analogia. Svevo sapeva e amava i nomi italiani delle cose che voleva dire: e li scrisse come li sapeva. Ciò non ostante, la sua lingua riproduce, come una onomatopea, lo strano e personale dialetto intimo che i suoi eroi parlavano prima di venire alla luce. Tanto è vero che si potrà col lapis rosso e blu del pedante andarne ad appurare i costrutti, si potrà rimettere ordine in alcune cadenze, scomporre con le pinze del tipografo un « chiedere » che stia al posto di un « domandare »: ma la fisionomia di quella scrittura non muta. È una nomenclatura organizzata, non un linguaggio organico: ne fanno fede i molti vocaboli e modi tolti di peso dalla pratica, dalla tecnica o dal commercio, e poi trapiantati, senza adattamenti, a rappresentare un valore lirico o descrittivo. Un esempio, tra gli innumerevoli: « Portava una barba piena lunghetta, *condizionata* in quanto a colore come la capigliatura » dice, in *Una vita*, del signor Lanucci padre, che usava tingersi barba e capelli. Quel « condizionata », parola di tintoria, applicata con una accentuazione di arguzia, leggermente insinuante, può indicare le abitudini e il regime del sensibile, energico e suggestivo gergo di Italo Svevo.

4. Tenuto conto delle doverose proporzioni, si parrebbe dunque autorizzati a imitare, per Svevo, l'atteggiamento preso da Dostojevskij verso Puskin nel famoso discorso del giugno 1880. Studiato e riconosciuto nella piú seria sostanza morale con cui ha istintivamente plasmato i suoi eroi, Svevo potrebbe apparire, analogamente a ciò che è Puskin per i russi, l'artista di un certo momento dell'anima semita: quando gli ebrei dell'occidente europeo, emancipati, venuti a contatto pratico, entrati in vivo scambio sentimentale e culturale con popoli ariani, se-

guitiamo a servirci dell'antitesi del Weininger) prendono coscienza di se stessi: dei propri difficili pregi e duri limiti. La materia romanzesca e anche, in alcuni momenti, l'intenerimento lirico di Italo Svevo sono tratti dal fondo ebraico di Ettore Schmitz. Senonché, come Schmitz si presenta letterariamente sotto il pseudonimo di Italo Svevo, così anche il suo eroe interiore, nel diventare protagonista di romanzi, prende dei pseudonimi: in senso letterale, perché i suoi nomi non sono mai ebraici, e in senso figurato, perché la sua psicologia ebraica non è mai denunciata esplicitamente come tale.

L'insidiosa perplessità che ci prende a una lettura un po' approfondita di Svevo, quando si varchi il *trompe-l'oeil* della narrazione chiara, avvincente e corsiva, ora si spiega meglio. Vorremmo aderire in pieno a quei romanzi: la ragione critica pare che ce li mostri riusciti; eppure essi non diventano mai completamente nostri. Quei personaggi ci passano davanti interi e vivi ma, nel momento in cui dovrebbero straparci l'ultimo consenso, tentennano come dei singolari *déracinés*: non siamo sicuri di sapere donde vengano, dove vadano. Il mondo di un artista è un circolo chiuso, che deve dare la sensazione dello sconfinamento e dell'infinito. In Svevo non discerniamo il punto di chiusura del circolo.

Il critico Umberto Morra¹¹ ha osservato finemente che le opere di Svevo, una volta rivelate al pubblico, entrano senz'altro nel patrimonio degli attenti lettori di libri. Perché non possiamo soggiungere subito che Svevo, così poco libresco, rompe davvero il cerchio del libresco ed entra anche nel patrimonio dei lettori più ingenui, che non sanno o non vogliono distinguere tra la letteratura e la vita? per i quali il leggere non è un piacere solingo e intellettuale, quasi scontroso, ma un modo di vibrare sulla e con la vita? Un romanzo, quanto si voglia buono e pregevole, deve soddisfare *anche* a questa condizione per essere un grande romanzo. È il caso che si produsse, in grandissimo, per Tolstoj. Al di sopra di tutte le differenze

linguistiche, di tutti i misfatti dei traduttori, c'era un segno di riconoscimento umano lanciato dal poeta, un appello capace di giungere anche ai più lontani, e di vincerne l'apatia.

Ma, per riscuotere siffatte unanimità, l'eroe di romanzo bisogna che sappia diventare un mito. Per uno di quei misteriosi voli e sollevamenti del ritmo, che mutano un rigoglioso nudo di giovinetto nella religiosa apparizione dell'augure Apollo messaggero di luce e di canto, una creatura di fantasia può giungere a intitolare per sempre un anelito che, prima di lei, non aveva nome, ovvero una zona, una linea, uno sviluppo possibile delle nostre sorti. A un tratto, in un essere che il poeta ha costruito a nostra immagine, noi sentiamo sonare, pura e incorrotta come un *diapason*, una nota che s'era levata chi sa quando da uno dei nostri tasti segreti. Di una fatalità che avevamo patita come germe o come evento, noi vediamo segnata incancellabilmente la figura. Julien Sorel seguita a vivere la sua vita personale quando prende furtivamente, tra una follia di batticuore, la mano di M.me de Rênal, o quando passa la notte a meditare nel bosco durante la sua evasione verso la capanna dell'amico legnaiuolo. Ma di quella vita altrui, noi verificchiamo di colpo tutti i motivi e le ragioni come di cosa nostra: e in uno slancio di simpatia riconoscente ci accorgiamo che le linee del nostro destino sposano, per un tratto del loro corso, quelle del destino di Julien; il quale si è incaricato di isolarle, di spogliarle d'ogni meschina casualità e di prospettarcele in una evidenza simbolica. Così il principe Andrea, quando guarda dal campo di Austerlitz il cielo alto e lontano (quel cielo che spazia così immenso su tutta *Guerra e Pace*), così l'oscuro *mugik* Platone Karataiev, e tutti gli altri eroi di romanzo che sono divenuti altrettante voci del dizionario intimo, con cui nominiamo le nostre situazioni e le congiunture, le ombre, i divini rischiaramenti dell'anima.

Anche i personaggi di Svevo ci illustrano alla perfezione i singoli momenti e accidenti che si trovano ad attraversare -

e tuttavia quando abbiamo detto, con un certo interesse sentimentale, con un certo appagamento dell'intelligenza: « È proprio vero », la nostra parola di lettori è tutta detta. Coloro non ci guardano, o ci guardano con indifferenza. Il loro destino si richiude su di loro. Tutti, durante qualche crisi di gelosia, siamo passati per situazioni analoghe a quelle dell'Emilio di *Senilità*: ma, una volta constatata la verosimiglianza e consistenza umana del personaggio, noi seguiamo a considerare come nostre e incommunicabili le miserie della nostra gelosia, e a lasciare che Emilio si sbrighi delle sue. Siamo gelosi, ma non siamo mai Emilio Brentani. C'è un punto in cui, rincorrendo attraverso una notte di carnevale la sua amante Angiolina che è stata veduta a passeggio con un terzo, Emilio, accecato dal furore e dalla passione, cade contro un muricciolo e si scalfisce una mano: « Il dolore fisico lo agitò, aumentò il suo desiderio di vendetta. Si sentiva più deriso che mai, come se quella sua caduta fosse stata una nuova colpa di Angiolina ». Pure questo momento, in sé così toccante: quando la miseria fisica, quasi per una atroce sghignazzata della sorte, si aggiunge a sferzare e umiliare e deprimere la miseria morale, non ci rimane infisso come uno di quei calchi, validi per tutti, che i poeti prendono talvolta sulla faccia della sorte. Non è certo la caduta di Fabrizio del Dongo sul campo di Waterloo. Né il ritorno di Alfonso Nitti al paese natale, dove ritrova la natura confidente, amica, tutta trasparente alla sua tenerezza malinconica e ai suoi riconoscimenti affettuosi, dopo l'angoscia delle inutili e miserabili pene d'amore, si può in alcun modo paragonare, per le conseguenze che abbia sulla nostra intimità, al ritorno ai campi di Levine in *Anna Karenine*. Parimenti, la oramai celebre gita in barca di Zeno col cognato Guido, durante la quale pare che Zeno, in una desolata lucidità, arrivi a rimasticarsi tutto il suo destino, vale solo per Zeno. Quell'ora, quel colore della notte e del mare, ve-

duti attraverso Zeno, non sono diventati per noi il simbolo di queste attonite ricognizioni.

La critica è storia, dunque non si può fare con i se. Ma se Svevo avesse incarnato esplicitamente nei suoi personaggi quel tale momento della coscienza ebraica, che solo in ultima analisi ci è apparso dietro di essi come la spiegazione più certa, allora le espressioni e le parole e gli stati d'animo di costoro avrebbero acquistato un'altra portata. Noi sappiamo bene chi è il principe Andrea: la sua stirpe, la storia delle sue convinzioni e dei suoi dubbi, l'antica e fiera gentilezza del suo sangue: e perciò l'ora di Austerlitz non schiude il cielo soltanto su di lui, ma anche su noi tutti. Sotto la chiarezza di Svevo, sono nascoste delle involontarie reticenze, delle parole inconfessate, che vietano l'abbandono. I suoi romanzi rimangono degli episodi: manca quella atmosfera vibratile e musicale, che a ogni momento li sottenda e trovi in noi un punto di precisa, quasi acustica, risonanza. La capacità persuasiva di Svevo si esaurisce nell'attimo, sulla pagina scritta: il suo narrare non si raccoglie mai in un tono univoco, che valga a risuscitarlo in noi, anche se per avventura ne avessimo dimenticato i particolari concreti. Il *quid* misterioso per cui la poesia si raprende in una creatura certa e alata, capace di ritornarci a cuore, quando già credevamo di averla smarrita, non è passato, o solo incompletamente, sull'arte di Svevo. Pure, chi non voglia aristarcheggiare sulle inezie, essa non presenta difetti veramente esiziali. Il suo disagio è più sottile: e consiste, a nostro avviso, nell'aver lasciato in ombra il mistero delle proprie origini, mentre quello della poesia, secondo la giusta parola di un poeta, ha da essere mistero in piena luce.

Così, malgrado la passione letteraria, e umana anche, che ci attrae verso questo bravo creatore di romanzi, ci pare sempre che i suoi siano piccoli romanzi d'uno che ha rasentato la strada dei grandi romanzieri. Di grande gli son rimasti il piglio, la resistenza a narrare, il solido acume. E per quanto

attenti di solito ai gusti delle minoranze, in letteratura, questa volta crediamo che la nostra insoddisfazione coincida con l'esitanza, non ancora superata, del piú grande pubblico ad accogliere Svevo. A meno che non si tratti di una fase transitoria, di un ultimo sforzo che questi romanzi debbono ancora durare per giungere alla piena comprensibilità; nel quale caso tutto il nostro desiderio di chiarezza non ci sarebbe bastato a sorpassare uno stato d'animo pigro e corrente. Ci ricredere-mo subito se la vita, maestra quanto e piú dei libri anche alle sedentarie malinconie del critico, ci insegnerà che, a piú larghe esperienze, l'eroe di Svevo appare costruito con la durevole e universale sostanza dei miti.

Gennaio, 1929.

Note

¹ Roberto Bazlen, che sarà poi prezioso collaboratore di Einaudi e di Adelphi.

² Valéry Larbaud aveva già contribuito in modo determinante alla fama dello stesso Joyce in Francia. Grazie appunto alla loro « testimonianza », Le Navire d'Argent dedicò a Svevo un numero speciale nel febbraio del 1926.

³ Cfr. E. Montale, *Omaggio a Svevo*, L'Esame IV, 1925, ora (con gli altri suoi scritti su Svevo) in E. Montale - I. Svevo, *Lettere*, Bari 1966.

⁴ Cfr. *L'opera di Italo Svevo*, Trieste 1928. Quanto a Silvio Benco, cfr. *Italo Svevo*, Pegaso I, 1929.

⁵ Si ricordi che Paul Bourget esordì come seguace della scuola naturalista, prima di diventare l'alfiere del romanzo psicologico. Gli *Essais* sono del 1883, e furono seguiti nel 1886 dai *Nouveaux essais*.

⁶ L'espressione è di E. M. Forster (che sarà cit. a p. 71), in *Aspects of the Novel*, Londra 1927 (tr. it., *Aspetti del romanzo*, Milano 1963).

⁷ Il riferimento è soprattutto ai *Faux-monnayeurs*, del 1926.

⁸ Cfr. i saggi *La poésie de Stéphane Mallarmé* (1912 e 1916) e *Paul Valéry* (1924).

⁹ Citazione da *Le rouge et le noir*.

¹⁰ Questo scritto, giova rammentarlo, è del 1929. (N.d.A.)

¹¹ Cfr. *Italo Svevo*, « Il Baretto », II, 8, 1926.

Fa stupire che, nel 1927, licenziando la seconda edizione di *Senilità*, Svevo abbia potuto scrivere « Anch'io, che so oramai che cosa sia una vera senilità, sorrido di aver attribuito ad essa un eccesso in amore ». Forse, con questo sorridente *mea culpa*, l'irreprensibile gentiluomo voleva soltanto scusarsi d'aver mantenuto, anche nella ristampa, un titolo censuratogli dall'amico Valéry Larbaud, come fortuito e non rispondente. Lo stupore cresce quando si pensi che proprio un anno prima, 1926, era stata composta la *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*: dove può misurarsi tutto lo scarto tra senilità dal punto di vista dello stato morale e senilità dal punto di vista dell'atto di nascita. Quest'ultima sarà magari la « vera ». Ma all'aver sentito le tare dei suoi protagonisti come segni di una senilità precoce, disperatamente in anticipo su quella vera, a questa diciamo pure sconcordanza di fase tra le due senilità, Svevo andava debitore della parola di passo che l'aveva introdotto nel mondo dei suoi tre romanzi.

Mettiamolo dunque, quel sorriso del 1927, sul conto dell'ottimismo al quale Svevo si lasciò persuadere, quando una gloria serotina e toccante lo consolò di essere nato artista. È raro che, raggiunta la fortuna, gli uomini si mostrino grati ai mezzi che ve li hanno condotti. Raccontano che Talleyrand, spietrando un giorno la propria avventurata e utile secchezza in un colloquio con M.me de Rémusat, confidasse: « *Il eût*

peut-être mieux valu souffrir ». Forse, ma non sarebbe stato Talleyrand. Meglio valeva mostrarsi più smaliziati e non attribuire a senilità un eccesso in amore. — Forse, ma non sarebbe stato Svevo.

Considerati, come par giusto, nell'insieme del loro patetico terzetto, i tre maggiori protagonisti di Svevo — la senilità potrà magari in uno di essi, Emilio Brentani, specificarsi quale un eccesso in amore; ma più generalmente è un eccesso nella libidine di vita, subito contraddetto da una fondamentale incapacità di vivere. Questi slanci rientrati, questo perpetuo rovello di velleità cavillose, in un uomo ancor giovane o appena maturo, portano all'annichilimento sul terreno dell'azione, al rimorso su quello della morale. Ma nel vecchio le rinunce e le astinenze e le impotenze sono frutti di stagione, in pieno accordo con l'ordine naturale delle cose. Certo non le accompagna il sentimento di una magagna personale o d'una colposa insufficienza: qualora un dramma si produca, nel vecchio messo a riposo dalla vita, non sarà certo quello cocente dell'inettitudine, bensì una sorta di dialogo filosofico tra gli appetiti superstiti e le necessarie abdicazioni. D'altra parte, come diceva il filosofo, la natura non si vince se non obbedendole; e questa obbedienza è qualche cosa di molto più attivo che la rassegnazione, comporta molto più iniziativa ed energia, e restituisce in compenso, a chi la esercita, una confortante vena di ottimismo. Proprio l'ottimismo che Svevo non nascose negli ultimi suoi anni: ancora un poco scettico, se vogliamo, ma senza dubbio meno insidioso e ironico che quello di *Zeno*. Esso dà il tono alle sue pagine estreme, raccolte da Eugenio Montale sotto una prefazione affettuosa e battagliera.¹

Dunque, la « vera » senilità, se di questa parlano gli ultimi lavori del Maestro, ci offre un nuovo atteggiamento morale di Svevo: Svevo contro Svevo, si direbbe — se non si trattasse poi soltanto di una sottile alterazione della materia e

spostamento di significati e rapporti, nel giro del vecchio mondo sveviano.

A prima vista, si stenta a ravvisare nel « buon vecchio » della *Novella* il solito protagonista di Svevo. L'autore questa volta ha confuso l'antico e divorante ospite della sua fantasia sotto una pioggia di *atouts*, gli ha largito tutti i connotati della felicità: ricco, capace di contentezza, largamente disponibile e senza troppi vincoli verso sé o verso gli altri. Miracolosamente scampato alle catastrofi di *Una vita* e di *Senilità*, risorto dalle ceneri di Alfonso Nitti e dalle prostrazioni di Emilio Brentani, inarcando le pazienti spalle di Zeno, l'uomo di Svevo par che sia approdato finalmente a una canuta tranquillità. È divenuto un adattabile: questo lo si vede anche dal fisico e dall'aspetto: « Era vestito con grande accuratezza, ma anche con la serietà conforme alla sua età. Veramente una figurina signorile e gradevole... portava i suoi anni con superbia e, se così si può dire, giovanilmente ». Negli anni ha imparato a vivere, ora è finalmente giovane, ringiovanito dalla felicità.

Fattasi più indulgente, la penna di Svevo si presta di buon grado a registrare questi incanti di un benessere alquanto epicureo e un tantino egoistico, quale si addice a un buon vecchio. Specchiandosi come sempre nel suo protagonista, adesso Svevo sente meno pungente il bisogno di farlo soffrire, anzi gli concede tutti i compensi e le attenuanti per quei mali, piccoli o grandi, che gli infliggerà. Il suo « buon vecchio » è essenzialmente un tempista: possiede il segreto prezioso di saper alternare la buona regola con le piacevoli infrazioni, cedendo a queste ultime con una disincantata e dedicata connivenza. Se gli capita un'ora di euforia, la gode fino in fondo: come quando vede la « bella fanciulla » vestita di cenci colorati, che conduce la tramvia, scampanellando gioiosamente alla strada vuota. Ma poi, tornato ai suoi affari, se ne lascia riprendere tutto intero. Gli rimorde di approfittare della guer-

ra per le sue proficue speculazioni; ma ben presto si rassegna a pigliare il suo bene dove lo trova. Che colpa ha lui, se le circostanze gli sono favorevoli? Sa per esperienza che « i nuovi delitti non si accordano tanto facilmente con le proprie moralissime convinzioni e ci vuole del tempo per fare adagiare pacificamente gli uni accanto alle altre, ma non c'è da disperarsene ». Tutto sommato, basta sapere sempre che una regola e una morale esistono, e ricordarsi dove stanno di casa. Al momento opportuno, anche la virtù può tornare utile. Il benessere non ha l'abitudine di guardare troppo per il sottile.

Così, quando riesce a invitare in casa sua la bella fanciulla, con la scusa di aiutarla a trovarsi un impiego più conveniente che quello di tramviera — il buon vecchio crede al pretesto filantropico nello stesso modo come crede ai suoi fragili e illusori proponimenti di rispettare la ragazza: con quel tanto di buona fede che gli permette di ingannare il tempo dell'attesa, riempiendolo di considerazioni morali. « La lotta morale aveva reso ancora meno difficile il compito di attenderla (la fanciulla). » Ma in fondo in fondo, fin dal minuto in cui l'appuntamento gli era stato accordato, il vecchio non aveva avuto dubbi « e non ricordava neppure che in gioventù, da persona fine quale egli era, ogni simile avventura aveva agitato nel suo petto tutti i problemi del male e del bene ». Insomma, non ricordava neppure di essere stato, altra volta, il protagonista di *Una vita* e di *Senilità* e di *Zeno*. Zeno, quando aveva sedotto la piccola Carla, s'era lasciato manovrare assai più candidamente dalla lustra della filantropia, credendo sul serio di interessarsi alla ragazza solo per fornirle i mezzi di studiare il canto.

Ci domandiamo: Svevo giudica il suo vecchio, mentre lo accompagna, con apparenze tanto bonarie, attraverso tutte queste deviazioni? C'è indubbiamente una venatura d'ironia e di divertito capriccio nella sua bonarietà. Sembra che, nel

trattare il vecchio, egli ripeta il medesimo giuoco che costui fa con i casi della propria vita: e si contenti di avvertirci sotto sotto che un senso morale c'è, ma per il momento basta sapere dove sta di casa, senza bisogno di scomodarlo. Il giudizio morale dell'autore, quindi anche la misura della sua partecipazione al contegno del personaggio, sono qui tutti impliciti nell'intelligenza che ha di costui: intelligenza completa, davanti alla quale anche l'aberrazione diventa naturalezza. Svevo giudica il vecchio, rappresentando come naturali e inevitabili tutti i suoi moti. Naturale che il vecchio, così intelligente e « vissuto », patisca di lacune somiglianti a quelle di Zeno: e impieghi, per esempio, parecchio tempo prima di accorgersi che la fanciulla, insistendo sull'abitudine che ha di prendere il bagno tutti i giorni, gli vuol fare indirettamente delle proposte. Naturale che egli tenga la fanciulla a propria disposizione, guardandosi bene tuttavia dal contrarre impegni che lo legherebbero, dal prendere appuntamenti fissi, anzi ogni volta cercandola come fosse la prima volta, e ogni volta compensandola, affinché non rimangano partite aperte.

Attenti però all'ultima botta, all'ultima svolta che la novella riserva al buon vecchio: botta coperta, e pertanto più sottilmente micidiale. Pare scritto che la spontanea e savia economia del vecchio debba trarre da tutto un vantaggio. Ed ecco che, il giorno in cui un attacco di angina gli toglie di amare, finiscono col tornargli utili anche quei dilemmi e considerazioni morali e buoni principi, che dapprima aveva adoperati soltanto a rendere più igienica e decorosa la propria avventura. Al lume di quei principi, il buon vecchio mette mano a un trattato sui rapporti ideali tra i vecchi e i giovani. Visto che la sua vita a regime ridotto non gli concede più altri svaghi, si mette a scrivere; è un rimedio inconscio che si è trovato, e il medico più volte ne constata sorridendo l'efficacia. Anche le sue gelosie passeggiere e i suoi disappunti di amante fanno presto a dimenticare, tra simili altezze teore-

tiche, di essere stati delle melanconie, per diventare concetti e precetti. Ma il trattato, se deve agire come cura, bisogna che si fermi alla parte negativa; dove i ravvedimenti e le fitte del rimorso sono prospettati come altrettanti problemi di virtù e di vita bene spesa. Infatti, nell'ora in cui dovrebbe affrontare la parte seconda della sua opera, quella positiva e costruttiva, e rimettere in forse gli argomenti che erano valsi a consolarlo, il buon vecchio è trovato stecchito « con la penna in bocca sulla quale era passato l'ultimo anelito suo ».

Facciamo un calcolo, magari un poco astratto, delle forze che giocano in questa novella. Sono le stesse che avevano dato impulso ai precedenti romanzi. Primo: un uomo a cui, in un certo momento, la vita fa cilecca (qui il buon vecchio, per ragioni di salute, non può più continuare la sua avventura). Secondo: uno che prende la penna in mano per illudere in un'opera letteraria la propria inerzia, insidiata da troppe velleità e rammarichi. Questo del prendere la penna in mano è stato sempre, per Svevo, un punto critico nella vita di un uomo: il passo fatale e drammatico, per cui si infila la strada dei rimpianti immedicabili e dell'infelicità. I suoi risentimenti contro la letteratura, che fu per tanti anni la sua croce, si erano sfogati un po' dappertutto: quando voleva mettere definitivamente a repentaglio la pace dei suoi personaggi, li faceva scrittori. Ma l'ultimo Svevo ha, dello scrivere, un'opinione più rabbonita. Ancora non disarma del tutto sospetti e ironie, ma infine riconosce alla letteratura qualche potere consolante e salutare, utile — chi se ne serva con discrezione — al corpo e allo spirito.

Le forze in gioco sono quelle di una volta, ma con questa novità: che Svevo, rovesciandone l'ordine, ne ha capovolto l'effetto dinamico. È di fondamentale importanza che il vecchio diventi scrittore *dopo* la crisi: così la letteratura funzionerà per lui come una banchina di approdo, donde gli sarà dato di guardare con pace il mare magno. Invece nei suoi

fratelli primogeniti, in Alfonso Nitti e in Emilio Brentani, essa era stata l'illusione piú perniciosa: quella che rifletteva su tutte le altre i suoi fatui e ingannevoli splendori, perché piú irreparabili giungessero le smentite della realtà. Era stata l'*alibi*, che doveva permettere a coloro di essere qualcuno, pur tenendosi in disparte dalle prove del quotidiano e dagli attivi contrasti in cui si dibattono i poveri mortali. Era stata, come la morale, una voce della cattiva coscienza, il sofisma adatto a giustificare in anticipo del non avere agito, o dell'aver agito con insuccesso. Al contrario, nel buon vecchio, anche la morale è un conforto. Con questo rovesciamento, Svevo si è comportato alla stregua di certi autori di « grotteschi » teatrali: che, in due atti successivi, dimostrano in maniera teorematica come da una stessa situazione si possa cavare il dramma, oppure la commedia.

L'arco di tensione, generato da quelle due forze, si allenta in un piú pacifico flusso di avvenimenti. Ma, su contrasti così indeboliti, come si orienterà la narrativa sveviana? Non svolgendosi piú sotto l'azione di un fatto che li travolga verso una catastrofe imminente, i singoli minuti, le singole situazioni del buon vecchio esauriscono ciascuno per proprio conto il loro dramma breve e puntuale. Prendere o non prendere la fanciulla? è stato, il suo, un agire morale, o immorale? Ci aggiriamo nell'ambito di una casuistica. La favola non fa che porgere una serie di « casi », che Svevo analizzerà con lucida e sapiente sveltezza.

Questo impianto narrativo, così modificato, si riflette subito sullo stile. Rimangono naturalmente quelle doti quasi fisiche, e già note, del narratore: che potremmo chiamare la qualità della sua voce. Ma poi il racconto è dedotto come una sequela di pezzi successivi piú sgranati che mai, e « montati » l'uno dopo l'altro col solo criterio delle loro conseguenze logiche e cronologiche. In ognuno di questi paragrafi, Svevo indica col massimo di economia un avvenimento interno o

esterno accaduto al protagonista, lo bilancia a seconda del peso ch'esso prende nella coscienza di esso protagonista, e poi conchiude quasi sempre con un aforisma sulle abitudini e la mentalità dei vecchi in generale.

Insieme con la maggior parte degli scritti pubblicati o ripubblicati in questa raccolta postuma, la *Novella del buon vecchio* trasporta nei modi di una casuistica narrata un giornale intimo « *de senectute* »; dove i fatti della vecchiaia sono rivelati con quella stessa intrepidità di introspezione, infallibile smagata e impudica, che avevamo conosciuta in certe notazioni di adolescenti sull'adolescenza.

C'era stato sempre in Svevo il vezzo di cercare la cadenza epigrammatica e brillante: segno dei suoi tempi e della tecnica da lui adottata. L'ultimo Ottocento non amò le dissolvenze, volle il « finito » e il « taglio » a fil di piombo: un capitolo o una scena di romanzo dovevano chiudersi con la battuta d'effetto, l'arguzia, l'improvvisata, il colpo di teatro, con la stessa regolarità matematica con cui l'ottava deve riposare nella musica lusinghiera della rima baciata. Svevo che, dall'ambiente letterario circostante, assume poco piú che le formule di procedura, aveva assimilato questo artificio, congeniale con taluni scatti e rapide inflessioni della sua intelligenza. La materia dilagata e fluttuante di *Zeno* gliene aveva tolto l'uso, che adesso questa casuistica gli restituisce; ma non piú come sapienza di « taglio », bensí come muscolatura e nervo intrinseci alle cose ch'egli vuole significare.

Dentro il semplicissimo disegno di novelle come quella del *Buon Vecchio* o del *Vino generoso*, Svevo trova appena un argine per riordinare una folta materia di respiscenze fisiche e morali, nausea, meditazioni, raccoglimenti, terrori, presagi della morte, e torpori, e tregue: ultimi riflessi spirituali e supreme fiammelle che si sprigionano dalla chimica di una esistenza a rilento. Il singolo istante, preso in sé, può ancora stagliarsi drammaticamente: e allorché, per esempio, il buon

vecchio si ridesta, sudato e pieno di ribrezzo, da un sogno erotico, la voce con cui egli grida: — Sozzo! Oh! Sozzo! — suona sulla pagina con una fedeltà quasi fonografica, ed ha proprio la roca strozzatura di quando un vecchio riesce ancora a ergersi, in una statura terribile, per esecrare un misfatto contro natura e contro morale. Ma siffatti momenti, così perentori, stanno lì solo per creare nuovi dubbi al buon vecchio: la loro evidenza plastica cede subito il posto a un'evidenza discorsiva molto più in sordina, e di genere parlato piuttosto che figurativo.

Perfino *Una burla riuscita*, l'ultima novella che Svevo abbia intrecciata secondo una regola e un gusto prettamente narrativi, riletta ora accanto alle compagne, accusa una tipica scissura tra la prima e la seconda parte. Solo quest'ultima: la beffa atroce e parzialmente a lieto fine, giuocata alle superstite ambizioni letterarie del povero Mario Samigli — impronta romanzescamente il suo moto al moto delle vicende, dei casi nonché dei personaggi che cianciano e gesticolano nei loro indaffarati andirivieni. Ma la introduzione è una specie di giornale di bordo dell'*interno* di casa Samigli: dove accanto ad un fratello gottoso, Mario rimastica e consola i propri insuccessi, riflette sulla vita e trova, in questo suo almanaccare, i pretesti delle favolette in cui sfoga a un tempo le sue nostalgie di poeta e le sue constatazioni morali. Messa a contatto con la favola *Una Madre* (ristampata anch'essa in questo libro), che non dichiara i propri rapporti col caso di vita pratica donde ha tratto origine, l'introduzione della *Burla* si illumina: e finisce con l'apparire anch'essa un frammento di diario (un *journal*, direbbe Gide,² delle favolette) nel quale Svevo, attraverso una « terza persona » poco meno trasparente che quella del buon vecchio, descrive e ragiona le intime vicende. che l'hanno persuaso a farsi scrittore di apologhi.

Il piccolo ponte gettato tra le due parti della *Burla*, la fragile concessione che tenta mascherare il grande spazio bian-

co tra il secondo e il terzo capitolo (« E Mario, passando di successo in successo, ecc. ») potrebbe segnare quasi simbolicamente il passaggio tra la fase tutta romanzesca alla quale appartiene ancora lo *Zeno* (e la beffa inflitta al Samigli è abbastanza vicina al tono dello *Zeno*) e l'ultima ispirazione di Svevo, diarista *de senectute*.

Del romanzo *Il Vecchione*, iniziato dal Maestro negli ultimi mesi della sua vita, coll'intento di fare seguito allo *Zeno*, non ci è giunta che l'introduzione. Se il critico avesse diritto di seguire la propria logica fin dove diventa disumana, e se il romanzo non fosse stato interrotto da un incidente tragico e assurdo, oseremmo dire che la troncatura fu, anche artisticamente, fatale. Il destino di un artista è proprio l'arte sua: così, per opera del destino, la mano di Svevo è stata fermata vistosamente dalla morte dove, in una maniera più intima, l'avrebbe forse inchiodata qualche altra, e più ideale, impossibilità di proseguire: il necessario silenzio, ovvero un accanito rifiuto della materia ad atteggiarsi in ulteriori sviluppi. Ma contentiamoci di essere critici, e non rivelatori di enigmi e di fati, neppure letterari: *Davos sum, non Oedipus*, come protesta un famoso servo di commedia.³

I motivi ideali che mozzano *Il Vecchione* sono i medesimi che Svevo aveva divinati, quasi con la lucidità di un presentimento, quando aveva deciso che la morte stecchisse il « buon vecchio » alle soglie del suo utopistico trattato. *Il Vecchione* è, all'incirca, il trattato del buon vecchio Italo Svevo.

All'apparire di una giovinetta che ha tagliato la strada alla sua automobile, il Vecchione si sente aggredito ancora una volta, e per un attimo, dagli stimoli della gioventù. Se non si ritrovasse al fianco, che lo richiama all'ordine e alla realtà, l'innocente ironia della moglie, lui crederebbe e s'affiderebbe a queste reviviscenze. Invece gli tocca di accorgersi che ha commesso un errore di calcolo: « Io non so muovermi

abbastanza sicuramente nel tempo». Che farà? Cercherà di risalire e fissare il tempo, descrivendolo. Questa sarà per lui una « misura di igiene », alla quale attenderà « ogni sera prima di prendere il purgante ». Anche le molte virtù che lui pratica diventeranno, dopo questi esami di coscienza, più sue e personali: non più soltanto delle virtù professate per limiti di età. Come si vede, il progetto del Vecchione è meno ambizioso che quello del « buon vecchio », anche perché l'attacco di gioventù è stato in lui meno decisivo.

Certo queste virtù, questi sforzi di rendere viva e cosciente l'inerzia della vecchiaia, potranno diventare sempre più limpidi, potranno pronunciarsi attraverso contrasti e discussioni episodiche; ma saranno sempre variazioni di uno stato persistente, non costituiscono un divenire. Se ne potrà tenere il diario, non tesserne la trama. Tutto il partito drammatico ch'era lecito cavarne, si concentra nel punto in cui il Vecchione decide di spezzare i propri torpori. Il romanzo, almeno a giudicarlo da questa impostazione, si pone e si esaurisce nel momento in cui nasce la volontà di scrivere a *chiarezza di sé*. Senza dubbio, Svevo avrebbe moltiplicato gli episodi, con una vena narrativa oramai perfettamente esperta di quel tocco misterioso e non localizzabile, che è come la presenza fisica del narratore, il fluido comunicativo della sua persona. E ci avrebbe detto moltissime cose, di cui ci lascia la nostalgia: affascinanti quanto la storia del cantore notturno che passava due sere la settimana sotto lo studio del Vecchione, ripetendo sempre con la stessa convinzione la medesima aria del *Ballo in maschera*. Ma il romanzo, come romanzo vero e proprio, non sarebbe andato di là dalla situazione che aveva stabilita e risolta nelle sue premesse. La storia naturale può essere arte, magari grande arte: non dà arte di romanzo.

I temi delle poche righe rimaste sono allacciati, interferenti e commisti a tal segno, che Svevo pare li abbia orchestrati prima ancora di avere declinato e riconosciuto, a parte a

parte, la fisionomia singolare di ciascuno. Non è soltanto « per misura di igiene » che il Vecchione torna ogni sera a tavolino: egli dichiara anche di voler studiare il « tempo misto », come può rilevarsi da un frammento inedito citato dal Montale e sostituito qui, nel testo definitivo, da un altro abbastanza equivalente. Il tempo misto: cioè quel tempo tra il passato e il presente, partecipe di una doppia natura, che gli uomini posseggono, a differenza dagli altri animali: sebbene poi anch'essi per esprimersi adoperino dei tempi puri, foggiate sulle necessità pratiche e istantanee, e pertanto incapaci di integrare la complessità degli stati spirituali. È la simultaneità degli stati in ognuno dei nostri attimi coscienti, quella di cui il Vecchione vorrebbe delucidare il segreto? quel sovrapporsi, come su una lastra più volte impressionata, di sopravvivenze del passato e di presenze attuali?

In ogni caso, questo tema non varca di molto la nettezza del primo enunciato, e poi è assorbito nel contrappunto che lo conduce di conserva con gli altri: rimane a uno stadio contratto, da *Oro del Reno*, e non giunge a uno sviluppo spiegato e definitivo, da *Crepuscolo degli Dei*. Le operazioni e le esperienze introspettive a cui il vecchio si assoggetta per ricuperare la natura del tempo misto diventano, salvo il vero, più semplici di quello che la difficile gravità del problema lasciasse immaginare. La questione si riduce a studiare il modo come la realtà passata si trasformi nel ricordo presente, come essa si sistemi nella memoria, come gli arbitrii della cosa ricordata a distanza surrogino gli arbitrii della cosa vista. Si riduce a cercare l'attimo preciso in cui al « disordine del presente » subentra il « disordine del passato ». E la conclusione è questa: « Quando la nostra memoria ha saputo levare dagli avvenimenti tutto quello che in essi poteva produrre sorpresa, spavento e disordine, si può dire che essi si sono trasferiti nel passato ».

Un tratto molto simile, lo conoscevamo. Nell'impossibile dialogo, che qualcuno ha tentato di stabilire tra Svevo e Proust, questa battuta sarebbe certo una delle piú plausibili. I due maestri hanno segnato un traguardo in comune: nel punto in cui gli avvenimenti della vita cessano di stimolare la nostra passione attiva e di accendere giudizi interessati. Di qui per Svevo comincia il passato e si stabilizzano le architetture dei ricordi; di qui per Proust nasce la possibilità di una ricerca del tempo perduto. Oggettivamente, nel contenuto, l'accordo dei due è quasi perfetto: la divergenza è tutta nel tono morale e nel colore del sentimento, che nell'arte però sono quelli che contano di piú.

Dove Proust mirava a far riemergere il passato ancora tutto impregnato della sua *spécifique et volatile essence*, segnandolo con le dimensioni liriche ed emotive del tempo, riempiendolo di un murmure di risurrezioni, di una eco di fantasmi risorgenti e cari – Svevo cerca nel passato l'immediatezza incisiva di un presente, perché la sua facoltà piú singolare di scrittore è appunto quella di spaccare il presente in quattro come il classico capello del proverbio. Così, quando enuncia principii che paiono proustiani, come quello della diversa fisionomia e densità che prendono, a riandarle, le durate di momenti passati (« È così che nel ricordo qualche anno sembra tutto soleggiato come una sola estate e qualche altro è pervaso dal brivido del freddo ») o anche quello delle « intermittenze », Svevo li spoglia, passa dalla vasta sostruttura armonica di un Proust ad un linguaggio da constatazione empirica e di senso comune. A volte granisce e sillaba il suo dire, sí che ci pare di veder ripresi i grandi movimenti proustiani con quella bonomia accorta e nettezza rada di parole, che nella nostra letteratura chiamiamo col nome di Panzini, sebbene in Svevo ci sia molto meno di latino e l'accostamento non riguardi che la superficie, e rimanga a pelo della frase, della sua tessitura

e respirazione. Piú apertamente, interferendo in una materia già toccata in qualche modo dalla magia di Proust, egli denuncia per contrasto la propria famiglia letteraria; che sarebbe quella stendhaliana degli scrittori tendenti allo stile *Code civil*, anziché quella chateaubriandiana (alla quale in questo senso si ascriverebbe un Proust) devota ai muscoli e cromatici incantesimi della *cime indéterminée des forêts* bemollizzata dal chiaro di luna.

Ma questo Vecchione, nato a prolungare con i suoi nuovi problemi le passate inquietudini di Zenò, è poi proprio ancora Zenò? La domanda non tanto investe la coerenza del personaggio, quanto le intenzioni e i mezzi artistici, con cui Svevo ha ripreso a narrarcelo. Zenò aveva detto: – Racconterò la mia storia per fornire elementi di diagnosi e di terapia al medico psicanalitico – e aveva per tal modo creato la marionetta di un se stesso in atto di confessarsi a un dottore, verso il quale era abbastanza scettico. Il romanzo era tenuto in movimento dalla profonda commedia di quest'uomo che prendeva coscienza di sé, fingendo di fare qualcosa d'altro, e stringeva il bilancio della propria vita, suo malgrado, come Arlecchino si confessava scherzando. Ma non si fa un romanzo uccidendo la marionetta: la storia di M. Teste, per esempio, non è un romanzo, checché ne dica Edmond Jaloux, e comunque abbia tentato Valéry di circondarla, con aggiunte e codicilli e paralipomeni, di particolari realistici, atti a darle una consistenza narrativa. Ora il Vecchione scrive per uccidere la marionetta, per arrivare direttamente ai fatti e alle combinazioni della propria coscienza. Dunque, egli non continua Zenò, per la buona ragione che un libro scritto a chiarezza di sé, senza trasposizioni di tempo e di spazio, senza sostituzione organica di episodi immaginati ad episodi reali o direttamente prelevati dalla vita, non può continuare un romanzo. Giunto all'ora in cui non aveva piú nulla da recriminare contro il

mondo, epperò gli veniva meno il bisogno di trovare una finzione per mettere sotto processo i motivi della propria esistenza, Svevo non volle più inventarsi la menzogna tutta necessaria, capace di riprodurre e raffigurare in un mondo immaginario il mondo vero dei propri affetti, alla quale si riduce forse tutta l'arte del romanzo.

Note

¹ Si tratta appunto del volume *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, uscito postumo nel 1930.

² Allusione al *Journal des faux-monnayeurs*: cfr. p. 27.

³ Nell'*Andria* di Terenzio.

Ancora qualche anno fa, come guida attraverso il mondo della narrativa, potevamo utilizzare un piccolo libro, gremito e festoso come tutti quelli di Albert Thibaudet, intitolato *Le liseur de romans*. Oggi le cose sono cambiate. Thibaudet rimane uno dei piú singolari critici che siano passati per il nostro secolo; ma quel suo libro ha girato gli occhi, si è messo a guardare indietro, e lo si riapre con nostalgia. Basti l'inizio, dove a Pierre Louys che sosteneva essere il tabacco la sola voluttà nuova, inventata dai moderni: No, risponde Thibaudet, noi abbiamo anche quella di leggere i romanzi.

A nome dei lettori di romanzi e anche degli spettatori di teatro, a nome della categoria, noi protestiamo: lettura e spettacolo non si lasciano certo classificare tra le poche voluttà rimaste all'uomo di oggi. La nostra partecipazione alla narrativa e al teatro — abbreviamo con una parola inesatta: all'epica moderna — è di tutt'altra specie. Questa epica ha una sua speciale facoltà di comprometterci, di rimestare entro i nostri disturbi morali e di lasciarli piú agitati di prima. « La lettura, questo vizio impunito » diceva Larbaud,¹ e seguita a sostenerlo con riferimenti di elegantissima dottrina, mettendosi sotto il patronato di san Girolamo. Così fosse; ma coi tempi che corrono par difficile che queste nostre letture vadano impunte. E, piuttosto che le godibili e veniali recidive del vizio, esse ci propongono i tormenti di un peccato.

Parliamo in generale, rischiando la grossa aliquota di approssimazione e di errori, che pesa su ogni discorso generale. Chi frequenti l'epica moderna, ne riceve una sconcertante impressione di insieme. Per lo piú, ci troviamo di fronte a personaggi familiari a un tempo ed estranei, conosciuti ed assenti. La loro circolazione sanguigna e umorale non deve essere dissimile dalla nostra; eppure quel sangue ci sembra d'altro colore, quegli umori d'altra crasi. Camminano sul pianeta Terra; eppure la forza di gravità che li tiene attaccati sembra emanare dal suolo di un altro pianeta. Strana compagnia: fratelli complici, e, quando occorre, impudichi; ma non ci danno confidenza. E guardiamo le loro avventure. Esse non hanno mai l'aria di prodursi con quella spontanea successione di cause e di effetti, che noi altri, per una inveterata abitudine di regolarci nel mondo, chiamiamo naturalezza. Magari, per un buon tratto, ogni cosa corre sulle rotaie, poi d'un subito qualcosa di esorbitante fa irruzione, che eccede ogni onesta sorpresa e imprevisto scenico o di racconto; ed è come se li trasgredisse. In se medesimi, quei fatti non hanno nulla di inaudito: sono quasi sempre gli stessi che accadevano alle nostre vecchie conoscenze del libro e del palcoscenico. Inquietante sarà piuttosto il modo come aggrediscono il personaggio. Un divorzio si è consumato tra il protagonista e ciò che gli succede. Si è rotto il rapporto di pertinenza, di legalità tra personaggio e vicenda. Come dire: tra l'uomo e il suo destino.

Ancora Thibaudet, per esempio, sebbene arrivato un po' in ritardo, non si sarebbe mai sentito di porre in dubbio la legalità di quei rapporti. E infatti, sulla base dei vari tipi di vicenda, tutti quanti muniti dei titoli di pertinenza ai relativi personaggi, poteva mettersi a classificare come un biologo: romanzo della vecchiaia, romanzo cittadino, romanzo del dolore, del piacere, dell'energia, dell'avventura, e via catalogando. Ma noi, se anche ne condividessimo i criteri, saremmo in grado di aggiornare quella classificazione? Nell'epica moderna,

non vediamo che due grandi specie, e anch'esse fluttuanti, compenetrano: una che ammette la possibilità di legittimare la vicenda, l'altra che nega questa possibilità. Alla prima diamo il nome di epica della realtà; alla seconda quello di epica dell'esistenza. Nella prima noi vediamo il personaggio muoversi in mezzo a un mondo con cui c'è ancora la possibilità di un'intesa reciproca. In quest'epica della realtà il personaggio è ancora assistito da qualche cosa, se non altro dalla fiducia in un collegamento tra sé e il mondo. Quello che gli succede, si produrrà dunque come qualche cosa di spiegabile. Nell'epica dell'esistenza, il personaggio è abbandonato da tutto, in mezzo a un mondo anch'esso abbandonato da tutto, e tra i due non è possibile l'intesa, visto che si presentano l'uno all'altro come assurdi. Il mondo ha cessato di rispondere al personaggio; ciò che succede a costui apparirà quindi gratuito.

Ma la stessa epica della realtà, come adesso la vediamo, è davvero riuscita a trovare le favole competenti ai propri personaggi, o viceversa i personaggi a misura delle proprie favole? Per un po' di tempo, era parso che l'America avesse inventato un nuovo repertorio di queste favole. Oggi però quegli stessi che se ne dichiaravano più entusiasti, hanno le loro respiscenze, e cominciano a dichiarare che anche la moderna mitologia realistica di tipo americano si è stancata. Lo sappiamo anche noi, che in nessuno di quei personaggi abbiamo scoperto la capacità di diventare, con la sua storia, un proverbio: un don Abbondio, un Julien Sorel, un padron Ntoni, una duchessa di Guermantes, un Raskolnikoff, un Tontonio Kroeger² uno di quelli che battezzano le grandi congiunture e immagini con cui la vita si ripresenta alle nostre vite.

D'altronde, se parlate coi nostri cultori di un'epica della realtà, vi sentirete dire che stanno alla ricerca di un linguaggio. Che qui non può significare vocabolario, o grammatica, o sintassi, puri sintomi esterni, bensì organica persuasione d'aver trovato il punto d'intesa tra il personaggio e il mondo;

cioè, ancora una volta, la congruenza tra personaggio e vicenda. Prestiti di linguaggio sono stati tentati, innesti di vite americana, quasi a sollecitare quel punto di intesa, indurlo a rivelarsi. Ma vedete, per esempio, quello che è successo a Pavese nel romanzo *Paesi tuoi*: libro, d'altronde, rispettabilissimo. Il passo all'americana impresso ad alcuni contadini piemontesi faceva sì che il loro muoversi risonasse, nel loro intimo, come qualcosa d'irricognoscibile e straniero. Il fattaccio che essi commettono, per quanto plausibile in sede di cronaca, prende come realtà umana un'aria travisata, di non appartenenza. La persuasione è più nell'autore che nei personaggi. E il Vittorini della *Conversazione in Sicilia* ha vinto la sua partita a patto di sfogare nel surreale la carica che il linguaggio aveva addensato nel protagonista, il quale, sotto quella carica, finirebbe forse col produrre fatti incompatibili col suo ritratto d'uomo. Anche l'epica della realtà, dunque, ha subito una scossa.

La vita va avanti, gli uomini seguitano a nascere, crescere, lavorare, nutrirsi, far l'amore, e morire in buona fede, se anche un manipolo di pensatori abbia constatato che il mondo è irrazionale e la vita gratuita, che la nuova genesi si apre con le parole: in principio è l'assurdo. Ma tra intellettuali, tra scrittori, le cose non possono andare così lisce. L'obiezione dell'assurdo è troppo ingombrante e corrosiva perché si possa fare a meno di tenerne conto. L'epica della realtà e quella dell'esistenza possono apparentemente influenzarsi; nella loro vera sostanza si escludono. E un'epica della realtà che proseguisse imperterrita, senza avere smaltito quell'obiezione, sarebbe ingenua e sleale verso la propria natura.

Per fortuna, sappiamo abbastanza bene che cosa sia, su che si fondi una epica della realtà. Meno di un secolo è passato da quando, sotto i nomi di realismo, naturalismo, sperimentalismo, verismo, o come altrimenti si vogliono chiamarne le non sensibilissime sfumature, quell'epica celebrò uno dei suoi

consapevoli trionfi. Oltre le opere, essa ci ha trasmesso un copioso apparato di dottrine. Paul Bourget, che non era un caposcuola, e ha quindi la diligenza ufficiosa del buon discepolo, scriveva nell'84: ³ «La scuola molto impropriamente detta realistica e naturalistica, dovrebbe con maggiore esattezza chiamarsi scuola dell'osservazione.» Teniamoci preziosa questa uguaglianza tra epica della realtà ed epica dell'osservazione. Vuol dire che, secondo quegli scrittori, per narrare bastava osservare la realtà. Vuol dire che, secondo loro, la realtà bastava lasciarla fare, notarne i comportamenti, ed essa provvedeva a raccontarsi da sola, era un'epica in atto. Che la Terra accettava di essere rivelata attraverso l'opera d'arte. Che il contegno della Terra, il suo modo di manifestarsi, la «logica» – se così possiamo chiamarla – dei suoi fenomeni era omogenea e conforme con quella «logique» che, secondo Stendhal, profeta della scuola, doveva dipanare il filo narrativo. Le ragioni del mondo coincidevano con le ragioni della mente, che sanciva l'architettura del romanzo o del dramma: e così pure con le ragioni del cuore che nei motivi della vita ritrovava conferma insieme e pascolo amaro o struggente o diletto ai propri moti. Postulato fondamentale di quell'epica della realtà: la vita sa quello che vuole, sa come arrivarci per le vie del male o per quelle del bene, e questa sua volontà è del tutto conveniente con quello che noi vogliamo che la vita voglia.

Emilio Zola diceva di stare compiendo, nel cuore del vivere sociale, esperimenti come quelli che il fisiologo Claude Bernard eseguiva nel proprio laboratorio. Ma chi mai ha impiantato un esperimento, se non nella fiducia che il corso dei fenomeni confermerà le sue previsioni mentali? E Zola, per quanto possa apparire eccessivo, infatuato, pure si teneva cara quella fiducia e badava di non metterla a repentaglio con prove troppo intemperanti. È lui a sbandire l'immaginazione dallo strumentale dell'epica. L'immaginazione, dice, era il van-

to dei narratori di ieri: un Hugo, un Dumas père, una Georges Sand. Oggi, tempo di Flaubert, di Daudet, di Turghenieff, dei Goncourt e, se permettete, di Emilio Zola, si richiede unicamente il senso della realtà. «L'interesse» egli afferma «non deriva più dalla stranezza della vicenda: al contrario, quanto più ovvia e generale, tanto più essa risulterà tipica.» Fa bisogno di notare che «tipico» vuol dire conforme col sentimento che Zola ha della vita? Dunque, non uscire dal «tipico»: «Lavorare sulla prima storia che capita tra le mani: la vita è sempre pronta a fornirla» è ancora Zola che parla: non mettere in opera se non i fatti che «si producono come sviluppo logico dei personaggi». E lo zelante Bourget attacca l'antifona: «Diminuzione sistematica dell'intreccio, soppressione quasi completa dei fatti drammatici, molteplicità di particolari pressoché insignificanti.» Tutto questo fa parte di una poetica, come si dice, o di un gusto; ma può anche somigliare a una misura di prudenza. Grandi erano la fiducia in una indefettibile concordia tra l'idea che l'uomo ha della vita e l'idea, se così possiamo dire, che la vita ha dell'uomo; però quegli scrittori si comportavano come gli spregiudicati che non credono alla jettatura, e nondimeno fanno gli scongiuri, non si sa mai. Così, proprio nel momento del suo più florido rigoglio, l'epica della realtà difendeva, in maniera quasi superstiziosa, i fondamenti che sapeva esserle indispensabili.

Ma quasi degli stessi anni è un altro monumento di quell'epica, il quale non conosce nessuna di quelle restrizioni e timidezze, e ci dà pertanto, visto che riesce a darcela, più valida prova di come un'epica della realtà possa sempre identificarsi con un'epica dell'osservazione. Il melodramma di Verdi non ha certo paura dell'immaginazione, nemmeno delle sue stravaganze e follie. Verdi è uno che ha bisogno di molto peccare nello strato dei corpi opachi, truccati, variopinti e fallaci – i Conti di Luna, le Preziosille, i banditi Ernani – per poter salire alla sostanza intelligente e translucida. Lui sí che

veramente, positivo e concreto com'era, indovina la vita, facendo il gioco delle carte: e come in un mazzo di carte, i grandi tipi umani, le eterne « posizioni » della sorte, le perenni immagini del destino gli si annunciavano sotto l'araldica massiccia dei semi e dei colori, dietro l'ammicciare complice e bislacco delle figure vestite di rosso, di verde, di oro. Ma quando, fulmineamente, Verdi ha attraversato le maschere e scoperto l'uomo, allora tu li vedi, quei ritratti in musica, quelle vicende raccontate per cantilene, accenti della frase e melodie. E se vuoi dire a te stesso perché quelle musiche ti abbiano persuaso così nel profondo, ti accorgi che la parola « bella » non ti serve più e devi adoperare la parola che vale anche per i ragionamenti giusti. Devi dire che sono vere. Dunque, se riesce a restituirci il senso della realtà, palmare come il risultato di un'osservazione giusta, quell'epica sarà partita dal presupposto che la realtà ha un senso, che questo senso si consegna all'osservazione. Dopo di avere ascoltato Verdi, ci pare impossibile di avere così a lungo soggiornato nel mondo, noi e tutti i nostri vecchi, senza esserci accorti che le cose stavano precisamente come Verdi ce le ha mostrate. E si capisce che, per la prima del *Rigoletto* alla Fenice, egli abbia tentato, fino all'ora di andare in scena, di tenere segreta l'aria « La donna è mobile »; quella era talmente l'inflessione della vita, quando gongola ed esulta in una fatua, insolente gioia di vivere, che se gli uomini ne fossero stati avvertiti avrebbero creduto di saperla da sempre e lui Verdi, quella sera a teatro, avrebbe fatto la figura del plagiatario. Non si parli di imitazione della realtà; ripetiamo che questa è osservazione autorizzata, confortata dalla certezza che i motivi nei quali noi crediamo, sono gli stessi che conducono il corso delle cose. Quando il musico piange — ha detto Bergson — tutta la vita piange. Quando è Verdi a piangere, allora la vita non sente solo la voglia o la volontà di quel pianto; è solidamente persuasa d'avere ragione di piangere.

Abbiamo detto come e perché un'epica della realtà sia potuta vivere. Diciamo come le sia accaduto di morire. Ci aiuterà la piccola e maliziosamente commemorativa lapide *in memoriam* che Proust le ha posto in uno dei saloni della Marchesa di St. Euverte, mentre si sta svolgendo la famosa scena dei monocoli. M. de Bréauté ha domandato: « Come, caro, voi qui? Ma che potete aver da fare voi qui? » a un romanziere mondano che proprio in quel momento si era installato all'angolo dell'occhio un monocolo, unico suo organo di investigazione psicologica e di analisi implacabile, e che risponde, con aria importante e misteriosa, arrotando l'*r*: « Osservo. »

Come mai questa parola, « osservo », che era stata l'impresa gentilizia degli epici della realtà, si trasferisce sulla bocca di uno sciocco romanziere mondano, per diventare argomento di canzonatura? I personaggi del *Du côté de Swann* appartengono all'ultimo ventennio del secolo scorso, ma Proust scriveva nel primo ventennio del nostro. Qui è chiaro che proietta su quel passato le opinioni del suo presente. Che cosa era successo, in meno di quarant'anni, per sovvertire così le opinioni?

Era successo, o stava succedendo, appunto, quel fatto che si chiama Proust, e quello che si chiama Pirandello, e quello che si chiama Joyce. Nell'opera di questi tre maestri si pronuncia una rivolta dei personaggi, i quali non sembrano più disposti ad accettare i loro precedenti rapporti con l'autore. Si sta profilando una dichiarazione dei diritti del personaggio. Egli non vuole più esser trattato come un fenomeno di fisica o di storia naturale. Proust seguita ancora a dichiarare che sta cercando delle leggi, ma in lui si è potuto vedere quasi subito lo « sciopero dei personaggi ». Ci buttate nella vita — parevano dire — come un popolo di trovatelli, fidandovi che basti da sola, quella vita che ci avete data, a risolvere le nostre sorti. Non tenete conto che siamo incalcolabili. A meno che non ci abbiate messi al mondo per risponderci, non già ad un

nostro, ma ad un vostro problema. Nel qual caso, rivendichiamo la ricerca della paternità. Effettivamente i personaggi di Proust, vivi come sono, tali da fare allo stato civile una delle più serie concorrenze che si siano mai vedute, finiscono tuttavia col fondersi, col fare coro per testimoniare una finalità, una destinazione del vivere che non vale per essi, tutti rimasti irrisolti nella desolazione del tempo che li ha consumati, bensì vale per il loro autore. E si tratta di un processo di iniziazione umana, svolgentesi per vie quasi mistiche e piene di sacri sgomenti, negli ipogei del *Temps Retrouvé*, dove il romanzo di Proust, in un apparente rovesciarsi, conduce l'autore ad una delle più alte esperienze religiose del nostro secolo.

Pirandello invece è lui a esigere la rivolta dei personaggi. Si sa quale appassionato e partecipe e dolente rancore lo animasse contro quelle sue creature troppo smaniosamente vive; che pur di stare nel mondo accettavano di contraddirsi, entrando nel solito *curriculum* dei personaggi, tentando di distendersi e articolarsi nei brevettati schemi dell'epica realistica. Si sa quale sentenza di male e di patimento egli pronunciava contro quella smania. Erano così ignari dei loro diritti di persone da sottomettersi alla vecchia logica dei personaggi? E lui li puniva: dopo di averli umiliati in aspetti meschini spesso e ripugnanti, li trascinava, come per un labirinto di tortura, attraverso tutte le possibilità, casuistiche, combinazioni e deformazioni, che una vera logica intrepida e senza riguardi, solo a se stessa obbediente, una sorta di *furor logicus*, era capace di escogitare. Li avrebbe voluti sempre ancora in cerca di autore, pronti sempre a insorgere contro l'autore che si prestasse a farli riposare in una sagoma di personaggi.

Joyce, ci riferiamo all'*Ulisse*, usa il metodo opposto. Cerca di ammansare, di lenire il male dei personaggi che hanno perduto il mondo della sicurezza, i destini a chiusura garantita,

di cui godevano al tempo di Zola e di Maupassant, ed esprimono il loro soffrire, appunto, con la rivolta, presentandosi adespoti, in un travalicare di moti, istinti, ragioni, poco disposto a lasciarsi risolvere nelle vecchie equazioni psicologiche, con le loro immutabili x , y , z . Chiedono un nuovo sistema di equazioni? Joyce offre invece un'antica ricetta di medicina magica, molto in uso presso i sacerdoti egizi, e rievocata anche di recente da un insigne psicologo⁴. Quando un uomo si presentava, punto da un serpente velenoso, i sacerdoti egizi non gli applicavano erbe né unguenti: gli raccontavano la storia del Dio Sole, anche lui morso dal serpente velenoso, che la Dea Madre aveva messo sul suo cammino, e come egli gridasse di dolore e gli dèi supplicassero la Madre Divina, la quale creava il contraveleno e il Dio Sole era sanato. Identificandosi magicamente, cioè psicologicamente, col Dio Sole, anche l'uomo guariva. Con gli stessi intenti, Joyce propone ai suoi personaggi di identificarsi con gli eroi dell'*Odisea*. Non vi lasciate confondere, se vivete a Dublino, vestite panni moderni, fate gli studenti o i commercianti: voi siete Ulisse, Telemaco, e via dicendo. Non è il caso che vi agitate per il valore della vostra vita e il senso del vostro destino: stanno scritti nell'*Odisea*.

Sulle pagine ermetiche dell'*Ulisse*, questa soluzione di Joyce può parere molto complicata: come idea, è invece la più semplice di tutte. Nel punto stesso che constata la crisi dei personaggi, offre anche una via di accomodamento, almeno provvisoria. Non potendo ancora trovare noi le risposte alle nuove esigenze dei personaggi, contentiamoci di offrir loro quelle indicate dagli antichi miti. I quali raccolgono, simboleggiano le primordiali intuizioni che l'uomo ha avuto del proprio destino, e noi sappiamo che non ci sono conflitti, o drammi, o paure, o disagi, o speranze — per quanto differenziati e in apparenza inediti — che non si lascino ricondurre ai loro moventi primordiali. La soluzione provvisoria di Joyce è stata ripresa, ogni volta che se ne è trovato l'appiglio, dai nostri

contemporanei, di mano in mano che la crisi dei personaggi diventava piú aggrovigliata e buia. Crisi del personaggio: sua pretesa di tornare uno sconosciuto.

Una grande stagione di epica della realtà era morta di questa crisi. Forse Zola, distinguendo un tempo dell'immaginazione e un tempo, che gli subentra, di senso della realtà, segnava i corsi e i ricorsi della storia dell'epica. Tocca infatti all'immaginazione di prestare i suoi buoni uffici, di inventare storie piacevoli e straordinarie – signori e cavalieri che v'adunate...⁵ – affinché *homo sapiens*, nato di donna, accetti l'invasione, nello spazio della propria vita, di *homo fictus*, nato da una massa di parole. Solo dopo rabboniti con un tributo di fiabe i sospetti destati dalla sua anormale presenza, la popolazione epica può ricevere deleghe: attraversare lei, a nome degli uomini, i varchi misteriosi, andare a chiedere i responsi della sorte, assumersi una funzione vicaria. Entra allora in gioco il senso della realtà. Ma se il personaggio è tornato uno sconosciuto e il concordato è rotto, bisognerà daccapo cercare di riconciliarsi. Teoricamente, dovrebbe essersi riaperto un tempo dell'immaginazione. Purtroppo non è così, al diavolo la teoria.

Noi vediamo un'epica della realtà, che cerca di prolungare e rinnovare i suoi giorni, inoculando alla chetichella dosi di sconosciuto sotto la vecchia pelle del personaggio, poi guarda stupita le risposte e i silenzi di costui. Sull'altra riva, vediamo un'epica dell'esistenza, la quale sembra approfittare di quella condizione di sconosciuto per supporre in essa i problemi e le difficoltà personali dell'autore. Su quell'essere che non è piú l'autore e non è ancora personaggio, è impossibile lavorare di immaginazione. Inventargli dei casi, sarebbe come per l'uomo inventare le circostanze del proprio domani. L'epica dell'esistenza compie il lavoro che toccherebbe all'immaginazione, utilizzando pezzi standard, prefabbricati dal vecchio teatro e romanzo realistico.

Per quanto ne sappiamo, c'è una sola famiglia di nuovi perso-

naggi che, nell'atto stesso di farsi acclimatare dall'immaginazione, consolida l'epica della propria realtà. Ma probabilmente Kafka è riuscito proprio per le ragioni che paralizzano gli altri. Lui ha obbedito con uno zelo sgomentevole al dettame del Vecchio Testamento: « Non ti farai simulacri del dio ignoto. » Ha avuto il coraggio di rinunciare a ogni garanzia e soccorso della realtà prestabilita, come s'era guardato dal creare il personaggio a immagine e somiglianza d'uomo. Non ci ingannino le parvenze d'uomo; esso potrà ugualmente presentarsi come un uomo che abbia preso forma di un millepiedi. Se si è rivestito di carne e d'ossa, oppure di cartilagini, questo è solo un espediente perché il nostro occhio si posi su qualche cosa. È come la belletta di cui il medico ci vernicia lo stomaco, quando vuole rilevarne i movimenti sullo schermo dei raggi x. La belletta non ha nulla che vedere con le funzioni gastriche. Dietro la materia opaca e visibile, il personaggio di Kafka somiglia soltanto all'invisibile delle proprie angosce e conflitti: ognuno dei suoi tratti è un tratto di quell'invisibile.

Messosi così in condizione di non doversi piú spiegare con la Terra né con le pretese che la Terra fa valere per lasciarci vivere sulla sua crosta, Kafka può accompagnare il suo personaggio lungo l'arco di una vicenda tutta logica e pertinente. Giacché quei conflitti e angosce prendono forza dall'insediarsi, tra il restante dell'anima, come focolai di vita autonoma, e la loro autonomia ha naturalmente una sua logica vitale, e Kafka sposa questa logica, ne segue gli svolgimenti con partecipazione organica insieme e purezza esemplare, ne accetta le decisioni – dove va, va – con una specie di appassionato e impassibile *amor fati*. E allora controllate pure: niente si spiega coi nostri criteri, e tutto è naturale.

Naturale che l'impiegato Samsa⁶ si svegli una mattina trasformato in quel gigantesco millepiedi: questa è la logica pertinente al suo senso di inferiorità, tanto per dire, e alla sua angoscia di sentirsi estraneo agli altri e ripugnante. Naturale

che l'impiegato di banca indicato con la lettera K. si svegli una mattina e trovi gli uomini della Polizia, venuti a prenderlo per un processo, che nessun codice autorizza e nessun reato giustifica: questa è la logica del suo senso di colpa, tanto per dire. E questa è ancora un'epica della realtà, sebbene tanto mutata da quella che ci siamo lasciati dietro le spalle; anche Kafka, a suo modo, e forse più rigorosamente di tutti, osserva la vita: quella vita autonoma dei conflitti e delle angosce tutte intere attaccate alla loro preda.

Certo se uno Zola potesse leggere molti dei romanzi e drammi contemporanei, nel ritrovare situazioni del suo repertorio, ma impiantate su posizioni così diverse, proverebbe la contrarietà di un calcolo che non torna. Ma se leggesse Kafka, escluso che si tratti di fiabe, e magari di fiabe deliranti, si troverebbe nelle condizioni di un Euclide di fronte a un trattato di geometria dell'iperspazio. Una geometria che non serve più, come quella di Euclide, a misurare la Terra; ma sta in piedi anche lei, conclusa e architettonica, sul postulato della non parallela, e sa bravamente scavalcare i suoi ponti dell'asino.

La differenza tra Kafka e i nostri romanzieri e drammaturghi esistenzialisti è che lui, arrivato sugli orli donde si apre quell'altro spazio, quello spazio non più euclideo, ha guardato senza accusare le vertigini, e non ha più chiesto riferimenti alle forme, figure e solidi della buona, inservibile geometria che misurava la Terra. In altri termini, è il figlio che ha perduto il padre, e della propria orfanezza e degli squallori e sgomenti di questa solitudine fa la sua nuova condizione umana, con uno spietato, desolato coraggio ultimo, che non cerca compromessi nella nostalgia. Sa che ormai tutto quello che vede, tutto quello che può ancora capitargli, non vale di andarlo a dire all'ombra del padre: il padre non capirebbe più. Fa bisogno di aggiungere che questo padre – sia il Padre nostro che è nei Cieli, o sia quello che nella nostra casa di qui ci trasmette i

faticosi acquisti della dinastia di Adamo – era la spiegazione delle proposte oscure, quanto meno il solo modo per fingere in buona fede di non averle sentite? Anche i nostri romanzieri e drammaturghi dell'esistenza ammettono il proprio stato di orfani, ma portano un lutto inconfessato e polemico quasi per un bisogno, taciuto e nascosto anche a se stessi, di trovare comprensione in quel luogo vuoto dov'era il padre. In parole povere, vanno a raccontare tutto a papà. (S'intende che noi parliamo dello stato d'animo e prendiamo alcune impronte del contegno umano, da cui esce l'arte esistenzialista: non discutiamo quella filosofia, che sarebbe andare *ultra crepidam*.)

La perdita del padre è la scena iniziale di una storia, che è già stata raccontata sotto il titolo di *Avventura dell'uomo d'Occidente*.⁷ Lo stesso racconto ha fatto anche Alberto Savinio, con la conclusione che il carattere « tremendo » del nostro secolo è dipendente da una « perdita dei modelli ». D'accordo: il padre è appunto il depositario dei modelli. La grandezza dell'Ottocento pare così splendida e affettuosa ai nostri occhi, così struggente nei suoi richiami, forse perché allora, in quegli anni, il padre disse con più grave e sublime mitezza le sue parole destinate a rimanere ultime, con più penetrante melodia cantò sulle altitudini gli addii di Wotan. E Wagner, vogliamo dirlo, continua ad affascinarci, perché smuove le nostre nostalgie dello ieri nel punto dove toccano le nostre angosce di oggi.

La scoperta della psicanalisi, una tra le prime imprese del figlio abbandonato, riconosce – sotto il nome di nevrosi – il viatico di dolore che accompagna l'orfano lungo le vie della sua avventura; ma obbedisce anche a motivi di rivincita, quasi di ritorsione. È facile vedere come Freud, attraverso tutto il tessuto orchestrale delle sue teorie, ipotesi, *Traumdeutungen* e psicopatologie della vita più o meno quotidiana, cerchi sempre di riaffermare il tema originario e massiccio del conflitto col padre. Ridotto alle note elementari, quel tema dice: « Tu soffri, t'incolpi e ti umilii del tuo male di vivere. Dàne invece la colpa

al padre. È stato lui a fabbricare il coperchio di divieti, con cui reprime il naturale, sacro ribollire dei tuoi istinti e lo ricaccia nel fondo a fare da corpo estraneo. » Questo primo attacco sembra accusare il padre soltanto come fabbricatore del coperchio: in realtà, gli imputa di essere scomparso. Finché lui era presente, diceva anche le ragioni del coperchio, ne mostrava l'utilità: e questo faceva da valvola al bollore degli istinti. Ma Freud continua: « Non è vero che il padre se ne sia andato, è stato più maligno. Si è nascosto nell'angolo buio, per continuare a farti soffrire coi suoi divieti, senza più aiutarti con la sua presenza. Io ti voglio insegnare a snidarlo. E quella che pativi come desolazione di un abbandono diventerà l'allegrezza di una liberazione, che avrai compiuta con le stesse tue mani ». Questo riproduce in circostanze più mitiche il meccanismo dell'amante tradito, che conforta l'angoscia di rimanere solo, mostrando a se stesso che ha saputo prendere l'iniziativa della rottura.

Ma Freud era ancora un galantuomo dell'Ottocento empirico e positivista. Quantunque collocasse nel cuore della vita il mostro e addirittura l'emblema dell'irrazionale, cioè l'inconscio, egli persisteva a credere che l'irrazionale si potesse, non che evocare, trattare con la ragione; conservava intatta la sua fede nell'accordo tra la logica e la vita. Il suo scopo era di guarire il male dell'orfano. E guarire un uomo significa rimetterlo nella circolazione della vita: significa pensare che la vita è qualcosa che « vale la pena ». Se dallo stato d'animo Freud, se dalla mentalità Freud fosse uscita direttamente un'epica, sarebbe stata ancora un'epica della realtà. Le condizioni necessarie e sufficienti rimanevano tutte in vigore. Diciamo di più: come un Berenson dai caratteri specifici e riconosciuti di un certo gruppo di pitture arriva a identificare quasi biograficamente la figura del supposto pittore, l'Amico di Sandro⁸, così noi, dai lineamenti abbastanza indovinabili di un artista nato in quel clima, chiamiamolo l'Amico di Freud, potremmo ricostruire un'opera narrativa e teatrale, ancora tributaria dell'epica della

realtà. Chi non si sentirebbe di immaginare, nel campo delle ipotesi, una *Comédie humaine* divenuta una « Commedia dell'inconscio » con tutte le motivazioni introvertite, spostate all'interno, ma altrettanto rigorose: dove l'avarizia di Grandet apparirebbe come sintomo di quella varietà del complesso sadico che qui non vogliamo nominare, l'ambizione di Rastignac arricchirebbe la casuistica del complesso di inferiorità, il don-giovannismo senile del barone Hulot ripeterebbe le vicissitudini di un altro complesso che preferiamo tacere?⁹

Con l'esistenzialismo, le cose cambiano. In una storia abbastanza plausibile, almeno come nessi ideali, esso è la tappa dopo la psicanalisi; ne sconta i successi, ne converte le speranze, avverate in motivi di angoscia molto più radicale. Abbiamo detto che Freud operava la guarigione dal padre, appoggiandosi ancora a un mondo quale gliel'aveva fatto capire il padre, utilizzando le categorie del padre. Freud non era ancora abbandonato. Il vero abbandono comincia a operazione riuscita, ed è uno dei primi temi dell'esistenzialismo. Tema complementare: quello dell'Assurdo. Liberati del padre, che ce ne faremo di questa libertà? Il padre insegnava l'uso della libertà, mostrava le catene che la facevano sentirsi desiderosa e viva. Ma questa di adesso è una libertà che ha perduto il senso muscolare, tattile della vita, dal momento che si muove nel vuoto, e ha perduto perfino l'ombra, che le permetteva di vedersi sulla terra: una libertà assurda. Tolto di mezzo il padre, che possedeva le spiegazioni, il mondo, fino a nuovo ordine, non ha più senso: è divenuto assurdo.

Le opere d'arte, non meno che certe teorie degli esistenzialisti, lasciano vedere queste connessioni coi motivi freudiani. E Sartre, nell'*Être et le néant*, parla esplicitamente di una « psicanalisi esistenziale » come ricerca dei motivi che portano ciascuno alla propria « scelta », al proprio « progetto ». E la desolazione dell'assurdo, nella protagonista della *Chambre*, sembra essere passata attraverso un gabinetto di psicanalisi: Eva

ha trasportato nella camera del marito pazzo certi vecchi mobili di casa sua: ora li guarda, non le dicono più niente, la escludono. « E tuttavia – si dice Eva – io non li vedo più come mio padre. Non è possibile ch'io li veda come lui. » *L'Étranger* di Camus si trova affacciato alla rivelazione dell'assurdo proprio quando, con incauti procedimenti, si è liberato da un complesso di madre. Senza dire le volte che questa narrativa e teatro motivano i loro personaggi, strizzando l'occhio a classici postulati freudiani: *l'Enfance d'un chef* di Sartre è impostata sulla crisi di un bambino che, messo a dormire nella camera dei genitori, assiste alla grande scena originaria, che tutti i psicanalisti ansiosamente cercano di fare emergere dall'inconscio di tutti i loro pazienti.

Direi che con l'esistenzialismo due tra le tipiche ragioni del male di vivere, messe a nudo da Freud, il senso di colpa e quello di inferiorità, si sono trasferite anche più addentro, in una zona anche più senza scampo. Al tempo di Freud erano ancora la colpa di avere perduto il padre, l'inferiorità di essere rimasti orfani e privi di guida. E Freud poteva scaricare tutto sul padre. Ma ora, su chi gettare la colpa? Non rimane che metterla sul conto della stessa esistenza. Ma lei è sorda, muta, non risponde: il carico che le abbiamo lanciato addosso rimbalza su di noi. Prima, col padre accanto, potevamo spiegare il mondo: ora siamo noi a doverci piegare col mondo. E la necessità di spiegarsi comporta sempre un'oscura necessità di giustificarsi, rimescola il senso di colpa e di inferiorità. Colpa di essere presenti, senza un perché, tra cose di cui ignoriamo il perché; inferiorità, soggezione di aggirarci tra cose che non ci diranno mai se siamo graditi o molesti.

Assumendosi la responsabilità di averci messi al mondo, il padre ci rassicurava che vivere era un bene; che i nostri destini, favorevoli o avversi, sempre avrebbero finito col modellare le loro sagome sulle linee di forza della vita. E i personaggi stessi, creati dagli artisti sotto il segno della presenza paterna,

potevano personalmente vivere o morire in confusione, ignari di dove andavano e perché; ma subito, per noi che li guardavamo, una linea si staccava dal volgersi delle loro peripezie: una linea che ripeteva quel volgersi, ma più in alto, ridotta a profilo puro, in una zona limpida, e apparteneva anche a noi, perché ridisegnava in un grafico di luce la malcerta fatica del vivere. Simili indicazioni, a rigore, gli esistenzialisti non ce le possono più dare. Non rimane a loro chervoltarsi contro la condanna ad un vivere insensato. E fabbricarsi una morale provvisoria, come quella proposta da Camus, oppure una morale del tipo « come se »: stabilire per esempio che ciascun uomo è la propria scelta, decidere che questa scelta impegna tutti gli uomini, è universale, quindi non può scegliere che il bene.

Ma una morale provvisoria, una morale « come se » potranno aiutare a tirare avanti la vita, nonostante l'assurdo; potranno scansare la logica del suicidio, non riescono a fondare un'epica. Se fosse coerente, se potesse esserlo, un'epica esistenzialista sarebbe anche lei provvisoria: un « come se » dell'arte dedotto a dimostrare il « come se » della morale. Distruggerà il nesso tra personaggio e vicenda per dimostrare che tutto è gratuito; risolverà il personaggio con un arbitrio, perché una scelta vale l'altra. Avrà del tutto perduto il più giusto impulso per cui un uomo si mette a inventare storie di uomini e le racconta ad altri uomini. Per cavarne, cioè, e comunicare quelle illuminazioni sul destino, che sole fanno catarsi nei miti, nei romanzi, nei drammi.

A questo punto, proseguire sarebbe volerci prendere una parte non richiesta né desiderata di raddrizzatori dell'epica di oggi, o di auguri di quella futura: pessimi e fanaticissimi mestieri. Semmai qualche suggerimento ci può venire dagli esempi del passato: poniamo, da quel primo vero romanzo dell'Occidente, che è *l'Odissea*; nella quale paiono contenuti i presagi e prefigurate le vie di tutto il raccontare che doveva venire poi.

Quella è la storia di un uomo che la guerra ha strappato al più prevedibile e naturale corso del suo destino, e costretto agli eccidi e agli inganni. Ma ora Ulisse deve tornare a casa: non occorre dire quale espansiva portata di simbolo sia racchiusa nell'umano desiderio dell'eroe: tornare a casa, tornare alla sua isola. L'isola, a rigore di simbolo, è il luogo dove l'uomo deve condursi per trovare se stesso, mettersi d'accordo col proprio destino. Ma frattanto, lungo l'itinerario di Ulisse, il destino ha disseminato ogni genere di proposte, le più diverse, fasciose e folli: Circe, Nausica, Calipso, i Lotofagi, il Ciclope, le Sirene: tutti i temi, se volessimo rileggere l'*Odissea* in chiave esistenzialista, di « scelta » e di « progetto », con la loro inseparabile angoscia. Come troverà Ulisse la sua giusta via? Gli tocca di compiere la discesa all'inferno, la sgomentevole *Nekuia*. Nel paese cimmerico, luogo senza consolazioni, dove Ade ha le proprie sedi, sulle rive del fiume che non si riattraversa, Ulisse celebra un atroce rito sacrificale, chiama col sangue le ombre dei trapassati che dormono nella morte, allontana con la spada quei defunti, teste senza forza che vorrebbero accorrere al sangue per udire e parlare cose vane (le « mosche » direbbe forse Sartre), perfino la propria madre tiene lontana, sebbene alla sua vista gli occhi gli si riempiano di lacrime. Finalmente gli appare, con lo scettro d'oro, Tiresia di Tebe che pronunzia l'oracolo del ritorno. Questa *Nekuia* è veramente il cardine narrativo dell'*Odissea*. La sorte del racconto e il destino dell'eroe fanno perno su di lei. Poema e protagonista sono dovuti passare per quella prova. Fin dalle origini, l'epica indicava quale coraggio le occorra per assolvere il suo compito di rivelare destini.

Vorrei dire che da allora in poi ogni vero romanzo, ogni romanzo risolto a fondo, ha contenuto una sua *Nekuia*. Con una certa dose di spavalderia, si potrebbe perfino tentare una storia dell'epica, a seconda della forma e ubicazione di quegli

infernali. Nell'Ottocento, per esempio, essi erano penitenziari modello, collocati nel mezzo di una società zelante dei propri istituti e bravissima nel difenderli contro qualsiasi infrazione: vedi l'inferno di M.me Bovary, rea di avere contravvenuto alla fedeltà coniugale, o quello di Julien Sorel, reo d'essere voluto uscire dalla classe in cui era nato, o quello dell'Osvaldo di *Spettri*,¹⁰ venuto al mondo da un matrimonio ribelle ai dettami dell'eugenetica. I nostri contemporanei invece sembrano collocare l'inferno in un prima dell'azione, nei luoghi donde i personaggi traggono nascimento, e spesso anzi i diavoli che li spingono al mondo stentano a lasciarsi riconoscere nella motivazione visibile e apparente di quelle loro creature. Con questo inferno anticipato, assimilato nelle diluizioni di un male cronico, stemperato nell'angoscia che accompagna i personaggi lungo tutto il racconto, i nostri autori suppongono di immunizzarli e immunizzarsi contro ogni ritorno all'inferno propriamente detto, di scansare i traguardi della *Nekuia*. Ove questi espedienti non bastassero, altri ne tengono in serbo. Si è visto di recente¹¹ Moravia nel cospicuo e, per molti aspetti, bel romanzo della *Romana* combinare un finalone a strage quasi indiscriminata. E lascia l'impressione di essere lui, Moravia, a volersi arbitrariamente disfare di quella gente, che ormai l'avrebbe costretto a una più impegnativa e forse dolorosa interrogazione del destino: diciamo pure, a una *Nekuia* donde sarebbe tornato conscio della vera sorte dei personaggi, da lui compromessi con la vita senza sapere se questa sia un bene o un male. E vediamo Piovene, che dei tributi richiesti dall'inferno ha una perspicace consapevolezza. Ma che cos'è la « diplomazia » della sua *Novizia*, se non un'arte per adattarsi all'inferno che portiamo in noi, convivere con questo inferno, eludendo le chiarificatrici torture e ricavandone anzi voluttà e delizie? E più tardi, come antidoto della « diplomazia », egli escogita la « pietà »:¹² da lui definita come il vero volersi bene, che consiste nell'affrontarsi senza reticenze, nel saper morire

per rinascere. Un programma di *Nekuia*, ma rimane un programma. Quei personaggi non fanno che esortarsi alla pietà: ma pare che, dichiarandosi decisi alla prova mortale, si giustifichino della loro incapacità di osarla. Del resto, prima che debbano affrontare la discesa a cui si erano impegnati col loro molto discorrerne, anche Piovene li elimina con larghe sventagliate di romanzesco.

Gli esperti dei mali dell'anima, i moderni guaritori, sono spesso costretti a un atto di umiltà: e dichiarano che molti conflitti dai quali non si riesce a cavarsi col rovello della riflessione e dell'autoindagine, vengono risolti da improvvise iniziative della vita. Supponiamo che sia vero. Per noi, in anni recentissimi, quella *Nekuia* forse provvidenziale che i nostri scrittori rifiutano a se stessi e ai loro personaggi, si è invece compiuta nella realtà. E anziché un solo eroe, un immaginario ambasciatore, siamo stati tutti quanti, collettivamente, noi cittadini d'Europa, ad attraversare il varco oscuro. La sorte dell'Europa occupata dai tedeschi ha infatti ripetuto, con liturgica esattezza, l'antico rito. Sui luoghi sacrificali regnavano nebbia cimmerica e notte: *Nebel und Nacht*. Chiamati dal sangue delle vittime, furono uditi gli oracoli. Dicevano che il sacrificio non era inutile, se doveva propiziare il ritorno di quella che propriamente è vita: una vita degna di essere vissuta, erano le parole di allora. Esse furono udite, furono condivise anche dagli uomini che oggi sono ricaduti nell'angoscia, nel senso dell'Assurdo. Non si vorrebbe credere che, nonostante un suono un po' alto, quelle parole oggi ci ritrovino diffidenti, paralizzati da un sospetto di rettorica. In ogni caso esse contengono, contro l'epica dell'esistenza, un'obiezione grave e non semplicistica; basti ricordarne il prezzo. Non pare possibile che, usciti a rivedere le stelle, gli uomini non abbiano anche recuperato il senso delle costellazioni, questa primordiale immagine che vuole le sorti umane legate al giro e all'influsso degli

astri. Ed è un modo di esprimere l'intuitiva certezza che il nostro destino sia scritto; non casuale, né gratuito, né insensato.

Sono proprio le fiducie e le certezze di questo tipo, condizionate da un largo numero di uomini, a dare al romanzo e al teatro il controllo che quanto essi narrano o rappresentano è umanamente giusto. Non vorrei con questo aver detto che l'epica conosca i suoi giorni migliori sotto le civiltà dogmatiche e conformiste. Ma tutto ci porta a pensare che il cielo più favorevole al pronunciarsi di un'epica sia un cielo a cupola, lungo le curvature della quale i destini dei personaggi si iscrivono e prendono disegno. Lanciati verso un cielo svasato, questi destini si perdono come stelle filanti, o ricascano addosso in un groviglio. È inteso tuttavia che quella cupola di cielo dobbiamo essere noi a volgerla sulle nostre teste, impostandola, facendola gravitare sulle risposte che di volta in volta avremo dato ai nostri interrogativi incessanti. E se la nostra è stata sino ad oggi un'avventura di orfani, facciamoci almeno abbastanza adulti per essere compagni a noi stessi. Quanto al domani, procuriamo che i nostri figli trovino un padre al loro fianco, e non sentano il bisogno di guarirsene.

¹ *Ce vice impuni, la lecture* è un saggio del 1925. Su Valéry Larbaud cfr. p. 49.

² Personaggi, rispettivamente, del Manzoni, di Stendhal (*Le rouge et le noir*), Verga, Proust, Dostoevskij (*Delitto e castigo*), Mann.

³ Cfr., come più avanti per Zola, p. 53.

⁴ Carl Gustav Jung.

⁵ È il primo verso dell'*Orlando innamorato* del Boiardo. Sulla distinzione tra *homo sapiens* e *homo fictus*, ripresa da E.M. Forster, cfr. p. 54.

⁶ Il protagonista del racconto *La metamorfosi*; l'impiegato K. è il protagonista del *Processo*.

⁷ Cfr. il saggio, con lo stesso titolo, in *Saggi critici*, terza serie, cit., pp. 117-35, su Albert Camus.

⁸ Cfr. B. Berenson, *The Drawing of the Florentine Painters*, Chicago 1938.

⁹ Personaggi rispettivamente di *Eugénie Grandet*, *Père Goriot* e *La Cousine Bette*, di Balzac.

¹⁰ Personaggi di Flaubert, Stendhal e Ibsen rispettivamente.

¹¹ *La romana* è del 1947.

¹² Allusione a *Pietà contro pietà* (1946).

Proust è un autore in crisi. Con lui, la critica — quella ufficiale e quella officiosa, quella scritta e quella parlata — ha attraversato dapprima una fase apologetica, che potrebbe riassumersi nell'*Hommage à Marcel Proust*: un florilegio di tributi, oggi ancora importantissimo, pubblicato dalla N. R. F. ai primi del '23, cioè all'indomani della morte dello scrittore, avvenuta nel novembre '22. Erano gli anni in cui il mondo letterario, praticamente, non parlava che di Proust. La fama dei maggiori contemporanei, da Joyce a Gide a Claudel a Valéry a Thomas Mann (Kafka non era stato ancora completamente scoperto) risultava oscurata; quelli potevano essere grandi scrittori, ma Proust in qualche modo era l'unico, era dotato di poteri segreti, arrivava a noi per strade che gli altri ignoravano, esercitava una dolce e insinuante, ma anche ineluttabile, esclusività. Ci aveva insegnato un modo nuovo di amare e di desiderare la poesia: e lui solo era in grado di soddisfare a quel nuovo desiderio. Al punto in cui siamo adesso, trent'anni dopo, possiamo confessare che gli altri scrittori erano semplicemente scrittori, della stessa razza di quelli che avevamo studiato nelle storie letterarie, gente che lavorava con carta, penna e inchiostro; mentre Proust sembrava far parte direttamente del nostro destino, sembrava prendere la durata uniforme dell'esistenza e farne una fluida, stupenda, incessante calligrafia di luce. Abbastanza di recente, Albert Camus ebbe a scrivere che per

Proust ogni minuto è privilegiato¹; i primi lettori della *Recherche du temps perdu* avrebbero potuto dire, in altro senso, la stessa cosa: e adoravano in Proust la rivelazione di quel privilegio. Di fronte agli altri scrittori la volontà di capire diventava soprattutto questione di intelligenza e poteva concludersi con un armistizio; con Proust non rimaneva che la resa senza condizioni. Pareva difficile, dopo di lui, che qualcuno ricominciasse a scrivere in un'altra maniera. Senza dubbio, sono questi i più pericolosi rapporti che si possano stabilire con un artista: prova ne sia il dramma Nietzsche-Wagner. Ho voluto ricordare alcuni degli stati d'animo, che accompagnarono la fase apologetica della critica proustiana.

A questa, è seguita la fase complicata; della quale si potrebbe dare come esempio la *Psychographie de Marcel Proust*² del dottor Charles Blondel, per dirne una; ma gli scritti e discorsi, nati sotto il segno dell'astruseria, sono schiera; nei quali, a far grazia di aggettivi più semplici, si attribuisce, poniamo, un carattere « noetico » al romanzo proustiano. E questo potrebbe essere segno che l'ora del rapimento era passata, e si tentava di reagire, prendendo il fascino con le molle, con strumenti ostici, duri, magari sgraziati, del tutto diversi dalla incessante seduzione di Proust; mettendosi a guardare quell'arte dalla prospettiva di un'altra esperienza, tutta intellettuale e senza più connivenza. Da una posizione, insomma, che potesse considerare come esterna, oggettiva, la magia proustiana; le impedisse di infestare i sentimenti, di colorarli tutti del suo tono, di provocare la totale e smemorata commozione. L'insorgere della critica complicata significa anche che si erano perduti il calore, la passione da cui erano animati i primi lettori di Proust; perché un discorso critico, mosso da vero entusiasmo, finisce sempre col trovare accenti semplici; le sue idee diventano visibili e profilate come personaggi: le succede come alla buona musica d'opera, quando finalmente imbrocca la melodia cantabile. (Nella misura, beninteso, in cui al critico è dato di cantare sul ta-

gliente crinale tra lirismo e lucidità.) Proust, nel suo scritto giovanile (1896) « Contro l'oscurità » (parlava dell'oscurità nei poeti, e ne parlava proprio sulla rivista dei poeti oscuri³ con un grosso errore di tatto che a lungo gli fu fatto scontare), mandava per buona solo un'oscurità analoga a quella che si avvolge nel fondo della vita: « féconde à approfondir et dont il est méprisable de rendre l'action impossible par l'obscurité de la langue et du style ». Sarebbe semplicistico trasferire all'oscurità dei critici questa condanna dell'oscurità in poesia; e noi, comunque, lasceremo a Proust l'iniziativa di aver chiamato « spregevole » il sistema di complicare la naturale oscurità del fondo con una addizionale oscurità di lingua e di stile. Ma l'augurio formulato allora da Proust si sarebbe potuto estendere a più d'uno degli scritti di critica complicata: « S'il parcourt la nuit, que ce soit comme l'Ange des ténèbres, en y portant la lumière ». Il critico che, attraverso le fatiche del suo mestiere, già abbastanza complicato di per se stesso, vuole soprattutto vederci chiaro, e si sente perduto quando non riesce a raggiungere il limite della chiarezza, ricorda volentieri la storia narrata da Quintiliano e riportata con molta delizia da Julien Benda⁴. Nella Roma di Augusto aveva successo un professore di retorica, che soleva ripetere ai suoi alunni: « Fate oscuro » e ai lavori, in quel senso, più riusciti tributava questo elogio: « È perfetto; neanch'io non ci capisco più niente. » Talvolta viene il sospetto che qualche critico della scuola complicata ripeta a se stesso un elogio del genere, nel rileggere un proprio lavoro. Ma questo è un altro discorso. A noi la fase complicata della critica proustiana deve servire, ripetiamo, soprattutto come sintomo di una nuova fase della fortuna di Proust. È segno che si avvicina la crisi di quella fortuna.

E infatti alla fase complicata segue quella denigratoria. Le aggressioni più violente passano, com'è naturale, per la via più facile e vistosa: che è quella della maldicenza biografica. Anche di questa fase, come delle altre, possiamo citare un libro-

tipo: *Le secret de Marcel Proust*, di Charles Briand⁵. Esso propone, o aggrava, con veemenza inaudita una specie di « scandalo Proust ». Cerca di strappare il velo dipinto, la fluttuazione iridescente della sinfonia proustiana, questa tra le più ricche orchestrazioni della parola che siano state create, per mostrare che non è se non la copertura di nerissime perversioni, propriamente delittuose. La *Recherche*, se abbiamo capito bene la tesi del Briand, sarebbe un tentativo di abbindolarci con le parole, di annegarci in un oceano di parole per contrabbandare, molto vilmente, non si sa se una cinica confessione, o una apologia, o semplicemente una prolungata e viziosa dilettazione di quelle turpitudini. Naturalmente noi non entriamo, né entreremo, nel merito delle accuse elevate da quel pubblico ministero. Noi qui vogliamo unicamente tracciare il diagramma degli stadi e oscillazioni attraversati fino a oggi dalla critica su Proust. D'altronde, quando il Briand lacerava la sinfonia proustiana, non è che s'immagini di compiere un grande scempio; lui a quella musica ci crede poco.

Almeno di questa sua incredulità o insensibilità, possiamo dare un esempio. Il Briand si trattiene abbastanza a lungo sul vantato, ma per lui parecchio sospetto, fascino di Proust conversatore. Esso aveva cominciato a manifestarsi fin dalla prima adolescenza del futuro scrittore: e risultava, pare, da una mescolanza dell'acume psicologico con una strabiliante ricchezza di nozioni, utilizzate a fare smalto e immagine su ciò che il ragazzo veniva dicendo. Era ancora scolaro del liceo Condorcet e già il padre lo faceva presiedere alle cene, a cui invitava le celebrità del tempo: politici, accademici, letterati. Pare che il piccolo Marcel, quelle sere, prendesse il suo pasto in anticipo, per essere poi più libero di chiacchierare, spostare via via il proprio posto accanto a ciascuno dei commensali, interessarli tutti, concertare e rifornire il loro dialogo. Il Briand, da quel precoce talento di conversatore, cava questa sbalorditiva conclusione letteraria: « Son don et son goût de la parole, ne

voilà-t-il pas la *faculté maîtresse*, qui explique et sa position personnelle au centre de son oeuvre et, dans chacun de ses livres, l'incoercible foisonnement des détails, l'inconsistance de la construction, la faiblesse et la pauvreté du jugement? »

Una frase come questa segna veramente una tappa. Forse è la prima volta che contro gli aspetti di Proust, nei quali più irresistibilmente sembra rivelarsi il suo genio, proprio contro il suo dono stilistico e verbale, si scatena così perentoria la stroncatura.

Proust aveva dovuto stazionare a lungo, col suo libro alla mano, prima che il mondo letterario — editori e lettori — gli concedesse il lasciapassare. Dal suo letto di malato e di recluso aveva salutato, come Tristano la squilla gioiosa del pastore, la prima lettera del tanto atteso « ami inconnu », un americano: la quale gli annunciava che la sua ormai non era più una celebrità tra conoscenti, ma cominciava a diventare la gloria. Dopo di allora, i giornalisti di terza mano lo canzonarono quale fabbricatore di cruciverba sintattici o, come si diceva, di *amphigouri*; ma era gente che non lo aveva letto, e soprattutto che non contava. I veleni masticati tra i denti dal conte Robert de Montesquiou⁶ erano conditi, anche se non veramente temperati, di lodi; in ogni caso si sapeva bene da quale reazione di difesa si secernevano: Montesquiou temeva, a ragione, di essere raccomandato alla posterità, piuttosto che dalle sue poesie e dalle sue Memorie, dal ritratto non perfettamente lusinghiero che Proust ne aveva tracciato nella *Recherche*, sotto il nome, i connotati, le bizze e i costumi difficili a qualificarsi del barone Charlus. Finalmente c'erano le diffidenze di Gide, persistenti sebbene divenute invisibili, anche dopo l'apoteosi generale di Proust; ma così assidue ritrattazioni le mascheravano, un apparato di rimorsi così forbitamente nasale, accorato ed esclamativo r avvolgeva e avvolge l'inflessa volontà di prolungare il misconoscimento del « cher confrère », una così avveduta regia presenta l'ultima e più pungente e sempre ancora insaziata in-

sinuazione sulla cima del ramo d'ulivo, che il risultato finale non tanto depone contro Proust, quanto testimonia sul conto di Gide, e ci presenta in definitiva una delle più caratteristiche, quasi molieresche, commedie dell'ambivalenza. Basterebbe ricordare, nel *Journal* di Gide, la visita notturna nell'antro di Proust: l'autore delle *Caves* vorrebbe riferirci quell'incontro con parole di tenerezza, tutte « vide cor meum »; viceversa gli esce dalla penna il più ossessivo, scostante dei ritratti (« il est gras, ou plutôt bouffi ») con quel gesto quasi coatto: « Par instants, il promène le long des ailes du nez le tranchant d'une main qui paraît morte, aux doigts bizarrement raides et écartés et rien n'est plus impressionnant que ce geste maniaque et gauche, qui semble un geste d'animal ou de fou. »⁷ Davvero si pensa al personaggio della saga wagneriana, che credendo di cantare a Sigfrido una conciliante ninna-nanna, protettiva e quasi materna, proprio sulla musica di quella ninna-nanna enuncia, senza accorgersene, i suoi propositi di farlo fuori. Ma tutto questo potrebbe essere ancora un omaggio a Proust e tra i più significativi, proprio perché recitato a dispetto. Sicché il primo annuncio, grosso e fuori dei denti, della fase denigratoria rimane lo studio — se così possiamo chiamarlo — del Briand.

A noi pare che la morte corporale, quando sigilla l'esistenza di un poeta, debba compiere anche un grande lavoro di disinfezione. Ciò che nella vita era stato un pullulare e fermentare di inclinazioni torbide, passioni malsane e vizi, insomma di malattie della personalità; i veleni che avevano operato nella chimica clandestina della poesia, ci pare che la morte li abbia resi asettici e incapaci di malefizio, li abbia per sempre derivati nel corso favorevole della linfa che ha nutrito le immagini della poesia, per sempre spogliandoli dell'azione tossica, che provocava le smorfie, le offensive contrazioni e le brutture dell'uomo. In questo senso, il poeta morto somiglia finalmente a se stesso, davvero quale in se stesso finalmente l'eternità lo ha mutato; e non più, nemmeno per isbaglio, quale lo ha conosciuto il suo

cameriere. Ma la nostra è un'illusione: il processo dopo morte, per gli artisti, è molto più accidentato. Anche la gloria è un mistero, a cui gli iniziati accedono dopo una vicenda di prove angosciose e a prima vista quasi insostenibili. C'è sempre qualcuno pronto a saltar fuori con una serie di rivelazioni, ritenute capaci di riaccendere quelli che nella biografia erano stati i focolai infettivi, di farli rifluire sull'opera, a contagiarla della loro corruttibilità. Sta succedendo a Proust un'avventura molto analoga a quella toccata al Leopardi, quando il suo amico Ranieri pubblicò i segreti appresi negli anni di « sodalizio » col poeta.⁸ Il segreto di Proust scoperto da Briand, ma unicamente per induzione, con una tecnica da processo indiziario, non è molto diverso da quelli imputati al Leopardi; è della stessa natura quantunque ne muti l'ordine di grandezza: e le circostanze ne siano aggravate a segno che le accuse del Ranieri, al paragone, diventano zuccherini. Dalla figura che ne possedevamo, quale in se stesso finalmente l'eternità lo aveva mutato, Proust è ricondotto indietro, costretto a ripetere i suoi gesti più sgradevoli, magari ripugnanti, in una specie di regressione verso gli stadi bassi e deformi dell'umano, e noi saremmo costretti a controllare se il romanzo non incorpori la natura di quei gesti, non ne erediti l'infamia. E allora, eccolo, Marcel Proust, costretto a riassumere la propria carne; eccolo di nuovo, come ce lo hanno descritto i suoi amici, quando usciva, sempre più di rado, dalla camera tappezzata di sughero per tornare in società: colla pelliccia che portava anche d'estate, freddoloso, imbottito di maglie, il colletto ancor più sfilacciato, perché ne fuoruscivano i batuffoli del cotone ficcatigli dalla cameriera Céleste contro gli spifferi tra la biancheria e la pelle; eccolo, questo Proust, ancora col suo libro alla mano, come quando cercava un editore; ma adesso è alle porte di quel soggiorno di gloria dove era già entrato, e dal quale il signor Briand ne ha chiesto l'estradizione.

Un'impresa teoricamente così sballata quella del Briand, il quale non può certo distruggere il valore oggettivo della *Re-*

cherche, ma tenta di farcelo disconoscere cambiando il nostro modo di leggerla, si può spiegare soltanto ammettendo che qualcosa del sostrato dell'opinione letteraria stia mutando; vale a dire che l'opera si sia serbata incolume, con la sua capacità di riscuotere la nostra ammirazione; ma in via di metamorfosi siano gli argomenti capaci di rassicurarci che quell'ammirazione è giusta. Solo in un momentaneo interstizio tra il nostro gusto letterario e la sua motivazione, un guastatore tipo Briand poteva infilare le proprie mine senza prendersi del pazzo furioso. La fase denigratoria della critica proustiana si spiega, a nostro parere, solo col bisogno di colmare l'intervallo, e rimetterci d'accordo con noi stessi. Questa è la ragione per cui ci ha lasciati del tutto freddi il tanto atteso libro di André Maurois: *A la recherche de Marcel Proust*. È un libro di buona compagnia, amabile e civile come tutti quelli di Maurois, perfino un po' fastidioso tanto è servizievole; ma a parte i preziosi inediti, citati in esclusiva per concessione della signora Mante-Proust, nipote dello scrittore, esso risulta abbastanza superfluo: e proprio perché il Maurois, brillantissimo contabile della letteratura d'avantieri, vi si fa esecutore testamentario della più rispettabile critica proustiana fino alla vigilia del suo lavoro. Una critica che ha dato magnifici risultati d'intelligenza, ma non ha più potere di scoperta e di rivelazione, di fronte a un Proust ridivenuto problematico. E proprio dall'effetto di quel libro, zelante inventario di luoghi comuni, si misura l'attuale situazione di Proust, autore in crisi.

Un amico di Proust, pubblicando nel 1948 un gruppo di lettere tra il 1903 e il 1922, osservava con nostalgia il modificarsi dell'immagine dello scrittore.⁹ Questo amico, Georges de Lauris, si riferisce ai ricordi risuscitati dalle lettere; ma è difficile non vedere una specie di dissolvenza incrociata, tra i ricordi personali e i ricordi di testimone del primo apparire del romanzo: « un léger étouffement nous avertit qu'il est difficile de respirer l'épassé. Ce que nous y avons aimé nous serre la gorge. C'est,

peut-être, de cet étouffement que nous finirons par mourir ». Ma gli altri amici di Proust, quelli reclutati tra la folla dei lettori di poesia e di romanzo, non hanno scelto la morte. Perciò, nel prendere atto anche noi e dichiarare, per rispetto della storia, che Proust è un autore in crisi, sentiamo subito il bisogno di soggiungere che si tratta di una crisi capace di risolversi, ancora adesso, magnificamente; e forse con risultati più positivi, e più stabili, che quelli di 25 anni fa.

Oltre che in crisi, Proust è anche un autore di crisi. Non posso e non debbo giustificare questa affermazione con un quadro più o meno generale della letteratura europea negli ultimi trenta o cinquant'anni. Sarebbe un genere d'impresa che mi persuade poco. Tempo fa, un critico proclive ai discorsi in generale, aveva scritto un saggio, tempestoso e abbagliante di scorci, sul « senso della letteratura italiana », al quale il Croce rispose: « tra le cose prive di senso, c'è anche il saggio del critico Tale sul senso della letteratura italiana ». ¹⁰ A scanso di cadere anche noi in quel peccato di insensatezza, facciamo scagliare la pietra da chi non ha più motivi di temere il peccato. Jean Giraudoux, preluendo nel 1938 a una serie di conferenze su *La Fontaine*, parlava della crisi, tentandone una definizione aforistica: « cette crise, qui est un accès des hantises et des attentions » ¹¹

Tra gli oggetti che, nel mondo letterario, sollecitano quelle *hantises* e quelle *attentions*, quelle frequentazioni coatte e quelle convergenze degli sguardi, ne isoleremo due: il diavolo e la malattia. Il modo come Proust entra in rapporto con quei due pericolosi e ambigui oggetti basterà a indicarci con quale funzione e in che misura sia anche lui scrittore in crisi.

I Padri Carmelitani hanno dedicato un tomo imponente delle loro *Études* a Satana. Hanno snidato e identificato il Diavolo nella sua esistenza e nella sua storia, nei suoi aspetti, nelle sue forme; l'hanno guardato contrarsi negli esorcismi e nella terapeutica. Un capitolo del volume è dedicato alla parte del Dia-

volò nella letteratura contemporanea. Ma l'autrice, la signora Magny, si limita al serpente di Paul Valéry,¹² a qualche considerazione su Gide e ad un'analisi dei romanzi di Bernanos. Allinea però due preziose testimonianze: quella di Baudelaire, che afferma: « la plus belle ruse du Diable est de nous persuader qu'il n'existe pas », l'altra di Denis de Rougemont, che ribadisce: « Le premier tour du Diable est son incognito. » La signora Magny s'illude che il Demonio, vistosi smascherato in questo suo trucco, non abbia saputo inventarne un altro. Secondo lei, « la maggior parte della letteratura contemporanea è orientata verso questo rifiuto di riconoscere al Diavolo qualsiasi esistenza » e proprio così « ne rende testimonianza e gli si assoggetta ». ¹³ Sembrerebbe invece più verosimile sostenere, e proprio dal punto di vista della signora Magny e dei Padri Carmelitani, che il Diavolo è ricorso al metodo dell'ingenuità, quello che meno gli somiglia, affinché non riconoscessimo l'opera sua. Come un ragazzino colto in fallo, ha rovesciato la gherminella. Insomma, il Diavolo è uscito dall'incognito.

Non ne fanno difetto le prove: per esempio, l'ultimo romanzo di Thomas Mann, il *Doktor Faustus*, e i più recenti sviluppi della psicologia individuale, escogitati da Jung, il discepolo e avversario di Freud.

È sempre pericoloso voler dare un'istantanea dei romanzi di Mann, dove i personaggi e le loro storie assumono una densità di simboli a innumerevoli versanti, con un gioco ininterrotto di rimandi, implicazioni, associazioni, allusioni, come in una galleria di specchi. Senza dire che quegli specchi danno la sensazione del loro nitore di cristallo, ma insieme anche quella di pregnanti vapori interposti lungo la galleria. La spiegazione potrebbe essere che Mann è un artista ugualmente stimolato dalla sua capacità di rappresentare per narrazioni e dalle sue affinità elettive per qualsiasi idea, che si presenti come visione del mondo. Così in lui le figure dell'ispirazione, i personaggi, prendono un profilo da prodotti dell'intelligenza; mentre i movi-

menti intellettuali quasi cantano, come figure psichiche, scaturite dall'ispirazione. Mann ha una sensibilità estetica per le correnti di cultura, per il divenire delle interpretazioni della vita, soprattutto quando si sostengono nella zona intermedia tra la lucidità della teoria e la suggestività dello stato d'animo, e hanno ancora un valore provocatorio, di eresia, col quale si insinuano nella popolazione – direi meglio: nel *Volk* – degli intellettuali per assumervi la funzione di una filosofia organica. Per queste correnti, Mann prova una specie di entusiasmo erotico-musicale, sotto la cui spinta egli viene componendo, per tappe successive, qualcosa come una Leggenda delle Idee, in forma di romanzi. Così lo abbiamo visto, di volta in volta, a tutti i crocchia della cultura europea, intento a raccoglierne la tematica in una immagine o in una parola che voleva manifestamente essere la penultima: cioè plastica quanto le occorre per bastare a se stessa come figura d'arte, e aperta quanto occorre per lasciare che quei temi conservino una forza irrisolta, ancora problematica e germinativa. Nella *Montagna Incantata*, il tema era la deplorabile e positiva fecondità spirituale della malattia e della morte; nelle *Storie di Giacobbe*, il bisogno di giungere a una spiegazione col primordio e con la mitologia, ravvicinati dagli studi etnologici e di storia delle religioni; nel *Doktor Faustus* è, tra l'altro, il ritorno del vecchio Diavolo e la fatalità di venire a patti con lui, massime per un artista moderno (voglio dire: del recentissimo ieri).

Soffermiamoci su quel patto. Renderà più semplice il nostro discorso su Proust. Il protagonista del *Doktor Faustus*, Adrian Leverkühn, è un compositore di musica. Per quanto dotato, egli si blocca tutte le strade della grande espansività: quelle della musica che, presto o tardi, finisce col cantare lealmente per tutti. Il suo proposito ambizioso, animato da una specie di fervore freddo, è di raggiungere strutture sonore, lucide come calcoli, grandi algoritmi polifonici, immunizzati da ogni fascino armonico. Alla facoltà teologica di Halle, dove si è iscritto per via

di una misteriosa parentela che avverte tra musica e teologia, o forse per tenere a bada la propria vocazione di artista, si è sentito attratto da un ambiguo docente che professa la necessità del Diavolo per servire ai disegni di Dio. Nel comporre le proprie opere, Adrian impiega il nuovo linguaggio dodecafonico: in ogni senso, si è precluso le strade che sboccano nell'opera unanime col mondo, subito consentanee col cuore dell'universo. Il Diavolo gli appare durante un soggiorno che egli fa in Italia, a Palestrina. La malattia che Adrian ha già nel sangue – promette il tentatore, per finire di comprargli l'anima – gli salirà al cervello, gli darà l'ebbrezza, una specie di limpido abbandono creativo. Adrian accetta il patto, dopo una gara di sottigliezze, dove tutte le risorse della demonologia antica e moderna sono accuratamente dispiegate nello stile goticheggiante del vecchio Faust. Verso la scadenza preannunciata dal Diavolo, quando la clessidra è agli ultimi granelli, Adrian riesce a comporre i suoi capolavori. Un momento prima che la pazzia venga a prenderlo, egli dichiara: « Questa è l'epoca in cui non è più possibile compiere un'opera per vie normali, nei limiti della pietà e del raziocinio, e l'arte è divenuta impossibile senza il sussidio del Demonio e il fuoco infernale sotto il paiolo. »

Se vediamo giusto, una simile dichiarazione non fa che constatare in termini atterriti e favolosi la paradossale impossibilità, per un artista moderno, di lacerare il diaframma creatosi tra la sua capacità di esprimersi e il suo bisogno di esprimersi. Pare ieri, ed è già così lontano, il tempo in cui Ferdinand Brunetière definiva il lirismo come la rifrazione dell'universo attraverso un temperamento.¹³ L'artista di Thomas Mann è sfiduciato nella doppia direzione dell'universo e del temperamento: non ne vede più il punto d'incontro. E viceversa, nel suo segreto, se si decidesse a dirci tutto, dovrebbe ammettere che non ha rinunciato a quel lirismo. Quando, tra noi, Benedetto Croce confinava nel sottoscala o nelle stanze di servizio i cosiddetti « mezzi espressivi », prendeva involontariamente atto della crisi, e in-

volontariamente tentava di scongiurarla, ignorandola. Voleva lasciare libero l'artista di sentirsi invasato, come ai tempi romantici: illuderlo poter far brillare l'apice della propria individualità, senza impacci di tecnica, i dettati provenienti dal grembo dell'universo.

Ma Croce parlava d'arte, e non doveva fare arte. In Mann, vediamo invece l'artista, ancora allagato dalla grande ambizione romantica, e viceversa tenuto in iscacco dalla certezza che i mezzi espressivi, le forme ereditate dal romanticismo, non fanno più per lui. C'è una frattura tra il mondo storico e il mondo, se così possiamo dire, delle immagini dominabili coi mezzi espressivi: un divorzio ormai irreparabile tra la matrice inconscia collegata col senso delle cose, e gli strumenti consapevoli con cui è dato di manifestarsi. L'intelligenza, il mondo della cultura, hanno ormai preso atto di un deperire del linguaggio di ieri: sfruttarlo ancora sarebbe tale ingenuità che, dopo quel verdetto dell'intelligenza, più propriamente dovrebbe chiamarsi malafede. L'artista allora si costruisce linguaggi nuovi; ma questi gli paiono, a loro volta, prodotti di intelligenza; e l'intelligenza per lui, ancora romantico, non basta a garantire la poesia, è essa stessa malafede.

Il Diavolo aveva detto ad Adrian: « Quando l'opera non è più in accordo con la verità, come si fa a lavorare? Ma le cose stanno proprio così, mio caro: il capolavoro, l'opera compiuta in se stessa, appartiene all'arte tradizionale, mentre l'arte emancipata la rinnega. »

Il Diavolo è loico, lo sappiamo da un pezzo. Il suo sillogismo qui è facile a dedursi per *barbara celare*: visto che qualsiasi artista parte con la speranza del capolavoro, visto che l'arte « emancipata » rinnega il capolavoro, dunque l'arte emancipata impedisce la speranza, mette il bavaglio all'entusiasmo creativo. Dunque l'artista moderno è vittima di una inibizione cosciente, di una paralisi bella e buona. « Muse moderne de l'impuissance! » esclamava Mallarmé, che però prendeva partito di questa

impotenza. Gli antichi conoscevano l'interno cambiamento di velocità tra la condizione normale dell'uomo e lo stato di organismo poetico, questa indiscutibile fiducia nella propria voce: e supponevano che, a rendere poetico l'uomo, dovesse intervenire un *daimon*. Thomas Mann non fa che tradurre la parola pagana *daimon* in quella cristiana di Diavolo, addossandosi le ben note conseguenze che discendono dall'evocarlo. Il Diavolo sarebbe dunque l'intercessore, il rimedio di tipo simpaminico che abolisce, per il tempo necessario a creare il capolavoro, quella inibizione divenuta cronica. Chiede l'anima in eterno, per dare all'artista qualche attimo, terribilmente fecondo, di pieno possesso della propria anima. Si fa pronubo di momentanee e generative nozze tra *animus* e *anima*, per dirla con gli psicologi di tanto tempo fa e di adesso.

Ma gli armeggi e pattuizioni, lo spericolato intralazzo di Thomas Mann col Diavolo sollevano ancora un interrogativo, che ci riporta vicinissimi a Proust: è dato agli uomini d'oggi (o del recentissimo ieri) di salvarsi attraverso l'arte? La risposta di Mann è di una evasività intrigante e sibillina, tutta permeata di ironia romantica: solo una salvezza contraddittoria è possibile, ottenuta a patto di perdersi. Si è riusciti a scrivere, ma vendendo la vita, anche quella eterna, per fare l'arte; ecco la parte del Diavolo. E rimane il dubbio che l'opera d'arte così ottenuta, dove il Diavolo ha messo più che la coda, nasconda l'insidia e il piè forcuto; a meno che non serva ai disegni di Dio, ma questo sarebbe da vedersi più alla lontana. Insomma, se salvezza può darsi, essa è molto simile alla famosa vittoria, in cui il vincitore cade prostrato sul corpo del vinto. La faccenda si complica di un ulteriore paradosso: per mettere in dubbio la possibilità di salvezza attraverso l'arte, Thomas Mann ha scritto un romanzo, cioè un'opera d'arte, intrapresa senz'altro con quella speranza nel capolavoro che il suo Diavolo Sammael contesta allo scrittore cosciente. Il vero Faust è Thomas Mann, che cerca di giocarsi il Diavolo. Proust invece, dopo

di avere subito anche lui per la sua parte i ricatti del Diavolo, riesce a sconfiggerlo in una maniera trionfale, innocente e senza doppi sensi; una maniera da finale di sacra rappresentazione.

Sempre ancora come collaboratore indispensabile per guarire l'uomo del nostro secolo dalle sue inibizioni, è evocato il Diavolo anche nell'altro documento che vogliamo citare: la psicologia di Jung, così come possiamo coglierla soprattutto nel libro *Psicologia e Alchimia*,¹⁴ dove gli echi, le risposdenze e perfino le somiglianze di terminologia col *Doktor Faustus* sono così vistose, che par difficile ritenerle puramente casuali. Jung non cessa di dichiarare, con una mossa ostentata che è anche una manovra prudenziale, la sua posizione di medico, chiamato a guarire i pazienti dalla nevrosi, intendendo come nevrosi tutti gli aspetti di un non-adattamento alla vita, che l'uomo moderno manifesta con particolare clamore, con dinamica accidia e, per tutto dire, impudicizia. Per Jung il problema è di condurre quell'uomo a ricuperare la propria «totalità». Ma anche l'artista di Thomas Mann era in crisi di totalità: voleva il capolavoro, che è sempre totalità, sapendo che il capolavoro gli era precluso da una specie di paura di caderci dentro. Jung offre quella totalità – che sarebbe poi una specie di guarigione senza salute – a patto che ci si metta a confronto coi contenuti oscuri della psiche, che s'impegni una discussione dialettica – così egli dice – tra la coscienza e quei contenuti oscuri. Ma a differenza da Freud, che si proponeva di sciogliere quei contenuti refrattari, portandoli nella coscienza, Jung mette la condizione che l'ombra, come egli la chiama, rimanga viva e operante. Ai modi di stabilire la convivenza con l'ombra, Jung trova equivalenti nella simbolica di tutti i luoghi e tempi e riti e processi magico-religiosi, finché si ferma con particolare insistenza sulle immagini degli alchimisti e, per esempio, sul figlio generato dal basso, il figlio inferiore, al quale spetterebbe un compito simmetrico – collaborazione insieme e compenso – al compito assunto dal figlio che scende dall'alto mentre l'uomo-Dio, il «*filius macro-*

cosmi » salva l'uomo, cioè il microcosmo, invece quel figlio inferiore comparirebbe come « salvator macrocosmi ».

Sebbene tutto il discorso di Jung sia stato, fin qui, circospetto fino ai limiti dell'ipocrisia, discorso di uno che dà la spinta e ritira il braccio, a questo punto le reticenze gli diventano impossibili. Basta poco, una distrazione, un nonnulla, per far comparire il Diavolo. Eccolo infatti che compare: e come corre, come il suo nero cavallo galoppa e prende il comando sulla dirittura di arrivo. Vedete il dettaglio, direbbero i cronisti degli ippodromi. Grave torto, nel trattare la psiche – comincia a lasciarsi sfuggire Jung – è di prescindere in maniera premeditata dall'esaminare « se non sia insita, proprio nella potenza del male, una particolare volontà divina, che si avrebbe tutte le ragioni di prendere in considerazione ». Siamo al principio della pagina 41 di *Psicologia e Alchimia* (traduzione italiana). Stessa pagina, qualche rigo più sotto. Il medico delle anime « sa che si può mancare non soltanto la propria felicità, ma anche la propria colpa decisiva, senza la quale l'uomo non raggiungerà mai la propria totalità ». Il cavallo nero stringe allo stecato, sta protendendo il muso verso la posizione di comando. E finalmente, stessa pagina ancora, in nota: « È completamente naturale che, davanti al destino tragico, ch'è l'accessorio inevitabile della totalità, si ricorra a una terminologia religiosa ... *Il mio destino tragico* significa una volontà demoniaca di avere proprio quel destino ... L'accettazione del destino si chiamerà una volontà di Dio; mentre, nella lotta estenuante e disperata contro il destino, si vedrà piuttosto il diavolo. » Traguardo. La cautela di confinare queste dichiarazioni in una nota, non riesce a nascondere che il Diavolo ha vinto, è lì che offre i suoi servizi e « vexilla regis prodeunt inferni ».

Qualcuno o parecchi – e anche noi tra quelli – troveranno stravagante e bislacco questo ricorso al Diavolo per guarire l'artista moderno e l'uomo del palazzo (se non l'uomo della strada) dalle inibizioni, che ne fanno un critico, piuttosto che un ese-

cutore, dei propri compiti. Ci sono senza dubbio, a disposizione di quest'uomo, sistemi assai più operosi e meglio collaudati per trarsi dall'imbarazzo. Ma noi qui ci limitiamo a riassumere un capitolo della storia della cultura, alla quale anche Proust appartiene. In definitiva, si era prodotto, come conseguenza di una pericolosa amministrazione dei lasciti dell'Ottocento, quel gran secolo, un soverchio di « spiritualità », di filosofia e apologia dello Spirito. Il corrispettivo, in arte, è l'estetismo: questa schizzinosa impossibilità di chiamar le cose col loro nome e di dire pane al pane. L'uomo troppo spiritualizzato è tra i più esposti a diventare un indemoniato: nel senso che, mentre lui si aggira ad alta quota, le sue radici fanno quel che vogliono. Riequilibrare quest'uomo, innestare in lui la necessaria « presa di terra », non si può se non riconciliandolo con tutto se stesso, compreso il non-spirito. È ciò che fanno Thomas Mann e Jung e gli altri buttafuori del Diavolo. Essi sono ancora spiritualisti abbastanza per credere che il non-spirito sia male e puzzi d'inferno; sono abbastanza fuori dello spiritualismo, ne hanno fatto abbastanza indigestione per non ammettere una positività, e perfino un'azione feconda, del non-spirito, laddove gli spiritualisti proclamavano la negatività del male e dell'errore. Positività del male, questo è manicheismo. Gli scrittori di crisi, di questa crisi, sono tutti manichei. Facciamo un ultimo passo: sono anche uomini che corrono ai ripari ma, nell'interno dei loro presagi, si sentono esclusi dall'orizzonte, quale che sia, di domani. Thomas Mann che, malgrado la sua arte di dosaggi e di affermazioni, è tuttavia generoso e poeta, confessa la malinconia di non più esserci – lui, il figlio dei Buddenbrook – dove suppone che il mondo sarà. Comunque, non potendo chiedere ospitalità al futuro, e rifiutando di regredire in un riconoscibile passato, questi uomini cercano una immagine del non-spirito, in qualche cosa che non sia nemmeno più passato, tanto è remoto, quasi immobilizzato fuori del tempo e della storia; in quelli che si

chiamano gli strati arcaici. Li hanno trovato la paura leggendaria del Diavolo.

Proust, apparentemente, vive ancora tutto nei giorni in cui il trucco del Diavolo era l'incognito. Nominarlo era una innocua metafora, che si poteva adoperare senza il timore che « lui » si mostrasse. E parlava certamente per metafora Alphonse Daudet quando, del giovane Proust, che frequentava i « giovedì » di casa sua, andava dicendo: « Marcel Proust c'est le diable. »¹⁵ Forse aveva scoperto in lui una facoltà di guardare dentro gli individui e con quel *Diable* intendeva un quissimile del diavolo zoppo, che saliva sui tetti per ficcare l'occhio dentro le case. In ogni modo, Daudet era un uomo intelligente, ma la sua dote piú persuasiva, anche come scrittore, consisteva nel saper non essere un genio; escluso quindi che con quel giudizio abbia divinato il potere di catturare l'anima delle cose, quella appunto di cui Proust andrà alla ricerca, e otterrà la rivelazione, attraverso la *Recherche du temps perdu*. Senonché per riuscirci Proust, ben lungi dall'essere lui il Diavolo, dovrà anzi venire a patti col Diavolo, in un modo abbastanza analogo a quello descritto da Thomas Mann, e prescritto dal dottor Jung. E la ragione è la stessa. Per parlarci chiaro, anche la *Recherche du temps perdu* è il romanzo dell'inibizione.

Basta pensare a quello che significa per Proust « tempo perduto ». Significa gli anni spesi a dovere accettare la vita e la realtà di questo mondo, limitandosi a vederne la faccia esterna. Degli aspetti che ci attorniano, noi sappiamo bene o male i nomi: sono quelli che adoperiamo da mattina a sera; la grammatica li chiama i nomi comuni, e infatti noi li spendiamo come gettoni per stabilire con i nostri simili e con noi stessi i rapporti necessari a campare. Tutto sommato, anche quella di vivere, di essere gli abitanti del nostro pianeta, è una professione. Essa pure crea un callo professionale. Abituamente noi tocchiamo le cose e le presenze con lo spessore di questo callo. A loro volta le cose, le presenze — queste antagoniste — hanno cura di mo-

strarsi ricoperte di un guscio, quasi un tegumento calcareo, un rivestimento mineralizzato, che senza dubbio le rende piú facili e riconoscersi e a maneggiarsi. Ma quel guscio è anche una protezione che le cose e le presenze — le esistenze individuali, insomma — mettono in opera per non darsi a noi: serbare un loro segreto, affiorante e fuggitivo, adorabile sia che prometta di consolarci, sia che minacci di affliggerci.

Non è escluso che uno scrittore possa raccontare storie, inventare personaggi, rappresentando semplicemente quei gusci e lasciando che l'appello dell'anima funzioni da solo. Balzac l'ha fatto per migliaia delle sue pagine, e spesso anche Tolstoj, e in genere tutti i romanzieri a larghi affreschi animati, quelli che certa critica ha chiamato « visionari ». Ma Proust ha visto l'occhiata proveniente dal di dentro delle cose. Da quel momento ha saputo che non avrà piú bene, se non quando riuscirà a trovare le parole che risalgano quell'occhiata, si congiungano con quell'anima, se ne impossessino, senza farla prigioniera. Il grande, anzi unico, tema della *Recherche* nasce di qui, e lo stile di Proust: uno stile che possa compiere lo stesso miracolo e la stessa innovazione scoperte da Proust nello stile di Flaubert allorché, sull'inizio della *Éducation sentimentale*, esso arriva a un organismo di parole e di movimenti che non soltanto imita o sposa, ma è identicamente il viaggio del battello su cui Madame Arnoux e Frédéric Moreau risalgono il fiume. Lo stile di Proust dovrà essere quello straordinario apparecchio, quella struttura vivente, tramata di fiato e insieme tutta motivata, che permetta all'anima delle cose di trasfondersi, senza snaturarsi, come per una trasparente metempsicosi. Solo un simile raggiungimento può dare a Proust il senso di adempiere il proprio compito: questa è la sua vocazione. Tempo perduto è, dunque, il tempo nel quale egli non può servire alla sua vocazione.

Il bisogno di una ricerca di quel tempo perduto nasce, per Proust, dai lontani attimi dell'infanzia, in cui si è accorto che esiste l'« altra cosa » da dire, quella che nessuna descrizione o

rappresentazione degli aspetti, come ci appaiono, riuscirà mai a significare. Sono stati gli attimi in cui anche Proust, come gli scienziati di oggi, si è reso conto che l'esame macroscopico lo lasciava fuori della vera autenticità dei fenomeni e degli eventi: lo escludeva da ciò che realmente bisogna sapere. Di quegli attimi noi possediamo, nel romanzo, un preciso esposto. Sono i due famosi episodi che, da trent'anni prima, costituiscono il passaggio obbligato di tutta la critica proustiana. Primo: l'incontro coi campanili di Martinville, durante il ritorno in carrozza verso la casa di Combray, dove il protagonista del romanzo trascorre le sue vacanze da ragazzo. Quei campanili lo invitano ad andare a cercare qualche cosa che è nascosta « derrière eux », proprio una « âme cachée » in quel segreto luogo senza ubicazione dove, appunto, risiede l'anima. Il ragazzo scopre o, per meglio dire, riceve il messaggio che era invitato ad andare a cercare: trascrive quel messaggio, e ne prova un senso privilegiato di felicità, tale che gli farà sembrare, al confronto, sbiadita ogni gioia. Riporterà nel romanzo, quasi senza ritocchi, quella pagina infantile: e proprio per dirci come si ritrovi ciò che egli ricerca. Il secondo attimo famoso è quello in cui egli ricupera, nel sapore di un biscotto inzuppato in una tazza di tè, il senso dei giardini della sua infanzia. È superfluo ricordare che questo episodio dei « Jardins dans une tasse de thé » doveva addirittura intitolare tutta la prima parte del romanzo; e che costituisce il prototipo delle famose « intermittenze del cuore » su cui l'intero romanzo è imperniato. Ma intanto quei giardini sono risorti attraverso l'irresponsabile evocazione operata da un sapore. Solo la memoria involontaria è valsa a restituire ciò che uno sforzo volontario del ricordare avrebbe potuto inseguire a perduto, con uno sterile tormento, senza raggiungere mai altro che una spoglia disseccata.

Ma proprio questi esempi mostrano che, nel punto in cui Proust apprende, per illuminazione, quali siano le sole cose degne di essere scritte, e brucia così ogni altra possibilità di scri-

vere (tutto il resto è silenzio), proprio in quel punto gli tocca anche di constatare che egli non ha alcun potere di ripetere quegli attimi. Essi gli sono stati regalati. Pare addirittura che la parola « ricerca », nel titolo del libro, sia un patetico malinteso e autoinganno, visto che il tempo perduto non si può ritrovare, se non a patto che esso torni da solo, senza cercarlo.

L'annunciarsi di una vocazione somiglia molto a una tentazione di salute. Ma Proust, quella salute, sa soltanto dov'è e come è fatta: non dipende da lui di guadagnarsela. Una cupa dottrina della grazia, di agostiniana o giansenistica terribilità, sembra paralizzare la sua vocazione, renderla impotente, farne una specie di sedotta illusione, per un attimo balenata, dopo la quale non rimane che l'alternativa di perdersi, nella disperazione di non potersi mai più ritrovare, né con le opere, né con i meriti. Si produce allora l'enorme paradosso di Proust, scrittore meravigliosamente dotato, che non riesce a mettersi al lavoro, perché non può scrivere ciò che deve. Ci sono gli anni logoranti della aspettativa, durante i quali l'incapacità ristagna e diventa accidia. Vediamo questo Proust difendere in malafede un suo diritto all'ozio, che è poi il diritto di punirsi, e di creare sempre nuovi pretesti al rimorso che lo macera. Basterebbe citare le lettere, improvvisamente cattive, che egli indirizza alla madre e alla nonna, quando queste due donne della tenerezza gli ricordano che, avendo voluto fare lo scrittore, egli deve in qualche modo mettersi alla scrivania. E non si tratta che di un accenno, che indichiamo a volo, di una biografia la quale va tutta raccontata daccapo, sotto questo profilo. Una diuturna *attritio*, direbbero i teologi a indicare un pentimento incompleto, scontato con una dolorosa fiacchezza, che sotto sotto può mantenere viva la colpa. E tutto il romanzo di Proust, fino alle ultime pagine e all'ora in cui si annuncia, non già il « tempo ritrovato », ma la possibilità di ritrovarlo, è un lunghissimo tentativo di commuovere le cose, perché diano finalmente l'anima. Anche il romanzo va riassunto daccapo, sotto questo

profilo. A parlare per psicologia, questo è esattamente il quadro di un uomo chiamato all'introversione, cioè a equilibrarsi verso il didentro, e dannato invece ad aggirarsi per quelli che a lui, così come è fatto, paiono i deserti dell'estroversione, squallidi, inconcludenti e senza musica.

Dunque: senso di colpa, tenuto acceso nella biografia, per castigarsi di non potere raggiungere se stesso e contemporaneamente provocarsi, con questa continua trafittura, a non considerare chiusa la partita. Che si riverbera nel condurre tutta l'opera, come un desolato rinvio dell'opera: quasi il vittimismo di un escluso dalla possibilità di esprimersi, proprio mentre sta dando fuori il più insperato e profondamente felice capolavoro di stile dei tempi moderni. Si dica se questo non è un paradossale caso di inibizione, almeno per chi ne subisce le torture. Così il nostro Proust rientra nella casistica dell'artista di Mann e dell'uomo di Jung.

Chiudiamo l'anello. L'espedito escogitato da Proust, per accedere a un'anima che gli sia stata promessa da un essere comunque seducente, consiste in un tentativo d'amore; ma spinto ad una esasperazione ed eccezionalità, quali nessun autore di romanzi si era mai sognato. Bastava Platone, e non occorrevano le chiose della psicologia di oggi, per sapere che l'amore promette di farci scoprire il segreto d'anima, il fondo inafferrabile che le attrattive di una persona annunziano e celano. Di questa ricerca, che l'amore sembra consentire, Proust ha fatto il caso per eccellenza, o anche il simbolo, di tutta la sua ricerca. Quella via verso un'anima poteva indicargli l'itinerario verso le anime, assegnatogli per vocazione. Ed era la sola via, che gli fosse concesso d'intraprendere di sua iniziativa, con un intervento della sua volontà.

A questo punto, Proust fa qualche cosa di veramente diabolico: mette a partito un sistema, che solo il Diavolo gli può avere suggerito. Come il Diavolo sequestra le anime nelle sue bolge, così il protagonista del romanzo sequestra Albertine, la

portatrice di quell'anima, in casa propria: *La prisonnière*. Ma non è tutto. Proust sa troppo bene che le rivelazioni d'anima – campanili di Martinville e giardini nella tazza di tè – gli erano venute come per una mite folgorazione della grazia. E sa anche che la grazia non si può forzare. Gli rimane l'eterno ripiego di chi dispera: scroccare col malefizio ciò che non viene accordato per i giusti tramiti. Dove l'illuminazione da sola non giunge, si potrà sostituirla con una specie di fosforescenza: chiedere a uno stato di euforia l'illusione di non sentirsi più inibiti; che è già un modo, illecito e momentaneo, di non esserlo più. Ma l'euforia è sempre il prodotto di certi tossici. Ricordiamo che al musicista di Thomas Mann il Diavolo era comparso nella figura di Sammael, l'angelo dei veleni. E Proust cerca in Albertine, in questa guida e propiziatrice lungo la strada verso le anime, una qualità euforica. Dice testualmente di averla vista, al primo apparire, come una « *objectivation réelle et diabolique* » (diabolica, insistiamo) del temperamento opposto al suo: « *de la vitalité* » soggiunge « *barbare et quasi-cruelle dont je savais si dépourvue ma propre faiblesse* ». In una piega quasi sfuggente della *Recherche*, è apparso il nome del Diavolo. Anche Proust ha fatto il suo patto col Diavolo, ha incatenato la vita per conseguire l'arte, soggiacendo alla sorte dei poeti del recentissimo ieri. Per questo è anche lui, ma più in alto di tutti, uno scrittore di crisi.

Goethe poteva iniziare la propria autobiografia¹⁶, enunciandone l'oroscopo: « *Nacqui a Francoforte sul Meno il 28 agosto 1749, a mezzogiorno preciso. La congiunzione delle stelle era favorevole: il Sole si trovava in Vergine; Giove e Venere si guardavano amichevolmente, senza che Mercurio si fosse fraposto* ». E avanti: anche Saturno e Marte erano in buona posizione, e la Luna faceva del suo meglio. Le aveva tutte dalla sua. Si capisce che abbia potuto dire che ogni vera poesia è poesia d'occasione. A un destino così ben segnato, ogni occasione doveva essere propizia. Proust invece non è un poeta d'oc-

casione: deve passare per certe strade obbligate, quasi coatte, o rimanere un dilettante. E queste strade deve identificarle a ogni costo, sotto pena di fallire il suo destino. Naturalmente, c'è anche un oroscopo di Proust, qualcuno l'ha perfino citato, ma qui non c'importa. Piuttosto, se nessun astrologo ci sente e ci smentisce, e se ci sente crepi l'astrologo, diremmo che l'oroscopo di Proust doveva, a occhio e croce, essere tutto l'opposto di quello di Goethe. Sia vero o no dal punto di vista dei pianeti e delle stelle, è certo che mentre Goethe scrisse una serie di capolavori per confermare il suo oroscopo, Proust si immolò a un capolavoro per raddrizzarlo. Scontando, a parte la purezza del riscatto, un « destino tragico » al quale gli artisti successivi non avranno che da aggiungere l'odore di zolfo.

Note

- ¹ Allude al *Mythe de Sisyphe*, del 1942.
- ² Paris, Librairie Philosophique, 1932. (N.d.A.)
- ³ È la « Revue Blanche », fondata nel 1891; tra i collaboratori, Verlaine, Mallarmé, Heredia, Barrès, Louys, Gide. Proust, oltre a questo articolo (cfr. *Giornate di lettura* cit.) vi pubblicò molti dei brani poi raccolti in *Les plaisirs et les jours*.
- ⁴ *Properce*, Paris, Grenet, 1928. (N.d.A.)
- ⁵ Paris, Editions Lefèvre, 1950. (N.d.A.)
- ⁶ Su Robert de Montesquiou, cfr. p. 41.
- ⁷ « Journal », p. 694, senza data, ma tra il 15 e il 28 maggio 1921. (N.d.A.)
- ⁸ Si tratta dei *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* (1880).
- ⁹ *Lettres à un ami*, Préface de Georges de Lauris, Paris, Amiot Dumont, 1948. (N.d.A.)
- ¹⁰ Si trattava di Piero Bigongiari, *Il senso della letteratura italiana*, Firenze 1952.
- ¹¹ Jean Giraudoux, *Les cinq tentations de La Fontaine*, Paris, Grasset, 1938. (N.d.A.)
- ¹² È il serpente della *Jeune Parque* (1917).
- ¹³ *Études Carmélitaines, Satan*, Desclée de Brower, 1948, p. 573. (N.d.A.)
- ¹⁴ La traduzione italiana è datata Roma 1950.
- ¹⁵ L'episodio è ricordato dal figlio Lucien in *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, Parigi 1929.
- ¹⁶ *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1809-14, ripresa nel 1830).

Chiamo personaggio-uomo quell'*alter ego*, nemico o vicario, che in decine di migliaia di esemplari tutti diversi tra loro, ci viene incontro dai romanzi e adesso anche dai film. Si dice che la sua professione sia quella di risponderci, ma molto più spesso siamo noi i citati a rispondergli. Se gli chiediamo di farsi conoscere, come capita coi poliziotti in borghese, gira il risvolto della giubba, esibisce la placca dove sta scritta la più capitale delle sue funzioni, che è insieme il suo motto araldico: *si tratta anche di te*. Allora non c'è più scampo, bisogna lasciare che si intrometta. Ma non ha solo questa virtù di mediatore, che spesso rende « più praticabile la vita ». L'evoluzione della sua specie porge anche il filo rosso per seguire la storia, non solo della narrativa, ma di tutta la letteratura e forse delle altre arti. Attualmente in quella evoluzione deve essere successo un salto qualitativo: ne è prova la decadenza della critica che vorrei definire osmotica, la quale penetrava il personaggio, e ne era penetrata, sia pure col rischio di contrabbandare una vischiosità, un intrico di filamenti organici, una indiscreta e madida abbondanza di flussi; ma alla fine arrivava sia a comprendere quel personaggio che a spiegarlo. Le si è sostituita un'altra critica di tipo soprattutto accerchiante: essa stringe d'assedio il personaggio con strumenti di superlativa ingegneria, corredati di pannelli, manometri, lampadine multicolori, che durante l'impiego ne permettono anche il controllo; quasi sem-

pre, tuttavia, preferisce la bellezza, l'efficienza tecnica dell'assedio al momento dell'espugnazione. Della nuova fase del personaggio, contrassegnata anche da un increscioso malinteso tra l'uomo, erede oculato o dissipato, consenziente o ribelle, del patrimonio umano, e il suo *alter-ego*, vorrei qui rendermi ragione, attraverso alcuni confronti elementari, arrischiati, eterodossi, non eccessivamente preoccupati di prescindere, per una volta tanto, da tutto l'esuberante, ingegnoso, ma forse monotono armamentario delle odierne e meno odierne teorie sulla narrativa.

Non voglio prenderla troppo alla lontana, ma la narrativa degli ultimi tre secoli ha suffragato dalla più docile conferma la dottrina dei corsi e dei ricorsi. Ne ha dato, senza volerlo, la dimostrazione Edmund Wilson nel suo saggio sul Simbolismo¹. A dire il vero, Wilson tiene d'occhio tutto il campo letterario, ma la narrativa è il caso particolare che, di quell'andamento a pendolo, offre la prova per eccellenza.

Si guardi al *drôle de ménage* che da un pezzo essa ha combinato con la scienza: è una continua altalena di lune di miele e di ripudi. Quando alla scienza vanno bene gli affari, quando la ragione se la sente di spiegare tutto, comprese le ragioni del cuore o dell'anima, si assiste ai fasti dell'amore coniugale, tanto più tripudianti quanto meglio la scienza arriva alla piena conferma di se stessa, cioè sigilla col crisma del vero e del certo quella concezione meccanicistica dell'universo, che è sempre stata sulla cima dei suoi sogni di perfettibilità. Lo si è visto nei secoli dell'illuminismo: la letteratura scriveva le musiche e le coreografie della pavana reale, nobilmente eseguita sul proscenio dalle matematiche e dalla fisica. « Sull'età del cosiddetto classicismo – qui Wilson intende l'egemonico, esemplare classicismo francese – Cartesio e Newton esercitarono un influsso pari a quello dei classici »².

Poi la letteratura si accorse che esisteva un margine di rapporti tra l'anima e la realtà, un campo aperto alla voglia di vivere e di assaporare quel vivere, del tutto trascurati, o addirittura rimossi, a beneficio di un più ineccepibile funzionamento della macchina dell'universo. Fuggì, chiese asilo al suo più congeniale, quasi incestuoso amante, il pensiero filosofico, immune dalle tirchierie, dalle manie ragionieresche della scienza, che vuol fare i conti tutte le sere, altrimenti non si va a letto. L'evasione si sentì compromessa non appena Darwin umiliò la genealogia degli eroi romantici, dopo di che la scienza riprese le redini, ricostruì una nuova concezione meccanicistica dell'universo e la letteratura tornò sotto il tetto coniugale, fu naturalista con l'orgoglio della sposa che ostenta il cognome del marito. Ma già da qualche tempo aveva mostrato, per conto suo, di voler mettere la testa a posto. « Gli elefanti nel deserto di Leconte de Lisle – osserva Wilson³ – appaiono e scompaiono come una specie di dignità e di grandiosità classiche, né vogliono dirci altro ». (Strano effetto di queste righe, a rileggerle adesso: paiono riferire i risultati di una scuola dello sguardo avanti lettera, ma non anticipiamo. Semmai, Wilson stabilisce una costante, cioè la puntuale coincidenza tra la concordia scienza-letteratura e un ritorno di classicismo, che andrebbe controllata con criteri della teoria degli errori).

La successiva infedeltà della letteratura si chiamò Simbolismo e, a parere di Wilson, si protraveva ancora nel 1930. L'amore dell'indefinito, le parentele che la poesia andava cercando con la musica indicano, l'aspirazione di creare presenze significative ma non coercitive, come appunto fa la musica col suo privilegio di un linguaggio senza vocabolario, di una fisicità senza corpo. Anche il Simbolismo si mostrò puntualmente allergico alla scienza dei suoi tempi, mentre era corri-vo alle avventure con la filosofia, tanto meglio se metafisica, cioè con ricerche mentali, intellettuali di indole umanistica.

La vera questione e conflitto delle « due culture » era forse più pertinente nei tempi romantici o simbolisti che nel nostro.

Questa specie di *vaudeville* non è di Wilson, ma sceneggia rispettosamente il suo schema. Il vero colpo di scena e che tutto quel commercio tra letteratura e scienza non è stato l'invenzione di un critico letterario, stufo di parlare di letteratura in termini di letteratura. Ad abbozzare il primo episodio, da classicismo a romanticismo, è stato Alfred North Whitehead, uno scienziato, un filosofo della scienza, tutt'altro che propenso alle analogie approssimative e brillanti: Wilson lo ringrazia e scandisce il seguito della storia su quel ritmo di battere e levare. Come esempi di narratori del Simbolismo, egli analizza Proust e Joyce, a cui aggiunge anche la Stein. Ma che cosa avvenne dopo? È cessata quella regolarità di corsi e ricorsi? La narrativa persiste nella sua separazione consensuale dalla scienza? Tanto poco lo fa che, a nostro modo di vedere, Proust e Joyce possono avere accettato da Wilson e da altri l'iscrizione nell'anagrafe del Simbolismo, ma sono andati a viverne fuori, e lì continuano a condurre la loro esistenza postuma. In breve, la nostra tesi è che oggi la narrativa e la scienza sembrano trasmettere, con due codici diversi, lo stesso tipo di informazioni su ciò che maggiormente interessa la natura dell'uomo e del mondo. È molto discutibile se la nuova simbiosi riproduca la costante di Wilson e ci faccia assistere a un classicismo contemporaneo. È quasi certo, invece, che l'adozione inconsapevole, in apparenza paradossale e perfino autolesionista, dell'odierna visione scientifica dell'universo, non frutta ai narratori la stessa efficienza operativa e di scoperta di cui godono i fisici. Noi cercheremo tuttavia di dimostrare la possibilità di un prolungamento attuale della linea Whitehead-Wilson, proprio perché ci consente di prospettare le nuove sorti del personaggio-uomo o di chi per esso.

Mi guardo bene dai filosofemi o dai sociologemi; tento semmai, per mettermi in carreggiata, di confessare sottovoce un barlume di idea, non so fino a che punto dimostrabile. Direi, insomma, che in principio di ogni fase culturale si pone un'immagine informe e scontornata, suggestiva e perentoria, qualcosa come lo spettro di un'immagine, un suo ectoplasma trascendentale, che prescrive alla scienza e alle arti il loro cammino, inteso a ritrovare la collimazione tra il mondo dell'esperienza e quella intuitiva immagine del mondo, anteriore a qualsiasi esperienza. Forse ne potremmo identificare la presenza, non già la figura, attraverso la serie delle manifestazioni sincroniche che in campi diversi rivelano la sua funzione attiva, stimolatrice; più dubbio è che si arrivi a risalirne la genesi per vie diacroniche. Ma sarei imprudente a escludere che la sociologia riesca a tracciare un *identikit* di quell'immagine, estrapolandone i lineamenti dai vari fenomeni che ne suggeriscono profili e impronte parziali; come pure a escludere che un'analisi storicistica, eseguita con metodi corretti e rigorosi, esente da falsi scopi ideologici, giunga a dimostrarne la necessaria maturazione. Qui ci limiteremo a supporre che l'ipotetica immagine imponga parallelamente alla scienza e alle arti di far convergere l'osservazione verso altri aspetti e materiali della natura: chiamiamoli, nei due casi, altri personaggi. Una delle prime conseguenze, e per noi la più probante, è che dalle qualità specifiche di quei nuovi personaggi le due squadre di ricercatori si vedono costrette ad ammettere un nuovo sistema e tipo di leggi, che spesso contrastano con le precedenti. I fisici non hanno bisogno di chiedere che le leggi di ieri cadano in prescrizione, quasi sempre esse riescono a sopravvivere come casi particolari delle nuove. Non so se i romanzieri, soprattutto i più recenti, siano già in grado di dire altrettanto; sta di fatto che le loro idee sulla legalità e sui principi che ne discendono sono assai analoghe, spesso identiche, a quelle dei fisici submicroscopici.

Qualche esempio, ormai storico e proverbiale, di ciò che succedeva nella narrativa, quando la fisica era già tutta dedicata al mondo delle particelle. Proust fermo, come ce l'ha descritto Reynaldo Hahn, davanti a un cespito di rose del Bengala, è la personificazione della propria poetica, miniata in una vignetta da lanterna magica. Immobile, in una passività che vorrebbe rilasciarsi per raggiungere il massimo potere ricettivo, che insieme si contrae per esercitare il massimo di potere interrogativo, aspetta che quelle rose gli rivelino la loro essenza, per poterle trasfigurare in rose eterne. Torna subito in mente la metafora dell'« esplodere verso », in cui Sartre ha tradotto l'idea husserliana dell'intenzionalità. Proust, davanti a quelle rose, sembra aspettare un simile evento, ma capovolto: dovranno essere le rose a « esplodere verso » di lui. Anche lo Stephen di Joyce, di fronte all'orologio della Dogana, si ripromette un evento simile: l'orologio, egli dice, deve mettersi a fuoco, affinché la sua immagine consegua il supremo attributo della bellezza, la *claritas* prescritta da san Tommaso. In parole meno tomistiche, anche l'orologio di Joyce deve « esplodere verso » di lui. Irrimediabile vocazione della narrativa per una corposa fattualità! Sartre ha trovato la metafora di un'idea fenomenologica, la metafora vale anche a condensare la poetica di due artisti, Proust e Joyce, che forse appartengono allo stesso « stadio di visione » della fenomenologia, ma non ne sanno nulla; tuttavia essi hanno già attuato letteralmente, e con un notevole anticipo, quella metafora, non solo nei propri rapporti con la realtà, ma nella realtà medesima su cui lavorano.

I loro romanzi sono un susseguirsi ininterrotto di esplosioni: esplodono gli oggetti, esplodono i personaggi. Ciascuno di quei romanzi è un'esplosione di esplosioni⁴. Le essenze cercate dai due scrittori paiono diventare accessibili, comunicative solo nei frantumi abbastanza infinitesimali, corpuscolari, prodotti da quelle esplosioni. Il miracolo di Proust è

nel continuo ricupero della rosa, della sua bellezza intatta, così ostinatamente e incantevolmente esistenziale, proprio mentre la fa esplodere per captarne il segreto. La dolcezza dolorante, sinuosa, intricata del suo tono trascrive le inflessioni, la tattica, i rimorsi per farsi perdonare dalla rosa sevizata.

Joyce, a prima vista, ha meno bisogno di reintegrare gli oggetti, perché è più ligio (salvo che nel *Finnegans*) a un trattamento naturalistico del proprio materiale. Ma l'estremo rallentamento di certi episodi anche più narrativi, l'inizio dell'*Ulisse*, per esempio, porta i singoli istanti, per dare tempo a ciascuno di mettersi a fuoco, quasi al limite del discontinuo, cioè ad una quasi frantumazione del tessuto temporale e spaziale. Chi voglia, di queste constatazioni così empiriche, una copertura in oro filosofale, la troverà in Adorno, dove si riconoscono a Proust e a Joyce le dovute benemerenzze di capostipiti narrativi « della dissoluzione della coscienza in elementi disparati », di antesignani della « non-identità », intesa quest'ultima sia come « la dissoluzione storica dell'unità del soggetto », sia come « il presentarsi di ciò che non è di per sé soggetto »⁵. Ma forse un osservatore meno iniziato noterà che i frammenti dell'esplosione raggiungono, se così si può dire, un'identità più intensa di quella che si è dissolta.

È quanto avviene, appunto, ai personaggi. Fin dagli iniziali rapimenti proustiani, dalle vecchie letture che Contini chiama « di primo grado », quando Proust imponeva irresistibilmente la resa a discrezione, ci si era accorti che il personaggio classico, omogeneo, compatto, dalla sagoma d'ingombro balzacchiana, era sostituito da un succedersi di atomi psicologici o figurativi o figurali, dotati di una straordinaria autonomia, anche se venivano imputati a quel luogo geometrico, o emblema collettivo, o comune denominatore, che sembrava conservare i diritti, le patenti, l'investitura del personaggio classico. Questo personaggio nominale, caratterizzato e fisionomico, si ricostruiva incessantemente, grazie all'iscrizione del-

la irrequieta folla dei suoi atomi in una sagoma antropomorfica, di cui il ruolo proverbiale nella commedia umana o estetica o di costume contestava sottilmente l'accentuatissima singolarità. Nell'*Amour de Swann*, cioè nel pezzo della *Recherche* più conformisticamente narrativo, più fedele alle convenzioni architettoniche del genere romanzo, gli atomi del protagonista trovano un argine, una instabile e illusionistica coesione, nella sagoma preconstituita, a tutti familiare, chi sa quante volte ritratta dai pittori mondani, del ricco, patetico, dandistico dilettante e *snob* della *belle époque*. E gli elementi disparati, il materiale vivo e brulicante di Odette, si assestano in una figura femminile, che è propriamente l'antologia di tutti i capricci e svolazzi, maniaci minutami, pompose e calligrafiche esuberanze, di un pezzo di arredamento in stile liberty.

In Joyce, dopo le esplosioni, l'inganno ottico dell'identità del personaggio pare ottenuto per vie più problematiche. Ma può aiutarci il monologo interiore. Per Pasolini⁶ questo procedimento è una sopraffazione, con cui il romanziere attribuisce al personaggio « la sua stessa lingua e la sua stessa morale ». Non voglio imputare a Pasolini l'eresia di concedere al romanziere la mimesi del personaggio in luce, e poi di negargli la mimesi del personaggio sorpreso sull'altro versante, nei momenti in cui l'Es si mette in libertà e celebra i suoi saturnali. Certo il monologo interiore è, a tutt'oggi, il caso limite della deprecata ma irrimediabile onniscienza del romanziere: per definizione, esso pretende la totale assenza di testimoni, mentre nel romanzo l'autore non solo assiste al suo rigoglio, ma lo registra. (La confessione psicoanalitica, cioè il « dal vero » più somigliante al monologo interiore, sopprime il testimone, nascondendolo dietro il divano e il fascio di luce che piove alle spalle del paziente). Ma sia sopraffazione o veritiera mimesi, il monologo di Joyce è comunque un flusso di parole, immagini istantanee ed anarchiche, interiezioni, fonemi insensati, frammentarie ed elusive eruzioni sentimentali, simboli della libido.

il tutto su fantasmagorici cambiamenti a vista di luoghi e di tempi. Per mettere insieme, dal sabba degli atomi psichici, un proficuo ritratto del suo paziente, lo psicoanalista ricorre a tutti quei sistemi di coordinate, di cui trova l'elenco nei manuali *ad hoc*. Joyce recupera il nesso significativo degli atomi in libertà, ricorrendo a quella che Jung chiamerà la *persona*,⁷ cioè alla maschera che il titolare dei vari monologhi si è fabbricata per rapporti di lavoro, di famiglia e di società, o anche per i rapporti con se stesso, fintanto che gli riesce, con amore o con rabbia, di riconoscersi sul proprio passaporto.

È dunque già cominciata, per il personaggio-uomo, una vita grama: lo si trova intatto solo nel punto in cui il circolo chiude il circolo e l'inizio coincide con la fine. Egli appare, gli viene imposto un nome e uno stato civile, poi si dissolve in una miriade di corpuscoli che lo fanno sloggiare dalla ribalta, è richiamato solo nel momento in cui serve a incollare i suoi minutissimi cocci. È spiegabile che, fin dai primi contatti coi precursori della narrativa moderna, si sia parlato di uno sciopero dei personaggi. Forse è stato Pirandello a dichiarare questo sciopero più fuor dei denti, ma le rivendicazioni che egli proponeva erano troppo massimaliste e agitatorie, e per lui il discorso rimane un po' diverso. In ogni modo, oggi è probabile che al vecchio sciopero dei personaggi risponda, com'è nella prassi della società in cui viviamo, una serrata degli autori. Parli per tutti Robbe-Grillet, con tono da segretario della Confindustria trascinato sulla piazza del comizio: « I creatori di personaggi, nel senso tradizionale, riescono solo a presentarci dei fantocci, a cui essi stessi hanno cessato di credere. Il romanzo con personaggi appartiene completamente al passato... Questo forse non rappresenta un progresso, ma una cosa è certa: l'epoca attuale è piuttosto quella del numero di matricola. »⁸ Proprio alle ragioni di tale serrata vogliamo arrivare,

anche se, privi di qualsiasi delega sindacale o confederativa, non sia affatto nei nostri propositi di comporre la vertenza.

Nella preistoria di questo conflitto, almeno un punto ci sembra ormai assodato. Anche la narrativa, a un certo momento, aveva avvertito il bisogno di passare dal mondo visibile a quello dell'*infra*, e vi aveva trovato quei tali corpuscoli, ma disposti ancora a prestarsi come personaggi fatti a immagine e somiglianza dell'uomo, a comunicare i loro segreti di strutture significanti. Nello stesso giro di anni, un buon numero di narratori e pittori, che per brevità chiameremo espressionisti, avevano esperito un ultimo tentativo di salvare la faccia del personaggio-uomo. Non molto, in verità, avevano salvato: per denunciare la presenza, le rivolte e le violenze dell'*infra*, ricorrevano ai suoi effetti di disturbo sulla fisionomia, sulla compagine morale dell'individuo. In breve, le loro officine di artisti parvero mutate in un grande reparto di chirurgia plastica, dove tutti gli operatori, anche i più benevoli, fossero stati travolti da una ventata di sadismo. Si sa a quali deformazioni e sistematici imbruttimenti della specie approdarono quei salvataggi in extremis.

Emersi dai ricettacoli dell'*infra*, i nuovi personaggi fanno valere, nella narrativa come nella fisica, la dichiarazione dei loro diritti. È ormai pacifico che, di qua dal naturalismo, i narratori hanno rotto il giogo del racconto consequenziale, azionato dall'ingranaggio di causa ed effetto. Meno ovvio è che sono sempre più disposti ad ammettere le leggi di probabilità, a cui la fisica delle particelle è giunta nel capitolo della meccanica quantistica. Difficilmente si spiegherebbero le peripezie dei personaggi di *Živago*, la causalità degli esempi addotti da Moravia per dare l'idea di ciò che dicono e fanno i protagonisti della *Noia*, se non si ammettesse negli autori un'istintiva accettazione di quelle leggi. Già i capostipiti le avevano applicate, e più in grande. Joyce fa succedere l'*Ulisse* in una precisa e qualsiasi giornata dublinese, quel 16 giugno 1904, in cui anche la cri-

tica piú compendiaria scorge il vero protagonista del romanzo. Perché questa simultaneità di scelta e di arbitrio? A parte le ragioni biografiche da cui Joyce poteva essere spinto a privilegiare quel 16 giugno, la giornata era e doveva essere scelta a caso: essa presentava, al pari di tutte le altre giornate di tarda primavera nella Dublino di quegli anni, lo stesso numero di probabilità statistiche che vi si verificasse una certa quantità di eventi significativi, tra un certo gruppo di personaggi che l'autore voleva raffigurare. (Riscontro pedantesco ma doveroso: è puramente casuale che sia proprio quel certo nucleo a esplodere nel ciclotrone tra gli innumerevoli altri nuclei eguali ed equivalenti; ma il fisico prevede, con le piú formali assicurazioni statistiche, che l'evento si produrrà). E la *Recherche* di Proust? Essa procede e si rilancia su una serie di imprevedibili riviviscenze della memoria involontaria, ma il suo arco è sorretto dalla fiducia, o addirittura certezza statistica che, in un certo giro di tempo, si verificheranno spontaneamente le occasioni che faranno scoccare quelle riviviscenze.

L'antiromanzo si presenta oggi come l'erede irricognoscibile, ma legittimo, delle gloriose spedizioni nell'*infra* intraprese dalla narrativa degli antenati. Un rapido sguardo alle successive generazioni del romanzo mostra come siano venuti meno, decade dopo decade, la capacità e lo zelo di gestire l'azienda dei vecchi. In altre parole, sembra essersi logorata a poco a poco la forza di persuasione occorrente a far parlare i corpuscoli esplosi dagli oggetti materiali e dagli stessi personaggi. Quelle particelle, a loro volta, parevano esaurite dai tanti interrogatori, divenute refrattarie a esprimere e a esprimersi. O forse si era fiaccata, per troppi abusi, la fantasia di inventare nuove domande, in grado di smuoverle dal loro silenzio, di escuterne rivelazioni degne di nota? L'involuzione è controllabile anche nei suoi corrispettivi reali e quotidiani; *l'infra* della psiche, inquisito con le varie pratiche freudiane, postfreudiane, parafreudiane e anti-freudiane, si è ridotto a risposte sempre piú stereotipate; nella

psicologia del profondo l'età delle grandi scoperte sembra segnare un punto di arresto: gli usi sempre piú spuri che se ne fanno, la psicoterapia da *weekend*, ne sono la prova. E tuttavia l'insospettato parallelismo tra il campo di esplorazione della narrativa e il viaggio della fisica verso il mondo delle particelle continuò a sviluppare per conto proprio, con una logica inerente e senza repliche, le sue conseguenze; prima fra tutte, che il contegno del fisico di fronte alle particelle, a queste unità elementari e senza oltre, escluse dalla possibilità di confidare o raffigurare un loro destino, divenne il modello sconosciuto e operante del romanziere nei riguardi dei suoi personaggi, anche quando parve ormai ozioso, improduttivo scomporli in particelle sorde e ammutolite, propriamente opache, ed essi, i personaggi, ripresero nell'aspetto i connotati tradizionali, le dimensioni macroscopiche del vecchio personaggio-uomo.

Robbe-Grillet, il piú estremista ma anche il piú coerente portavoce del *Nouveau Roman*, si vale di argomenti moralistici di fronte alla constatata, resistente opacità dei personaggi che oggi hanno la meglio: la « sublime comunione » tra l'uomo e gli oggetti viene deplorata come una solidarietà complice e « losca », non può manifestarsi che per vie analogiche, ma « la metafora non è mai una forma innocente. »⁹ A che pro ripetere gli *slogans* di Robbe-Grillet? I suoi proclami corrono le strade, almeno quelle che noi frequentiamo. Quel « tenere a distanza » gli oggetti mediante una descrizione visiva, depurata da qualsiasi illusione o farneticamento di connivenze vicendevoli e « profonde », dovrebbe liberarci, secondo lui, da ogni felicità e infelicità, forse da ogni timore e speranza, come l'accettazione delle dottrine di Epicuro, a dire di Lucrezio. Ma il frigidissimo entusiasmo morale con cui è raccomandata la poetica dello sguardo ha tutta l'aria di una mozione degli affetti sovrapposta a rincalzo della breve, gracile teoria. Dietro le decisioni stoiche si nasconde l'impossibilità di fare diversamente. Il partito preso di ignorare il « profondo » maschera una serie di fallimenti

(d'altronde enumerati da Robbe-Grillet) nel tentativo di raggiungerlo. A simili prese di posizione, la controproposta meno esosa pare ancora quella di accettare la metamorfosi del personaggio in una intrascendibile unità naturale ed estranea, analoga (e qui l'analogia non è più losca) alla particella della fisica. *Slogan per slogan*: noi ora assistiamo alla metamorfosi del personaggio-uomo nel personaggio-particella, con tutte le premesse, le prospettive, le deduzioni del caso. Il fisico obietterà che l'analogia è cervelotica: alle prese col visibile e coi suoi fenomeni, egli continua a regolarsi all'antica, molte leggi e indici del mondo submicroscopico tendono ad annullarsi di mano in mano che ci si avvicina al macroscopico. Se a lui passasse per la mente di trattare una montagna come un protone, chiederebbe di essere ricoverato d'urgenza alla Neuro. Ma qui si parla di una concezione del mondo naturale trasmessasi oscuramente ai narratori, attraverso le irriconoscibili impronte e calchi, elaborati dalla mediazione di una cultura piuttosto ecumenica e, nel miglior senso, contagiosa. Si è portatori di cultura come si è portatori di certi bacilli, senza accorgersene, senza sentire il bisogno di mettersi il termometro.

Purtroppo a questo punto diventa indispensabile una sommaria ricapitolazione di fisica da scuola serale.¹⁰ Tra i principi odierni, si segnala un predominio delle leggi di conservazione, in piena avanzata verso le supreme gerarchie delle leggi naturali. Anzi, nella nuova visione del mondo, sempre più esse appaiono il fondamentale asserto della legge naturale. Primo sovvertimento: per la scienza meccanicistica era imprescindibile una legge chiamata di concessione, in grado cioè di definire tutto quello che può e deve accadere nei fenomeni di natura. Nel mondo delle particelle, essa è stata abrogata a favore di una legge di proibizione, la quale definisce tutto ciò che non può accadere. Tutto ciò che, viceversa, può avvenire senza violarla, avviene di fatto. Il fisico a cui chiediamo questi lumi vorrà

perdonarci se, nel nostro sgomento di terricoli viziati da certe garanzie, prendiamo alla lettera i suoi superlativi relativi, abbastanza rassicuranti: quella tremenda legge di proibizione è anche la più fondamentale delle leggi di conservazione. L'altra formula, arrivata a imporsi attraverso il calcolo e l'esperienza, riguarda un limite invalicabile da parte dello scienziato. Essa esprime il famoso principio di indeterminazione, scoperto da Heisenberg: h , la costante di Planck, onnipresente e onniresponsabile, è il prodotto di due coefficienti di incertezza: sulla posizione della particella e sulla sua velocità.

Per i nostri confronti, abbiano pazienza gli scienziati, ne sappiamo quanto basta. Il teatro e il romanzo dell'assurdo, queste popolose riserve di personaggi-particelle, hanno già ampiamente controllato la decadenza delle leggi di concessione. Nel romanzo tradizionale, gli imprevisi non erano che infrazioni apparenti di quella legge: d'improvviso, i fatti diventavano incalcolabili, la catena delle cause sembrava spezzata, ma tutto si giustificava con l'ignoranza delle premesse, sempre che dal retroscena il romanziere non ammiccasse che aveva finto di ignorarle solo per sottoporci a un più energico massaggio emotivo. Invece la letteratura dell'assurdo beneficia largamente delle leggi di proibizione. Altrettanto si può dire fin d'ora del *Nouveau Roman*: il suo indispettito ma cortese apologeta Jean Bloch-Michel vi constata un uso impressionante di « divieti ». ¹¹ Ma nella letteratura dell'assurdo il presupposto è sempre di arretrare al massimo, verso un orizzonte sfumato dalla lontananza, il confine di ciò che non può succedere. Al di qua, si stende un'area, praticamente illimitata, dove il nuovo personaggio può esibirsi nei suoi più trasecolanti esercizi. I primi accenni di deroga alle vecchie norme si erano già visti persino in certe applicazioni italiane, postbontempelliane, di un tardivo surrealismo. Se niente proibisce, poniamo, che un albero metta radici in un salotto e cresca fino a invadere la casa e togliere lo spazio agli inquilini, allora il fatto può succedere, diventare materia di

un racconto con tutte le articolazioni in regola.¹² Ma si trattava ancora di un racconto di costume e di caratteri, senza offese al senso comune e alla piú domestica razionalità. I protagonisti erano persone scomode, con le quali avremmo potuto tuttavia convivere e intenderci.

I successivi esperimenti di Jonesco sono assai piú radicali. Il personaggio-uomo è forse l'immagine semantica per eccellenza: vedere un uomo, anche sconosciuto e abbottonato, è sempre incontrare una vecchia conoscenza. Può tacere, nascondersi nel piú astruso ermetismo, ci comunica in ogni caso un messaggio, magari in cifra, bene o male ne verremo a capo. Il migliore Jonesco, quello degli esordi, o addirittura delle prime scene della *Cantatrice calva*, presenta alcuni esseri umani muniti di tutte le credenziali del personaggio-uomo, li fa parlare per filo e per segno, ma il loro dialogo è privo di senso. Le informazioni contenute nelle singole frasi si concertano per informarci che, contro tutte le nostre aspettative e convinzioni, impossibilità e naturalezza possono perfettamente coesistere. Se quella gente è lí, se parla a quel modo, senza che nessuno pensi a internarla in un manicomio, vuol dire che niente proibisce ciò che vediamo e ascoltiamo. Sul filo delle leggi di concessione, la commedia non sarebbe mai nata. Ma Jonesco ha esteso ai suoi personaggi le leggi di proibizione.

Le prove di Beckett sono piú poetiche e irrimediabili. La figura e l'ambiente del personaggio portano i segni, le disastrose ammaccature di una evasione dalle barriere dell'impossibile. Ognuno dei protagonisti è memore della propria somiglianza con l'uomo, solo per quel tanto che vale a far scoppiare silenziosamente, torpidamente, lo scandalo della contraddizione: quel similuomo non ha piú né un senso né uno scopo né un progetto che possano considerarsi come un fine. Non può piú succedere che li abbia, e proprio perché può succedere che non li abbia: artista intellettualmente assai dotato, Beckett cimenta con le sue invenzioni l'esperibilità di un mondo catastrofico che

si è lasciato alle spalle tutti i divieti. Arriva persino a convalidare, su quelle particelle sparse in un crepuscolo da fine del mondo, che la legge di proibizione è anche la piú fondamentale delle leggi di conservazione. Libidine e fame, gli impulsi dell'istinto di conservazione, sono gli ultimi residui che organizzino nei personaggi di Beckett talune larve di iniziativa, plausibili anche nel personaggio-uomo. Ridotti al subumano nella vita e nell'aspetto, essi pensano ancora e persino provvedono a nutrirsi, come i due che aspettano Godot; o si desiderano con un erotismo lezioso e lascivo, come i genitori di *Fine della partita*, relitti di creature conservati in due bidoni da cui emergono solo le teste.

Se guardiamo le cose dalla parte del personaggio, non sarà difficile trovare il punto critico in cui, lasciato padrone del suo libero arbitrio, egli può avere barattato il destino del personaggio-uomo con la sorte del personaggio-particella. Per quanto ne sappiamo, la scena si è svolta nel Duomo, forse di Praga, ed è riferita dal *Processo* di Kafka. Durante quella mattina, il tegumento di angoscia che copre e difende il romanzo si apre come gli orli di una ferita, scostati per una cauta, crudele, ipocrita medicazione e scopre qualche centimetro del tessuto vivo, su cui la malattia inguaribile ha fatto i suoi flagelli. Joseph K. era venuto in Duomo per fare da cicerone a un cliente della sua banca, che poi non è comparso all'appuntamento. Frattanto la chiesa si è dilatata e riempita di tenebre, finché da un piccolo pulpito, che K. non aveva mai notato, un giovane prete bruno lo chiama, lo sottopone a un colloquio, tra confessione ed evasiva accusa, che si conclude nella sentenza: — Non bisogna credere che tutto è vero, ma che tutto è necessario —.

Ci si conceda, di passaggio, un paragone con la fisica dei quanti, forse piú puntiglioso che sofisticato. Per uno scrittore come Kafka, che affronta di petto il romanzo della condizione umana nei suoi rapporti imperscrutabili e prescritti con le sfere del soprannaturale, il destino degli individui, pur con le sue

innumerevoli varietà, non può essere che una costante: — dati il tormento che vuoi e che puoi, ma l'officina cosmica e sacra dell'universo non ti ammetterà mai alla conoscenza dei suoi segreti —. Dalla sentenza del prete, pare che anche per questa costante valga il principio di indeterminazione. La fondamentale invariante di tutti i destini è funzione delle due incertezze, di cui Joseph K. viene messo al corrente: l'una di segno negativo, incertezza sul vero; l'altra di segno positivo, incertezza sul necessario. Dall'ultima trincea del principio di causalità, Einstein aveva esclamato: — Dio non gioca ai dadi! — La trincea resse per una notte. All'indomani mattina, Heisenberg l'aveva già smantellata. Dato il « tutto è necessario » del prete, forse anche Kafka sarebbe stato disposto a far sua, nonostante le troppe smentite, l'esclamazione di Einstein. I moderni nipotini di Kafka, quelli che volentieri ne mostrano il ritratto nel loro album di famiglia, preciserebbero: — Dio non c'è più, e tuttavia gli è rimasta l'abitudine di giocare ai dadi —.

Ma il momento in cui pare più caritatevole consentire che il personaggio-uomo opti per la condizione di particella, è scocciato poco prima, quando il prete narra a K. la parabola dell'uomo di campagna e del custode della soglia. L'uomo di campagna chiede al soldato che gli lasci varcare la porta. Il soldato rifiuta, e la discussione si replica per anni. Solo quando l'uomo è ormai prossimo a morire, il soldato gli svela i due principi: che al guardiano è proibito di concedere l'ingresso, e che viceversa la porta è riservata unicamente a quell'uomo, nessun altro vi può passare. Ben altrimenti vanno le cose nella vita delle particelle. A ogni componente della loro specie è possibile che tocchi un determinato evento (esplosione, decadenza, creazione di nuove e diverse particelle): nessuna è privilegiata rispetto all'evento, ma l'evento non è privilegiato per nessuna. Se l'uomo di campagna, questo stanco, invecchiato, quasi moribondo emissario del personaggio-uomo potesse scegliere, preferirebbe una sorte che almeno gli riserva un certo numero di probabi-

lità, a un destino che gli concede una sola necessità, ma nel tempo stesso gli vieta di adempierla.

Questo abbozzo di antropologia del nuovo personaggio, diciamo pure dell'antipersonaggio, la stessa autenticazione della sua carta di nascita, non spiegano ancora le sue possibilità di convivere, magari a muso duro, con gli ultimi discendenti del tradizionale protagonista di romanzo, onusto di coscienza e di destino. Lo dichiarino o no, gli attuali rampolli della vecchia dinastia si appoggiano a un partito di legittimisti, che in ognuno dei principi spodestati, spesso straccioni e *fainéants*, cerca di rinfocolare una carica di confutazione dell'antipersonaggio. Ma la contesa va in fumo, non appena si osservi che questi pretendenti sono dei simulatori di destino. Il critico americano Edwin Jarry Burgum mette il dito sulla piaga, dove nota che, nell'*Urlo e il furore* di Faulkner, Jason è rimasto solo, in casa Colson, a sforzarsi di « mantenere una certa misura di controllo sul destino proprio e dei familiari ». ¹³ Tutti gli altri sembrano spingere al parossismo quella natura abnorme e teratologica, quella fuga nell'irresponsabilità, a cui il personaggio-uomo ricorre per commiserarsi, spaventarsi, ricattarsi, fare il diavolo a quattro, pur di scongiurare la propria abdicazione.

« Non sono i mostri a darci il trauma, ma la loro ovvietà » è una delle citazioni di Adorno, che più spesso ritornano nei commenti sul romanzo e sul cinema d'oggi. Quei mostri di Faulkner cercano di salvare i propri doveri professionali, la propria funzione traumatizzante e in qualche modo esemplare, impedendosi l'ovvietà. Vivono anche loro sotto processo, per le ignote disposizioni di una ignota magistratura, che non scopre i capi d'accusa, non mette mai a ruolo la causa: l'ultimo romanziere che abbia istituito bene o male una corte di giustizia, negando all'imputato ogni diritto di difesa, è stato Musil nel *Törless*. Poi i campi di sterminio tradussero in pratica quel genere di processi, ridotti al solo momento dell'esecuzione della condanna, senza che al reo venisse mai letta personalmente la

sentenza. Ma i campi di sterminio sono stati anche, nella sfera cosiddetta umana, il non plus ultra delle leggi di proibizione, rispondenti alla già ricordata formula: tutto ciò che può avvenire senza violarle, di fatto avviene. Evidentemente nessuna legge di proibizione impediva ai nazisti di fondare i *lager*. Il nostro « non si deve » è un altro discorso. Attraverso l'esperienza dei campi, lo psicologo Bettelheim ha identificato la figura delle « situazioni estreme »: ¹⁴ esse presuppongono l'uomo divenuto numero di matricola, come dice con involontaria atrocità Robbe-Grillet.

Il grande *atout* del vecchio personaggio di romanzo proveniva dalla possibilità o libertà di duellare, perdente o vittorioso, contro la minaccia delle situazioni estreme: in ciò consisteva il suo nucleo drammatico. Sostituire le situazioni estreme a quelle drammatiche sembra essere l'ultimo espediente a cui ricorrono oggi i legittimisti del personaggio-uomo. Quei conati di restaurazione cercano di rimettere in trono degli usurpatori, a cui si fanno indossare, sopra il numero di matricola, le vecchie uniformi sovraccariche di ciondoli, di patacche vistose e strambe, dove il pittoresco vorrebbe surrogare le insegne esterne e la dignità intrinseca del potere. Le loro avventure di fuorviati, vagabondi, eccentrici e arrabbiati sono l'effetto di un frullino meccanico che spera di far nascere il vortice nella fissità atipica e senza sbocco delle situazioni estreme. Parecchi esemplari del più recente romanzo americano paiono il risultato di una razzia compiuta tra velleitari dell'individualità, che di individuale non conservano se non la smania di esibirsi come eccezioni esagitata o depresso. Particelle anch'essi, con la sola specialità di appartenere alla famiglia delle cosiddette « particelle strane ». ¹⁵ Le loro demoralizzanti vicende non valgono neppure come denunce di qualche disfunzione della società, visto che l'incombenza a cui essi più ambiscono è di mantenersi asociali e di impedire alla società, comunque organizzata, di preservarli dalle situazioni estreme. Nelle quali ha cercato un *principium stili-*

sationis anche certa narrativa della nostra avanguardia. L'ingiustamente bistrattato *Capriccio italiano* di Edoardo Sanguineti immerge i casi più addomesticabili, vorrei dire familiari, in un'aria da ultimo minuto prima del disastro. Una scampagnata a quattro sull'utilitaria diventa un fantasmagorico intersecarsi, sovrapporsi, confondersi, dialogare per s o s di personaggi librati senza appigli sul rischio mortale di essere vivi. Forte tra le due vie, *Nouveau Roman* e romanzo delle situazioni estreme, che diversamente tendono verso l'antipersonaggio, potrebbero riconoscersi gli stessi motivi di contemporaneità che si videro al principio del secolo tra il razionalismo geometrizzante dei cubisti e il « grido contratto » degli espressionisti. I francesi del *Nouveau Roman* hanno scelto, manco a dirlo, la geometria. Ma oggi tutte le strade sembrano condurre all'antipersonaggio, alla particella.

Al punto che un immaginario dialogo sui rispettivi personaggi, tra un fisico e un romanziere degli anni Sessanta, rischierebbe di creare i più deplorabili equivoci sui nomi degli interlocutori:

X - Il nuovo personaggio « crea una serie di contraddizioni con le idee classiche e col *buonsenso*, nato per l'appunto dalle esperienze sensoriali ». ¹⁶

Y - « L'aspetto un po' inconsueto di questo mondo... ci rivela, al tempo stesso il carattere *inconsueto* del mondo che ci circonda: inconsueto, anch'esso, nella misura in cui ricusa di piegarsi alle nostre abitudini di apprendimento e al nostro ordine ». ¹⁷

X - Tra i comportamenti dei nuovi personaggi e quelli dei loro predecessori si è creata una frattura che ci costringe a « compiere un vero sforzo dell'immaginazione per riuscire a stabilire un collegamento tra le nuove frontiere e il mondo ordinario ». ¹⁸

L'ultimo a parlare è stato il fisico, ma l'indovinello potrebbe prolungarsi. Così, quando il romanziere impone un nome pro-

prio ai suoi personaggi, sospettiamo l'arbitrio, che Robbe-Grillet cerca di sventare, battezzandoli con le lettere dell'alfabeto. E delle particelle il fisico conosce solo i nomi collettivi (pioni, positroni, ecc.), ma non si sogna di distinguere con un appellativo specifico quel particolare pione o altro, che sta osservando nella camera a nebbia. Dei suoi personaggi, dichiara francamente che non sa « perché posseggono tali masse, perché nascono, vivono, interagiscono e muoiono così ». ¹⁹ L'unico rapporto diretto che possa istituire con loro è visivo, quando guarda o fotografa le scie del loro passaggio: anche lui, dove racconta o descrive, fa parte di una *école du regard*. Qualsiasi tentativo di penetrare oltre quel visibile è vano: la natura ondulatoria della materia « svia ogni sforzo dell'uomo diretto a studiarne l'interno ». ²⁰ Ma una dichiarazione identica potrebbe rilasciarci il narratore entrato, come dice Adorno, nella fase postpsicologica.

Ancora due battute, a conclusione del dialogo:

X - Facciamo conto di conservare la nostra identità, riducendoci all'infinitamente piccolo, in modo da penetrare nel mondo per noi caotico delle particelle. « Vi troviamo innumerevoli oggetti che ci sono estranei perché non hanno alcun senso per noi, e innumerevoli persone accanto alle quali viviamo senza mai poterle avvicinare né comprendere. Falsi rapporti si stabiliscono tra loro, ed esse usano un linguaggio perverso, perché serve a ottenere il contrario di ciò per cui il linguaggio è fatto. Per via di un simile linguaggio rimangono estranei l'uno dall'altro, mascherati, protetti ». ²¹

Y - Come potrebbe essere diversamente? Tra le particelle regna una naturale estraneità, gli urti nucleari e le reazioni avvengono in punti isolati, lontanissimi; « il singolo evento ha luogo in modo che le particelle in questione non avvertono il resto dell'universo ». ²²

È stato il fisico a rispondere così al *reportage* di Bloch-Michel dal continente dei nuovi personaggi.

Non è tardi per dare a Sartre quello che è di Sartre: l'idea di riferirsi a entità microscopiche gli era venuta fin dal momento in cui interpretava l'antiromanzo della Sarraute. ²³ Anzi che alla microfisica, era ricorso alla microbiologia. E ancora adesso Bloch-Michel fa risalire ai primi film di Jacques Tati gli esempi degli « esseri senza cervello », degli « organismi protoplasmici dalla forma umana », che ha visti al loro meglio nei personaggi-oggetti dell'*Année derrière à Marienbad*. ²⁴ Ma allora ha ragione Robbe-Grillet a proscrivere gli aggettivi « anemisti e casalinghi »: ²⁵ applicarli all'antipersonaggio sarebbe come iniettare sieri estratti dalle nostre vite in esseri esposti per natura a casi di anafilassi così orripilanti da renderli irrecognoscibili. Nell'ipotesi più favorevole, si arriverebbe alle goffe sofferchierie dei divulgatori di fisica, che pretendono di farci toccare con mano ciò che con mano non si tocca e paragonano, per esempio, un elettrone alla biglia di un flipper, perché si capisca come va o non va a bombardare il suo bersaglio.

Deduciamo alcuni predicati attinenti alla nozione di antipersonaggio e alcuni modi di essere intrinseci alla sua condizione. Li ha già riconosciuti Lucien Goldmann, continuando a perlustrare le vie sociologiche aperte da Lukács. Noi ci contenteremo, come osservatori, di un campionario senza pretese di completezza. L'isolamento degli antipersonaggi comporta una loro esistenza esclusa da ogni scambio intersoggettivo, ²⁶ come risulta anche dai loro dialoghi falotici, da « manuale di conversazione ». Esistenza depauperata e atona anche nei rapporti col mondo oggettivo, che essi si imputano talvolta come una perdita della capacità di presa sulle cose: se arrivassero a soffrirne, proverebbero quella che Moravia ha chiamata la « noia ». Perciò sono anche affetti da incomunicabilità, ossia dall'impotenza di trasmettersi a vicenda informazioni o messaggi su ciò che sono e ciò che vivono, sulle loro recalcitranti nostalgie sentimentali o volitive: solo impropriamente, in un surret-

tizio paragone con la psicologia del personaggio-uomo, si potrebbe attribuire all'antipersonaggio una dolorosa coscienza di quella paralisi. Va aggiunta l'insignificanza, che deriva dall'ignorare il senso e il fine della propria vita, della sproporzione tra la brevità, lo scialo di quella vita e ogni vagheggiamento di dare un qualunque contributo alla storia. L'opinione di Robbe-Grillet è che il personaggio duri quanto la lettura del romanzo o la proiezione del film: oltre quel limite di tempo egli cessa, non solo di agire, ma di esistere. Ancora una volta, il romanziere ha fatto eco alla sentenza del fisico: « la maggior parte delle particelle materiali non vive abbastanza a lungo per servire in qualche modo a costruire il mondo ». ²⁷ Estraneità e insignificanza hanno come corollario l'inautenticità. La parola è di uso comune, sebbene le definizioni della cosa siano molto varie. Lukács pone l'autenticità a fondamento della « visione tragica », in un attivo trinomio con individuo e morte. Per il *Nouveau Roman* l'inautenticità è un requisito indispensabile dei personaggi e degli altri oggetti. Moravia accoglie l'accezione più vulgata: inautentico è il non soggettivamente vero, l'effetto e il sintomo del dissenso tra il fare e il crederci; più immaginosamente, è ciò che si prova davanti a « ogni parodia... involontaria e inconsapevole ». ²⁸ Da ultimo, visto che la particella esiste per noi solo nel momento in cui la osserviamo in particolari e forzate condizioni di visibilità, anche il suo tempo e il suo spazio specifici hanno valori e mutazioni del tutto incomparabili con quelli del nostro tempo e spazio vissuti; sfidano e contraddicono l'orologio, il calendario, la topografia, non accettano criteri e misure nemmeno della più elastica esperienza della nostra durata. Anche qui il fisico ha la tentazione di interloquire con una similitudine: « Il pioniere veloce, dal suo punto di vista, vive il tempo assegnatogli sempre nello stesso modo, ma dal punto di vista dell'osservatore è trascorso un tempo molto più lungo ». ²⁹

E il cinema? Quale accoglienza ha fatto all'antipersonaggio? Ottima, sarebbe da supporre, se è vero che ne è stato lui il principale responsabile, come Jean Bloch-Michel ha ripetutamente spiegato. ³⁰ La diffusione universale e irresistibile dell'immagine visiva, fotocinematografica, ha fatto dell'occhio l'organo privilegiato, non solo di ricezione delle notizie, ma della conoscenza, al punto da imporre una « nuova concezione del mondo ». Prima della fotografia, potevamo tutt'al più ottenere, attraverso una rincorsa all'infinito, asintotica, un'immagine omologa delle cose: la fotografia ce ne dà immediatamente un'immagine identica. Divenuta cinema, essa conserva la sua natura originaria e ci presenta oggetti privi di significato, nudi di ogni aggettivazione che non sia esclusivamente ottica. Prima conclusione: la poetica del Nuovo Romanzo « discende per l'appunto dall'esistenza del cinema e dal suo impero sugli spiriti ». ³¹ E tutto sarebbe persuasivo, se lo fossero altrettanto le premesse. Bloch-Michel le ha appoggiate a una potente batteria di riflessioni personali e di autorevoli testimonianze; ci permetterà dunque di esporgli alcuni dubbi.

È proprio sicuro, per esempio, che l'obiettivo sia un occhio indifferente? ³² O non è piuttosto un occhio disponibile a captare tutte le immagini che gli vengono proposte, ma quelle soltanto? Indifferente sarebbe se guardasse tutto, di continuo, senza discriminazioni; invece si apre solo se noi vogliamo, e quando vogliamo; si adatta alle miopie, presbiopie, allargamenti e restringimenti di campo da noi decisi coi cambiamenti di fuoco e di lente; considera le cose sotto l'angolo che noi abbiamo scelto, accetta il nostro modo di presentargli e di illuminare gli oggetti. Di quanti aggettivi, e tutt'altro che ottici, tutt'altro che innocenti, si fa conduttore con queste connivenze. Di quante figure rettoriche, metafore, sineddochi, traslati diventa complice. Nemmeno la più sprovveduta fotografia turistica è il reperto di un occhio indifferente. Si dirà che stiamo cadendo in un superstizioso animismo. Ma chiunque debba adoperare la

cinepresa, fa su di lei un *transfert*, che ne abolisce l'indifferenza. « Quasi per abbandonare gli occhiali neri puntati su di lei, la macchina riprende il suo cammino verso destra ». Così si esprime Robbe-Grillet nella sceneggiatura dell'*Immortelle*.³³ Avrà torto Robbe-Grillet, come ha torto di dire che « l'oggettività nell'accezione della parola – impersonalità totale dello sguardo – è una chimera »? Secondo Bloch-Michel, certamente: sta equivocando tra lo sguardo umano e l'immagine ottenuta coi mezzi tecnici.³⁴ Ma da un obiettivo che, invece di metterci a disposizione una docilità senza bizzze, superiormente adattabile, si chiudesse nella propria indifferenza, non caveremmo nemmeno la più pedestre notizia di cinegiornale.

L'altra domanda riguarda l'indicativo presente, il solo tempo e modo del verbo che il cinema e il romanzo dello sguardo saprebbero coniugare. Qui l'unisono di Bloch-Michel con Robbe-Grillet è perfetto.³⁵ Ma diventerà plausibile solo quando il cinema si sarà deciso a relegare tra i divieti anche l'uso della panoramica e del carrello. Questi movimenti di macchina riportano nell'*ora e qui* degli oggetti, inchiodati al presente, la mobilità del divenire. Sposano il *continuum* del nostro tempo empirico, dove il presente è un punto senza dimensioni come quello della geometria, un astratto e teorico intervallo tra ricordo e aspettazione, memoria e presagio, il *flash-back* e l'anticipazione immaginaria intercalati nel film negano davvero il passato e il futuro, perché riconducono quelle scene alla loro attualità. Ma la panoramica, nel momento di abbandonare un oggetto per afferrare il successivo, dice che quello « era », coniuga il verbo all'imperfetto. E il carrello, nell'avanzare verso l'immagine che lo aspetta, pronuncia un « sarà », parla al futuro. La loro efficacia emotiva è legata proprio alla coniugazione dei tempi che ci svincolano dall'aggressione del presente. (Non si spiegherebbero altrimenti la suggestività, il *suspense* del lungo *traveling* per i corridoi e saloni dell'albergo, all'inizio di *Marienbad*.)

Anche sulla tirannide dell'indicativo ci sarebbe da discutere. Il più ovvio degli esempi in contrario è quello della dissolvenza incrociata: quale varietà di modi condizionali, ipotetici, ottativi si avvicendano sull'immagine negli attimi, più o meno protratti, che essa impiega per definirsi, liberarsi dalle velature in cui si mescola ancora con la precedente. Quando, nel *Deserto rosso* di Antonioni, la macchina rasenta, perplessa e sfocata, un pezzo di muro tutto macchie e toppe, l'immagine parla certamente al condizionale, insinua: potrei essere un quadro *tachiste*. È troppo soggiungere che, ammessa l'obbligatorietà dell'indicativo presente, l'unico verbo di cui la macchina da presa potrebbe servirsi è il verbo essere? I postulati dicono: « il mondo è, semplicemente »; non possiamo trionfare della « carparbia presenza » delle cose. Quindi possiamo semplicemente affermare: esse sono. Ma allora ogni altro verbo diventa pericoloso. I verbi sono altrettanti cavalli di Troia che nascondono, sotto le apparenze dell'azione, torme di aggettivi. Se non ci si risolverà a sopprimerli, essi introdurranno nella cittadella del cinema e del *Nouveau Roman* le più insidiose, compromettenti, interdette qualificazioni delle cose. Dunque, alla resa dei conti, se il *Nouveau Roman* è nato *pour rendre son bien au cinéma*, il quale viceversa gli ha ceduto quasi soltanto dei divieti, anzi per l'occasione se ne è inventati addirittura degli inesistenti, pare equo che il *Nouveau Roman* si mostri un po' renitente nel *rendre son bien au cinéma*. Si spiega che, contro ogni aspettativa, il cinema abbia riservato all'antipersonaggio accoglienze piuttosto ambigue.

Questa volta, nei confronti con la letteratura, ha voluto fare lui la parte del signore aristocratico e fedele alle tradizioni. Ha ricevuto la forestiera con molto tatto, cercando di metterla a suo agio, ma senza rinunciare alle proprie abitudini. Si sa che il cinema è nato con eccezionali qualità di illustratore, e su queste ha giocato spesso la propria partita. Per anni, ci ha lasciati discutere il suo diritto all'ammissione tra le arti mag-

giori, appunto perché indulgeva alla spontanea abilità illustrativa, forse per giovanile timidezza, non sempre camuffata di spavalderia. Una delle sue risorse per mettere in valore quelle doti era ed è di ridurre i romanzi per lo schermo. Con l'antipersonaggio ha ripetuto più pericolosamente la stessa impresa, prendendo a prestito qualcuno degli attributi costituzionali di questo antipersonaggio, incarnandoli in un tipo, deducendone e sceneggiandone la storia. Più che affacciarsi all'incomunicabilità dell'antipersonaggio, per esempio, ci farà vedere in atto una personificazione dell'incomunicabilità. Vuol fare, cioè, la riduzione cinematografica e illustrativa di quei vari attributi. Ma i romanzi che riduceva erano creazioni dell'arte: quando il colpo gli riusciva, faceva arte sull'arte, magari dell'arte al quadrato. Gli attributi dell'antipersonaggio sono invece distillati, centrifugati per astrazione o generalizzazione dalla critica, dalla cultura, dalla sociologia, o da altro che sia. Riducendoli per lo schermo, il cinema dovrebbe fare arte su un dato di cultura, eterogeneo, che difficilmente si presta come materiale per un esercizio autocratico di elevazione al quadrato. Con l'antipersonaggio, corre il rischio di diventare tributario della cultura, anziché collaboratore o imprenditore di un'attività fabulatrice.

Una conferma o una smentita possono venirci da qualche film di Antonioni, che Guido Aristarco mette tra i maestri dell'antiromanzo.³⁶ Un frequentatore, purtroppo intermittente, del cinema potrà forse domandarsi se sia estensibile ad Antonioni una celebre definizione del Bronzino manierista:³⁷ « disagio dello spirito sotto la corazza del contegno ». Quel più o meno segreto animo di condottiero che cova in ogni buon regista, sembra destarsi in lui anche quando affronta e mette a contributo la cultura. Combatte da eguale, ma nei negoziati la sua supremazia di capitano è un sottinteso indiscutibile. Intellettuale per diritto di ingegno che talvolta egli sembra sentire come un diritto di nascita, è pronto a fondere i lingotti del

suo patrimonio in lamine attraenti, ma spesso ridotte a un foglio, per placarne la cultura di massa. Sarebbe improprio dire qui che la massa è la principale consumatrice dei film. In Antonioni è evidente lo scrupolo che non si sospetti l'impiego utilitario del suo costoso materiale. E ciò comporta, verso la cultura di massa, una punta di quasi invisibile degnazione, l'abilità di lusingarla senza concedersi, l'ambiguo gioco di buonafede e di riserve mentali, comune a molti artisti in bilico tra intelligenza e istinto. Detto alla buona, è uno che mette le mani in pasta, ma dopo di aver calzato soprastuffi e attillatissimi guanti di cinghiale. Sarà il suo modo di raggiungere il distacco indispensabile al narratore? In lui però quel distacco non è mai ironico, semmai trapela da una piccola increspatura schizzinosa, repressa per buona educazione. Parli pure, chi crede, di snobismo e di estetismo, ma non dimentichi che lo snobismo, dai suoi più gloriosi praticanti, era ritenuto una via di conoscenza, e che l'estetismo può richiedere i sacrifici, addirittura le asceti del *dandy*. Per esempio, Antonioni è giunto all'antiromanzo, ammesso che vi sia giunto, senza essere clamorosamente passato per le scapigliature della *nouvelle vague*. Alieno dalle semplificazioni, estemporaneità, stenografie, geniali sgorbi della *caméra-stylo*, ha sempre maneggiato la macchina da presa col più nobile e corretto cerimoniale, se l'è propiziata offrendole una realtà selezionatissima anche dove pretende di apparire aleatoria, l'ha officiata per lucrarne i poteri di mediazione che rendono esteticamente bella, in qualche modo lusinghiera, anche l'immagine più squallida e in se stessa mortificante (la Roma periferica e ingrata dell'*Eclissi*, il paesaggio industriale o tristemente fluviale del *Deserto rosso*).

Di queste due opere, che prenderemo come campioni, è stato già detto il dicibile: tutto il resto non può essere che una eco ritardata. Nell'una e nell'altra, le protagoniste sono bloccate dall'impossibilità di « inserirsi nella vita », come una di loro dichiara in tutte lettere. Il dato culturale che Antonioni assume

come ganglio delle sue analisi drammatiche e narrative è dunque uno dei tipici attributi dell'antipersonaggio. Nel momento in cui lo utilizza, esso è a mezza strada tra cultura e divulgazione: un esempio datone « dal vivo » appassiona ancora i ricercatori e lusinga già le mezze cognizioni degli assidui di rotocalchi. Come problema morale e sociale, ha ormai trasmesso la sua terminologia dai libri dei cosiddetti « apocalittici » alle punte più pretenziose del linguaggio ordinario. Anche la rete delle sue motivazioni, sebbene gli specialisti ne conservino il brevetto e la facoltà di servirsene con le carte in regola, è divenuta di dominio pubblico, un repertorio di luoghi comuni offerti alla disinvolta saccenteria dell'uomo della strada: alienazione, dilapidazione dell'individuo per opera del neocapitalismo, degradazioni dipendenti dalla crisi dei valori, ecc.

Antonioni non manca di sceneggiare quelle motivazioni, ma riscatta i luoghi comuni, appurandoli con inchieste di prima mano, preoccupate del presente e dell'avvenire della società, senza melensaggini riformatrici o palingenetiche: va a vedere nell'*Eclissi* il crollo del miracolo economico, nel *Deserto rosso* la riduzione ad automi, la sclerosi del linguaggio e il rallentamento della parola nei funzionari delle grandi industrie e loro affini. Ma l'ambiente, che dovrebbe essere la causa esclusiva dei dissesti delle due protagoniste, diventa subito una concausa. Nell'*Eclissi*, Vittoria è per lo meno inibita, la Giuliana del *Deserto rosso* presenta un'avaria della psiche, forse cronica, in seguito a un incidente d'auto, del quale con tutta probabilità è stata lei l'inconscia autrice. Queste ragioni patologiche sono sufficienti, e a quanto pare anche necessarie, a promuovere le fallimentari *tentatives amoureuses*, su cui i due film si imperniano. Volendo, si potrebbe aggiungere che quegli episodi sono scelti in base a una ingente probabilità statistica, dato che le due donne sono quasi certamente vittime di una coazione a ripeterli. Nell'accettare le leggi di probabilità, Antonioni si rivela un narratore moderno.

Più difficile sembra riconoscerlo senz'altro come autore di antiromanzi. Doveva mettersi d'accordo con la drammaturgia cinematografica, e in particolare con quella che non prescinde dagli spettatori. Nel cinema, più che nel romanzo, il protagonista, proprio se eccezionale, ha bisogno di qualcuno che ne provochi e misuri gli inconsueti rimbalzi. Di fronte a Vittoria, Antonioni si è visto costretto a mettere il giovane agente di Borsa che ripete la nota posizione dello sgarbato e irresistibile domatore di bisbetiche, la parte che nella vecchia Hollywood competeva di norma a Clark Gable. Di fronte a Giuliana, ha impiantato un coraggioso, sereno e simpatico fondatore di aziende in terre vergini, che non cristallizza in un mito il suo desiderio di evasione in paesi diversi, e soprattutto non ne fa propaganda. Immuni da ogni contagio del neocapitalismo, quei due non ne sono nemmeno gli antagonisti; per ciò che li riguarda, lasciano completamente in disparte il tema culturale che Antonioni voleva ridurre per lo schermo. Che tra il divotatore sistema economico del nostro mondo e gli sconcerti della protagonista ci sia un legame inesorabile, è un presupposto: dev'essere vero perché il fenomeno sta scritto nei libri e sui giornali, e perciò lo spettatore ne sarà al corrente.

Altro ostacolo: il cinema favorisce le resistenze del personaggio-uomo, che mettono quasi sempre in scacco l'antipersonaggio. La tanto celebrata « presenza in scena (il personaggio è là) comporta la presenza di un attore. L'interprete dei due film che stiamo discutendo ha certamente raggiunto la massima coincidenza coi propri personaggi; ma il suo viso, il suo modo personale e inalienabile di essere al mondo, che riescono a rendere così comunicativa l'incomunicabilità dell'eroina, testimoniano un destino privato che le appartiene in proprio, di là da quello che sta vivendo in scena. Finisce che, così compenetrata col mondo che vediamo laggiù, sullo schermo, lei salta lo schermo, viene a vivere nello spazio popoloso e sociale che si interpone tra noi e l'immagine. Ne nasce una leggera diffr-

zione nel nostro modo di seguire la vicenda: quasi si stenta a capire se sia compassione per la protagonista o solidarietà con l'essere umano che la raffigura, quella che ogni tanto ci spingerebbe a darle l'indirizzo di uno psichiatra di fiducia. Il nostro vero intento è di liberare l'eroina dalla sua sorte, o l'attrice dalle sofferenze della sua parte? Se in queste prove di Antonioni si poteva, fino a un certo punto, ammettere l'antipersonaggio, è certo che l'attrice lo confuta nella misura in cui gli dà vita. Si è detto che l'erotismo e la sessualità sopravvivono nell'antipersonaggio, tra gli ultimi e stravolti residui dei suoi vecchi predecessori. Le grandi *scenes-à-faire* sia dell'*Eclissi* che del *Deserto rosso* dovrebbero essere due riluttanti crisi e crolli erotici dell'eroina. Ma lì, sull'atto, si trasformano in scelte d'amore, magari sbagliate perché senza domani. Piuttosto, quei film hanno un'aria di famiglia con l'antiromanzo, in quanto sentono anch'essi il bisogno di ricorrere a un espediente, che in quello era inevitabile, quantunque contraddittorio.

Qualche esempio tra i più vistosi dell'espediente si trova proprio nella *Jalousie* di Robbe-Grillet. Dopo tanta critica che vi ha scoperto le valvole donde entra la più notoria, abituale psicologia dei personaggi da terzetto, ormai chiunque è capace di leggere quel romanzo come il soliloquio del marito geloso. Che poi questo X sia divenuto invisibile, e proprio agli occhi di un capofila dell'*école du regard*, non ci sorprende né allarma più di quanto ci accada in un film dove un gioco di mascherini abbia fatto scomparire il personaggio, pur continuando a mostrare gli effetti dei suoi gesti: tazzine smosse, bicchieri bevuti, ecc.

X non è davvero un *je-néant*: anzi, il continuo ricominciare, replicarsi della stessa scena con tutt'al più qualche leggera variante, quell'incubo della ripetizione, come in un disco rotto che giri sempre sullo stesso solco, registrano molto realisticamente il discorso interno, coatto del geloso che si rifà sempre daccapo lo stesso racconto, nella speranza di trovarvi le prove del tradimento, o l'impercettibile ritocco che ne cambierà le

conclusioni. Frattanto, un episodio più volte intercalato riferisce che i due supposti amanti discutono di un romanzo, da loro letto, trattandone i personaggi come gente di conoscenza e immaginando tutti i diversi sviluppi che la storia avrebbe preso, se fosse partita da altre ipotesi. È la giustificazione di come X sta leggendo il loro romanzo in carne e ossa, nel contempo spiega perché Robbe-Grillet ha scritto così *Jalousie*, e sempre nel contempo insegna al lettore come accettarne le continue recidive, l'ostinazione nel segnare il passo. C'è poi il canto dell'autista negro: « un'aria indigena dalle parole incomprensibili, o addirittura senza parole ». Ogni tanto si ferma chi sa perché, riattacca chi sa perché, ma « quelle ripetizioni, quelle minime varianti, cesure, ritorni indietro possono dar luogo a modificazioni che — quantunque appena sensibili — conducono alla lunga ben lontano dal punto di partenza ». Ecco dunque un altro avvertimento, un'altra parabola per chi si fosse lasciato sfuggire il succo, le intenzioni della precedente. Il *Nouveau Roman* ha tanto insistito, e lasciato insistere, sulle proprie attinenze con la fenomenologia, che sarà lecito applicargli alcune espressioni mutuate, forse impropriamente e per metafora, dalla filosofia di Husserl. Supponiamo che in *Jalousie* e in altre opere dello stesso ceppo, personaggi e soggetti siano stati « messi tra parentesi », per restituirli in una « esperienza originaria », ancorché limitata alla sola percezione visiva. Quelle parabole intercalate nel romanzo (e qui la fenomenologia ci perdoni un piccolo atto di sabotaggio) sono le mine magnetiche che fanno saltare quelle parentesi. Sul lettore perplesso, sospettoso agiscono come « donazioni di senso ». ³⁸

Non risulta che Antonioni abbia messo nulla tra parentesi nei due film di cui si è discusso; tuttavia si comporta come se l'avesse fatto e inserisce in entrambi una parabola donatrice di senso. Nell'*Eclissi*, il sinistro fenomeno celeste che dà il titolo all'opera. La descrizione ne è resa con un crescendo a passi di piombo, opprimente e sgomentevole come l'avvicinarsi della

statua del Commendatore nel *Don Giovanni* di Mozart. Senza dubbio, per Vittoria l'ora di sole sarà sempre soggetta a quei paurosi offuscamenti, tutto fa credere che la sua vita registrerà più eclissi di quante ne ricordi l'intera storia dell'astronomia. Ma il pignolo sempre armato della domanda: — che cosa prova? — non mancherà di obiettare che dopo le eclissi, finché il mondo sia mondo, torna la luce. Nel *Deserto rosso*, la parabola è quella della spiaggia rosa, introdotta ed attuata come la cadenza in un concerto da gran virtuoso; la si guarda tenendo il fiato, mentre ci si avvede che, in immagini di rapita bellezza, essa trascrive una allucinazione simile a quelle riportate dalla Séchehayé nel *Diario di una schizofrenica*. D'altronde, anche Godard in uno dei suoi film a spezzoni, *Vivre sa vie*, questa *Gérminie Lacerteux* rapportata a una commessa dei nostri giorni, fa la sua donazione di senso: qui la parabola è nientemeno che una novella di Poe, letta alla protagonista dal piccolo gentile amante, prima che lei vada a farsi freddare dal suo protettore.

Che c'entra adesso Moravia? Eppure, anche lui nell'*Attenzione* ha pagato il suo tributo alla parabola obbligatoria, inserendo il violento, aggressivo aneddoto della pecora morta sulla spiaggia del Circeo. L'apparire graduale di quella carogna alla circospezione e tachicardia, come la scoperta del corpo del delitto in un romanzo criminale: da ciò forse il suo potere di sprigionare significati, a quel punto del libro, inequivocabili. Ma l'ultimo e il penultimo Moravia sembrano appunto appropriarsi, con spregiudicatezza quasi ribalda, di tutti gli espedienti topici dell'antiromanzo, quasi a dimostrarsi che, portati a un grado ragionevole di funzionalità, essi raggiungono il risultato opposto. Per cominciare, egli prende come cavia l'antipersonaggio, vi coltiva qualcuna delle secrezioni più abituali, che poi inocula in dosi pressoché mortifere nei suoi protagonisti: la noia nel Dino della *Noia*, la disattenzione, che è il presupposto e l'effetto dell'inautenticità, nel Merighi dell'*Attenzione*. Sono tra le malattie endemiche della nuova popolazione narrativa e,

a quanto pare, non perdonano. Nei personaggi di Moravia, esse si attaccano tutte intere alla loro preda, l'identificazione dell'appetato con la peste sembra totale, senonché lascia in loro una miracolosa possibilità di sdoppiarsi senza scindersi, di guardarsi con occhi lucidi e sani mentre si torcono sotto gli assalti del morbo: sono come quei chirurghi che si fanno da soli, davanti allo specchio, la trapanazione del cranio. È una risorsa di cui forse vanno debitori a un segreto, paterno intervento del romanziere: ne ha fatto due artisti, un pittore e uno scrittore, ha concesso loro di mutarsi in antipersonaggi, ma li ricatta con quella che personalmente, per lui artista, è la peggiore minaccia, l'estinzione dell'arte: Dino non dipinge più, Merighi distrugge l'inautentico romanzo scritto su un episodio ormai divenuto inautentico. Nel riconoscersi contagiati da uno dei mali del secolo, o del decennio, quei protagonisti esprimono la diagnosi in termini tecnici e culturali; per di più, oltre a ragionare di semeiotica, dichiarano l'accezione di quei termini (« noia », « attenzione », « autenticità »). Il nostro rispetto per la bravura di Moravia raccontatore ci autorizza a rilevare che non si mostra altrettanto bravo come lessicografo.

Ciò che si è detto avviene di solito al principio del romanzo. E rientra nella congenita scansione della narrativa moraviana: un tempo, essa apriva la partita col ritratto personificato di un vizio o di una virtù, poi faceva scattare la crisi, donde il dramma. Adesso comincia col ritratto intellettuale, afflitto, protestatario di un attributo dell'antipersonaggio, incarnandolo in un essere *naturaliter* umano, di una covata molto simile a quella dei suoi predecessori. Ma il momento della crisi non glielo toglie nessuno: perché non si possa sottovalutarla, Merighi si spinge fino a ritenere che la propria passione, senza dubbio inopportuna e sconsigliabile, per la figliastra sia un incesto in piena regola, come quelli che si leggono nei miti delle origini o nelle tragedie greche, o nei romanzi della Compton-Burnett. Le conseguenze delle due crisi sono notissime: nella *Noia*, l'ac-

censione erotica per Cecilia, le turbe della gelosia potranno cagionare a Dino qualsiasi sofferenza, fuorché quella di annoiarsi. E nell'*Attenzione* Merighi, tenuto a bada dallo spettro dell'inautenticità, scrive un diario che, come tutti i « romanzi da fare », diventa un autentico romanzo. Ma questo adesso ci importa meno. L'essenziale è che le crisi toccate a Dino e a Merighi non li concernono solo direttamente: conferiscono piuttosto due dati di un certo rilievo alla casistica della crisi che incombe sull'antipersonaggio.

Non sarei disposto a sottoscrivere l'opinione che la *Noia* abbia inferto un colpo mortale all'antiromanzo, solo perché questo si sarebbe limitato a sgranare un resoconto e catalogo noioso delle cose che annoiano, mentre Moravia ha drammaticamente messo in scena la condizione dell'uomo che si annoia. L'attacco è molto più efficace, in quanto muove dall'interno e, come le insurrezioni bene organizzate, si impadronisce subito delle grandi centrali della città, paralizzandole o utilizzandole contro l'avversario. L'*Attenzione*, poniamo, ricalca il modello classico del « romanzo da fare », e più sull'impronta gidiana, direi, che su quella pirandelliana. Ricordiamoci che per gli autori del *Nouveau Roman* ogni opera nasce sottraendosi al progetto, l'autore deve sentirla come un « romanzo da fare », anche se egli nasconde il retroscena dei suoi rapporti con quell'organismo in crescita e non lo accetta se non come « romanzo che si fa ». Ma il romanzo del romanzo, il tipo seguito da Moravia nell'*Attenzione*, è giunto a una « condizione ormai perversamente parodica », come dice perversamente Sanguineti.³⁹ Uno sfuggente, clandestino sguardo parodico sorveglia certamente le mosse del romanziere Merighi quando si dibatte col suo « romanzo da fare », come sorvegliava quelle di Edouard nei *Faux Monnayeurs* di Gide. L'uno e l'altro accusano troppi scarti dall'idea che i loro autori si sono fatti personalmente, autobiograficamente di un vero autore. Ma Merighi condivide anche, in via sperimentale, parecchi tratti del personaggio da antiroman-

zo. Vogliamo concludere che, a debita distanza, *L'Attenzione* è una parodia dell'antiromanzo come il *Don Chisciotte* poteva esserlo dei romanzi cavallereschi? Moravia avrà dunque preso in prestito usi e costumi del nuovo personaggio, avrà tentato quanto poteva di convertirsi a lui, per confutare i neofiti coi loro stessi argomenti, tornare al culto del personaggio-uomo. Ha superato la controversia con una apostasia.

Scopo di questa lunga, e ormai finale, digressione non era di dare a Moravia la corona di Giuliano imperatore. Visto però che si sono nominati in qualche modo gli dei, è quasi d'obbligo ricordare che, per il giovane Lukács, « il romanzo era l'epopea del mondo abbandonato dagli dei, la psicologia dell'eroe di romanzo apparteneva al demonico ». ⁴⁰ Che cosa può succedergli in un mondo abbandonato anche dal demonio? Per intanto, due dei romanzi italiani che quest'anno hanno mosso le acque sono anche due invenzioni mitologiche. Difficile dire a quale mondo celeste o tellurico appartengano gli « automi-autori » della *Macchina mondiale* di Volponi; certo Parise nel *Padrone* ha più o meno laicizzato una demonologia, riscontrabile sugli archetipi più ossessivi. Noi diffidiamo dei miti, d'accordo; abbiamo sistemi razionali che ci assistono e consigliano nel lavoro di modificare il mondo. E decisamente preferiamo le loro garanzie alle imprecise, clamorose promesse di collaborazione rivoluzionaria, in cui il *Nouveau Roman* cerca argomenti di pubblicità. Ma certe valenze dell'uomo, quanto più egli si adopera a estrovertirsi nell'azione collettiva, continuano a cercare, a trovare nel mito, o in qualcosa che gli somiglia, la sostanza affine con cui combinarsi. Può darsi che queste siano congetture personali, e perciò fuori tema. In ciò che precede, volevo soltanto constatare che le poetiche del personaggio-particella, in quanto poetiche, hanno una sorprendente, innegabile contemporaneità col modo odierno di guardare, studiare, saggiare il mondo. Di qui, forse, la loro fortuna, un po' sproporzionata all'attendibilità teorica delle formulazioni e al

valore reale di molte delle opere che finora ne sono uscite. Mettendo da parte le teorie, la pratica ci lascia intravedere il pericolo che stia nascendo o sia già nata un'arcadia dell'anti-personaggio. E allora, a chi votarsi se non al vecchio, ma ancora vegeto, solerte, servizievole personaggio-uomo?

« Paragone » (Letteratura), n.s., xvi, 190 (10 dic. 1965), pp. 3-36.

Note

¹ *Il Castello di Axel* (trad. it., Milano 1965, pp. 11-31). (N.d.A.)

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ Harry Levin ha parlato, per l'*Ulisse*, di una « epifania di epifanie ». (N.d.A.)

⁵ *Fin de partie e il mondo di Beckett* (trad. it. Milano 1965, p. xix). (N.d.A.)

⁶ « Paragone », n. 184, p. 130. (N.d.A.)

⁷ Cfr. C. G. Jung, *L'io e l'inconscio*, Torino 1948.

⁸ Robbe-Grillet, *Il Nouveau Roman* (trad. it. Milano 1965, p. 57). (N.d.A.)

⁹ Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰ Ma l'espressione è infelice: fa torto alle scuole serali e al solerte informatore che mi sta prestando i suoi soccorsi, lo scienziato Kenneth W. Ford, a cui dobbiamo una divulgativa ma irreprensibile *Fisica delle particelle* (trad. it. Milano 1965). (N.d.A.)

¹¹ Jean Bloch-Michel, *L'indicativo presente* (trad. it. Milano 1965, p. 18). (N.d.A.)

¹² Moravia, « L'albero in casa » in *L'epidemia*, Roma 1944, pp. 119-28. (N.d.A.)

¹³ Edwin Jarry Burgum, *Romanzo e società* (trad. it. Roma 1965, p. 227). (N.d.A.)

¹⁴ Bruno Bettelheim, *Il prezzo della vita* (trad. it. Milano 1965, cap. 1). (N.d.A.)

¹⁵ Kenneth W. Ford, *op. cit.*, p. 184.

¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷ Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸ Kenneth W. Ford, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

- ²⁰ *Ibid.*, p. 72.
- ²¹ Jean Bloch-Michel, *op. cit.* (trad. it. Milano, 1965, p. 10). (N.d.A.)
- ²² Kenneth W. Ford, *op. cit.*, p. 48.
- ²³ Cfr. la prefazione a N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Parigi 1956 (tr. it. *Ritratto d'ignoto*, Milano 1959).
- ²⁴ Bloch-Michel, *op. cit.*, p. 58.
- ²⁵ Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 50.
- ²⁶ Enzo Paci, *Funzione delle scienze*, Milano 1963, p. 474. (N.d.A.)
- ²⁷ Kenneth W. Ford, *op. cit.*, p. 71.
- ²⁸ Alberto Moravia, *L'attenzione*, Milano 1965, p. 9. (N.d.A.)
- ²⁹ Kenneth W. Ford, *op. cit.*, p. 81.
- ³⁰ Jean Bloch-Michel, *op. cit.*, e inoltre: *L'école du regard et le cinéma*, relazione letta al congresso del Pen Club (Bled, 1965) e gentilmente comunicatami dall'Unesco. (N.d.A.)
- ³¹ Relazione, *cit.*, p. 12.
- ³² Bloch-Michel, *L'indicativo ecc.*, p. 80. (N.d.A.)
- ³³ Alain Robbe-Grillet, *L'immortelle*, ciné-roman, Les Editions de Minuit, Paris 1963, p. 47. (N.d.A.)
- ³⁴ Relazione, *cit.*, p. 10.
- ³⁵ Robbe-Grillet, *Il Nouveau Roman*, *cit.*, p. 153.
- ³⁶ Guido Aristarco, *Cinema italiano 1960*, Milano 1963. (N.d.A.)
- ³⁷ Dovuta ad Émile Mâle; la riporta Arnold Hauser in *Storia sociale dell'arte*, Torino 1964, I, 420. (N.d.A.)
- ³⁸ Enzo Paci, *op. cit.*, pp. 474 e 476.
- ³⁹ Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano 1965, p. 68. (N.d.A.)
- ⁴⁰ György Lukács, *Teoria del romanzo* (trad. it. Milano 1965, p. 150). (N.d.A.)

Il personaggio-uomo nell'arte moderna

Sono un critico letterario e, sebbene creda fermamente che i criteri più utili per leggere e intendere le opere di letteratura siano quelli che riusciamo a desumere dalla vita, il mio campo di osservazione mi è dato soprattutto dal lavoro dei narratori e dei poeti. Per una testimonianza sull'uomo d'oggi, preleverò dunque alcuni aspetti tipici che appaiono nei personaggi della narrativa moderna. Si sa che *homo fictus*, come è stato chiamato il personaggio dei romanzi,¹ può avere tanti difetti, essere troppo dedito all'amore, ai sentimenti e alle passioni, sfuggirci in troppe funzioni della vita, come la nutrizione, il sonno e l'appagamento di altri suoi bisogni animali, ma tutto sommato ci fornisce molti e preziosi messaggi concernenti lo stato, il modo di essere, il comportamento, le vicende e il destino di *homo sapiens*.

Appena ci si mette a leggere i romanzi moderni si è colpiti da un fatto abbastanza sconcertante. Dal ritratto dei personaggi scompare, quasi senza eccezione, ogni vestigio di bellezza fisica, specialmente nella faccia, cioè nella parte più espressiva della persona. Se vogliamo essere più cauti, e non generalizzare in modo troppo dogmatico queste prime impressioni, riconosceremo che in certi casi qualche lineamento si salva ancora: gli occhi, o la bocca, o il naso, o i capelli, o magari la fronte, ma sempre li accompagna qualche altro lineamento che costituisce una seria obiezione a ogni super-

stite traccia di avvenenza e all'armonia dell'insieme. In breve, col finire della narrativa naturalista e di quella momentanea reazione interna, in certo senso uguale e contraria al naturalismo, che fu la narrativa cosiddetta idealista, la scuola che in Italia fu detta dei « cavalieri dell'Ideale », comincia nel romanzo e nel racconto l'invasione vittoriosa dei brutti, che a non lungo andare occuperanno tutto il territorio. Mi si dispensi dal dare gli esempi, che comporterebbero un'intera storia o rassegna del romanzo moderno, impiantata su un censimento fisionomico o iconografico dei personaggi, a partire da molti di quelli di Dostoevskij, che è il primo, e rimane il più gigantesco e ineluttabile distruttore della narrativa naturalista. La grande eccezione potrebbe essere Proust; ma Proust, a dirla molto sbrigativamente, arreda e riveste con grazie e dolcezze da *belle époque* un mondo al quale soltanto una suprema, quasi anacronistica educazione, una *franc-maçonnerie d'usages et héritage de traditions* impediscono di mettersi a fare le boccacce alla vita, come ne avrebbe il diritto. Per rimanere nell'ambito italiano, si guardino i personaggi di Pirandello e di Federigo Tozzi, i due veri iniziatori del romanzo moderno in Italia. A mettere insieme i visi e le figure di quella gente, si ricava poco meno che un'adunata da moderna Corte dei Miracoli: un repertorio di rappresentanti dello squallido, dello scostante, dello scontroso, dell'inameno, dello scombinato, del repulsivo.

È ovvio che ai primi allarmi di quella calata dei brutti nel mondo dell'arte, si sia gridato allo scandalo. Da noi in Italia un critico medio,² e quindi assai ascoltato, si fece portavoce del famoso senso comune che quasi sempre ha torto, ma ha sempre l'aria di avere ragione, e scrisse un articolo: « Il brutto è bello » divenuto subito assai popolare, quasi proverbiale, perché pronunciava quello che tutti avevano sulla punta delle labbra, constatando lo sciagurato eclissarsi del piacente, del lusinghiero nelle arti, massime quando ritrae-

vano la figura umana. Viceversa, i fautori di ciò che stava succedendo parlavano di « deformazione lirica », dando a queste nuove preferenze del gusto e dello stile un valore positivo. La « deformazione », soprattutto nella pittura, aveva un illustre progenitore, nientemeno che Cézanne, assunto da qualche anno (siamo alla fine del secondo decennio del nostro secolo) tra i più gloriosi maestri e fondatori dell'arte moderna. Forse c'è chi ricorda ancora, in proposito, una delle petulanti, irresistibili battute di Jean Cocteau: « Mallarmé e Rimbaud sono l'Adamo ed Eva dell'arte moderna. Cézanne è la mela ». A parte ogni richiamo all'Eden e al peccato, la giustificazione dell'apparente museo degli orrori, che si andava accumulando a spese di tutti quei desolanti ritratti di personaggi, era principalmente, o forse esclusivamente, estetica. I tradimenti, le rivolte degli artisti contro il minimo di armonia, di decoro, di accettabilità che la natura cerca pur sempre di infondere nei volti umani, il sottrarsi alla consolatoria, nobilitante, edificante missione dell'arte, tradizionalmente chiamata a specchiare, nei limiti del possibile, il bello della vita, erano legittimati in nome di una più intensa resa poetica, quasi di una sollecitazione emotiva, che attraverso aspetti malaugurosi sommuoveva, traumatizzava l'animo dello spettatore, e per tal modo lo rendeva più sensibile e disposto a captare l'unicità, il carattere e il senso delle cose rappresentate. Si parlava anche di un potere, di una efficacia espressiva della deformazione; ma qui la parola espressività, spesso a propria insaputa, andava con le sue radici etimologiche assai oltre le ingenuie intenzioni estetiche con cui i più la adoperavano. Fu infatti quel grosso, polivalente, discorde eppure cospirante fenomeno che si chiamò l'espressionismo, a segnare nel modo più energico la svolta di cui stiamo parlando.

È ovvio, e qui lo ricordiamo solo per scrupolo di diligenza, che i personaggi della narrativa precedente, e in particolare

di quella naturalistica, non erano certo un'accolta di privilegiati della bellezza. Ma i brutti figuravano in mezzo a loro con un ben definito compito, un preciso e circoscritto significato, con specifici diritti e doveri. In generale, i loro connotati erano emblematici o rivelatori di una tara, di una magagna fisica e morale, componevano altrettante maschere del vizio, del male, della sventura o di una personale infelicità. Incarnavano una soperchieria o un dispetto della sorte a carico di qualche reietto della famiglia umana. I brutti erano figli della natura, nati nei momenti in cui questa si ricordava di essere anche matrigna. O potevano essere quei sublimi e patetici scherzi di natura, che sotto una scorza repellente nascondono eccelse bellezze del cuore o dell'ingegno. In ogni caso tutti costituivano, ciascuno a suo modo e per sue speciali ragioni, altrettanti casi a parte: momenti singolari, drammatici, quasi sempre esemplari, ognuno dei quali esauriva in sé una particolare, localizzata confutazione di quell'ideale di «vita armonica» nell'Ottocento conobbe la sua ultima fortuna e oggi per comune consenso è tramontato. Nessuna di quelle confutazioni, e nemmeno la loro somma, bastava a mandare in prescrizione il diritto alla bellezza fisica da parte di *homo fictus*. La fase che comincia dopo sembra invece sancire una totale, inappellabile abrogazione di quel diritto. Tutto faceva supporre che nella specie *homo fictus* si fosse prodotta una improvvisa involuzione, dopo la quale era ormai impossibile che ne venisse al mondo un esemplare non sfigurato da un *rictus* o da qualche smorfia più o meno revulsiva. Con sinistra fantasia, si sarebbe quasi potuto almanaccare che, in capo a un tempo più o meno lungo, gli uomini si sarebbero assuefatti a quella degradazione somatica e, come succede in tutte le grandi tappe dell'evoluzione, si sarebbero adattati a vedersi vicendevolmente così, avrebbero riattivato il gioco normale dei sentimenti, compresi quelli di simpatia, fratellanza e socialità, pur con quei

volti che parevano respingere ogni approccio, ogni scambio di parole e di affetti umani; sarebbero perfino rinati, orribile a dirsi, gli amori tra quegli esseri contro ogni tentazione. Proprio come in altri tempi le scimmie, divenute uomini, avevano continuato i rapporti normali, nonostante l'orrore di avere soltanto due mani e di essere così atrocemente depilate. D'altronde, le cose andavano già così: il nuovo tipo stravolto di *homo fictus* aveva anche i suoi romanzi, le sue storie d'amore.

Come era avvenuto un tale cataclisma fisionomico? La forza che squilibra quelle facce si coglie molto bene all'opera in un personaggio di Pirandello: la protagonista del romanzo pubblicato nel 1915 col titolo *Si gira!*, divenuto poi nella riedizione del 1925 *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Questa donna, Vera Nestoroff, non porta a scrocco il proprio nome russo: è davvero la slava proverbialmente bellissima, fatale e vipera. Dove lei passa non cresce più l'erba: essa sarebbe la pura, impassibile incarnazione di una moderna Astarte, se in certe crisi e intermittenze della coscienza non si sentisse vittima di una coazione a vivere in quel modo, non aspirasse oscuramente a identificarsi con quella forza maligna e imprecisabile, per poterla punire, punendo se stessa con una specie di autolesionismo esorcistico o catartico. Frattanto assistiamo a una scena, dove quella presenza di una forza estranea, che mette il personaggio in uno stato come di possessione, si manifesta a nudo.

La Nestoroff è attrice cinematografica: ogni giorno va in sala proiezione a rivedere le inquadrature girate il giorno avanti. Che sia un'attrice eccessiva, dalla mimica esorbitante, iperbolica e sgangherata, lo sanno tutti nello stabilimento cinematografico dov'è scritturata; ma ciò che succede a lei nel rivedersi in azione è qualche cosa di spaventoso. «Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita dalle apparizioni della propria immagine sullo schermo, così alterata e scomposta...

Vede lì una che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla». In principio del romanzo, proprio alla prima battuta, Serafino Gubbio inizia i suoi *Quaderni* affermando: « C'è un *oltre* in tutte le cose ». Poco dopo la scena della sala di proiezione, si parla di un « di là da se stessa », del quale la Nestoroff avverte in sé la presenza inesorabile e sfuggente. È proprio quell'*oltre* insediato in lei, quel *di là da se stessa*, che lei si porta dentro, è la sconosciuta in cui ha sgomento di riconoscersi, ad alterarle i lineamenti, a terremotarle la mimica.

Pirandello ha dunque intuito, e qui descrive abbastanza esplicitamente, l'eziologia dell'affezione deformante che interessa prima di tutto i tratti facciali, imprime sul viso una *facies* che lo dissesta e gli dà un'espressione di sofferenza, non si sa bene se limitata solo al paziente, o diretta invece, per un impulso compensatore e vendicativo, a propagarsi anche in chi guarda, o addirittura nel mondo, in ciò che i religiosi chiamano la creazione. Comunque, l'agente patogeno è l'Altro, che fa sentire la sua presenza dentro l'Io, se vogliamo usare la terminologia di Rimbaud. Ma qui non si tratta dell'Altro che, secondo Rimbaud, prende l'iniziativa poetica, dell'ottone che si sveglia tromba.³ Qui l'Altro che è ancora Io, si comporta come un non-Io umiliato e offeso dal proprio ospite. Ormai è deciso a farsi valere con una esasperazione maligna, e perciò a rompere un autentico patto di simbiosi, di convivenza pacifica, di non aggressione, del quale Io ha violato le clausole, confinando lui, l'Altro, in una zona negletta e spregiata, condannandolo al silenzio e all'ombra, avviandolo col farlo vegetare tra i rifiuti laidi e incivili.

Ma è troppo noto che quando una parte viva di noi si fa sentire dall'interno come un corpo estraneo e ineliminabile, ne proviamo un senso di coazione, di possessione, di invasamento. Basterebbe pensare alla patologia e alla sintomatologia del rimorso. Gli esseri in cui l'Altro si è destato e si

agita come un *diabolus absconditus*, a imporre ricattatoriamente le proprie esigenze conculcate, infliggendole anche come un rimorso, si comporteranno dunque al modo degli invasati, degli ossessi, di cui tutti sappiamo le spaventose, disumane smorfie e contratture. In certe lettere del 1917-1918 *Ueber den Expressionismus in der Litteratur und die neue Dichtung*⁴ lo scrittore Kasimir Edschmid parla di un *gebalter Schrei*, di un grido contratto, che caratterizza l'effusione violenta in preda alla quale operano i poeti espressionisti. Costoro sono appunto i più ossessionanti e, quando non geniali, sperticati testimoni e rivelatori dell'irruzione dell'Altro nei domini visibili, quotidiani dell'Io. Quel *grido contratto* si stampa sulle facce dei loro personaggi: la faccia espressiva, che avevamo vista nel barocco, nel manierismo e generalmente in tutti i periodi dell'arte non contrassegnati da aspirazioni classicheggianti di serenità immota, olimpica, impassibile, idealmente bagnata dalla luce e dall'azzurro della Grecia, si esasperava nella faccia espressionistica. Quella, per l'appunto, che rimane a tutt'oggi la faccia dei ritratti moderni, sempreché pittura, plastica, romanzo accettino di rimanere figurativi.

Mi scuso di avere in qualche momento usurpato il linguaggio medico con una impertinenza da Sganarello *médecin malgré lui*. Ma è stato proprio un medico ad aprirci la possibilità di interpretare quei nuovi connotati di *homo factus*, il loro fissarsi in una specie di costante. Si dice di solito che l'arte precorre le grandi visioni del mondo quali poi si manifesteranno nella cronaca e nella storia, nelle stesse ipotesi della scienza. E anche dell'innovazione che qui ci interessa Thomas Mann ha potuto vedere in Wagner, come si è visto d'altronde anche in Nietzsche e in altri, i germi già maturi.⁵ Ma a voler essere giusti, la pioniera in questo campo è stata la medicina, se è vero che le cose si incominciano a capire quando si possono chiamare col loro nome. Insomma,

dall'osservazione delle nevrosi che colpivano elettivamente certi soggetti di estrazione borghese, certi individui che non è improprio considerare come luoghi di minor resistenza della borghesia fine Ottocento, preoccupata di una crisi già attuale o per lo meno in agguato, la psicoanalisi è arrivata a individuare una scissione nell'unità della persona, a discernere e fino a un certo punto descrivere i due elementi, quali si manifestavano nelle ore di conflitto, a imporre ad essi dei nomi che ne attestano l'alterità pur nell'abbraccio inestricabile che li amalgama. Si chiamino il conscio e l'inconscio, l'io e l'es: era comunque entrato in scena, con una parte propria, l'*oltre* della persona: l'altro da sé che è nel sé. La sua azione tipica, quella che aveva permesso di congetturarlo e poi di isolarlo, consisteva nel deformare il comportamento normale. Più idolatri dei medici, gli artisti e i romanzieri, che hanno bisogno di dare corpo e figura tangibili alle proprie idee, hanno visto prima di tutto quelle deformazioni sulle facce, o ve le hanno proiettate.

In sostanza, la nascita della psicoanalisi dà atto che si è aperta un'altra epoca: quella in cui la coscienza comincia a svilupparsi in un senso verticale, anziché orizzontale. Il medico ne esplora e ne spiega i sintomi in *homo sapiens*, ancor prima che l'artista ne legga i segni sulla faccia di *homo fictus*. Se si vuole, l'identificazione dell'inconscio per opera di uno psichiatra è stata la diagnosi precoce di una malattia, o piuttosto di un nuovo atteggiarsi della condizione umana, di cui si cominciava appena a vivere l'ineluttabile decorso. Ma la medicina è per vocazione anche un'arte di guarire, perciò crede a un modello eziologico della realtà, che le consenta di dominare le cause per abolire gli effetti. La malattia, viceversa, ha una portata anche finalistica: esige di essere vissuta in tutte le sue manifestazioni successive per produrre i suoi esiti rinnovatori, perfino se letali. Si sa bene che alla radice oggettiva del duello tra Freud e Jung ci sono appunto quelle

due concezioni antitetiche della malattia. Freud che appartiene, per quanto ne sappiamo, alla esigua famiglia dei grandi scopritori, ha scelto quasi sempre di lavorare da medico e da scienziato; Jung, pure esercitando la sua professione di terapeuta, ci appare spesso un mistico della malattia. Spiace dirlo, soprattutto per chi sospetta della sua attendibilità scientifica, ma l'alleato degli artisti, magari il loro complice, è piuttosto lui. Perché l'artista, nel suo compito di illuminare dei tracciati di destino, di rivelare per concrete immagini e figure il senso della vita, deve rimanere nel dominio avvolto dei fini, con una lucidità presaga e ignara. Non per niente il mito vuole che Omero fosse cieco. Ora con Freud si sarebbe potuto anacronisticamente prolungare un'arte, una narrativa naturalista, cioè una rappresentazione deterministica della realtà, trasferita in un nuovo ambito di osservazione psicologica, capace di annettersi anche l'invisibile dei moventi umani. Jung invece constata, giustifica, incoraggia i nuovi procedimenti e poetiche di un'arte che, per le inspiegabili, efficientissime irruzioni dell'Altro, accettava di essere anche sgradevole e incompresa, pur di uscire dai patteggiamenti naturalistici col mondo, che ormai le parevano trasgressioni, ipocrisie.

Per il lavoro degli artisti era drammaticamente necessario che i « casi » descritti e curati da Freud, del quale abbastanza a lungo continuarono a ignorare le teorie, diventassero invece infettivi, sino a produrre il « caso » generale dell'uomo nella situazione storica che si stava attraversando. Dai casi singoli si possono trarre delle medie, ottenere aspetti e vicende di *homo fictus* che incarnino quelle medie, e questo è il modo di operare dell'arte naturalista; dal caso universale, dalla forma endemica si può invece salire a figure tipiche, quali compaiono nell'arte realista e delineano certe avventure della sorte, comuni all'uomo di una data epoca. L'arte moderna, definita decadente con una termi-

nologia affrettata e imprecisa, riesce viceversa, quando ci riesce, a un realismo che tiene conto di tutta la realtà umana, nella quale esiste anche l'Altro o, come si dice con imprudente intenzione di condanna, l'irrazionale.

Un altro medico, il Babinsky, caro a noi letterati perché fu il medico di Marcel Proust,⁶ ha coniato l'idea del così detto *pitiatismo* (dal greco *πειδω*; persuado, si scusi la superflua pedanteria) fondandosi sul dato statistico che le varie malattie si trasmettono il loro predominio di periodo in periodo della storia: cioè hanno successo, diventano via via di moda, quasi che dispieghino per turno una forza di persuasione sull'organismo dell'uomo. L'arte moderna è la constatazione e la denuncia, fino a un certo punto inconsapevole, ispirata se si vuole, di un pitiatismo esercitato dalla malattia dell'Altro, dal complesso dell'Altro. Come esempio e come prova di ciò che essa compie, abbiamo scelto le sue figurazioni della faccia umana, perché proprio questa è la più vistosa pezza d'appoggio delle sue constatazioni e denunce. Dovendo creare dei tipi, gli artisti scelsero più o meno dal vero, o addirittura fabbricarono per sintesi (si pensi a Picasso) i tipi brutti, di un brutto che esprimesse e comunicasse angoscia e smarrimento, una nuova, mai provata *Weltschmerz*. Ma la deformazione si diffondeva a tutti gli aspetti della realtà fisica: i prodotti dell'arte sfidavano, contraddicevano la testimonianza dei sensi e della ragione, ancora avvezzi a cogliere il mondo nella sua immagine tradizionale. Era cominciata la grande odissea attraverso il non-oggettivo, inteso l'oggettivo come concordanza tra ciò che io vedo e sperimento nella vita quotidiana e ciò che l'arte mi mostra. Questa pareva anzi sfuggire alla millenaria, riposante definizione di Aristotele: non era più imitazione, mimesi. Se all'indomani della prima guerra mondiale un francese poté scrivere il famoso libro *Plutarque a menti*, a maggior ragione, e già da parecchi anni prima, artisti, critici, osservatori dell'arte avreb-

bero potuto proclamare: «Aristotele ha mentito». Il pubblico diceva: questa non è più arte. Gli artisti sentivano e pensavano che quella era ancora arte, anzi la sola possibile.

Per loro parlò Proust, quando si sentì in debito di spiegare che gli artisti eseguono sugli spettatori qualcosa come l'operazione della cateratta. «Quando il trattamento è finito, ci dicono: Adesso guardate. Ed ecco che il mondo, che non è stato creato una volta per tutte, ma lo è tutte le volte che sopraggiunge un nuovo artista, ci appare – pur così differente dall'antico – perfettamente chiaro».⁷ Ma Proust faceva ancora appello al genio, al miracolo tosto o tardi irresistibile di ogni creazione originale, al vince chi perde di ogni artista autentico (si riferiva per esempio alle donne sfatte rosoverdastre di Renoir, divenute presto adorabili). Non si domandava perché gli artisti del suo tempo fossero costretti a dare una giustificazione dell'irriconosibilità del mondo quale appariva nelle loro opere, a rispondere a una domanda che prima di allora non era mai stata posta circa la somiglianza tra le opere e i modelli offerti dal vero. Come mai un pittore, probabilmente ignoto a Proust, uno dei primi responsabili dell'arte astratta, Franz Marc, aveva già potuto scrivere che l'arte tradizionale, conforme alle attestazioni ordinarie ed ecumeniche dei sensi «era stata portata alla tomba in una piccola bara: la macchina fotografica»?⁸ Che Proust, una mente così lucida, un intuito così pronto a captare e decrittare i messaggi inquieti e clandestini che la vita scrive in geroglifico, vedesse ancora in quei segni alterati, eppure veridici e fedeli, le eccezionali proposte di qualche inventore di genio, che qui ripetesse suppergiù il famoso adagio: «andate avanti, e finirete col crederci», senza accorgersi che quel fare abnorme era divenuto la norma e richiedeva una spiegazione assai generale, sono cose che parlano chiaro. L'Altro, l'autore di tutte quelle increpate metamorfosi, operava dai recessi

insondabili, come volevano la sua natura e la sua piú collaudata strategia.

Già piú inesorabilmente messo al muro dalla invadenza, divenuta totalitaria, dell'Altro, Franz Kafka ne accettava le ingiunzioni come dettati di un'oscura bocca della verità. Cosa ancora piú significativa, scorgeva l'adempiersi piú diretto di quegli imperativi, il loro adempirsi per eccellenza, nelle deformazioni della faccia di *homo fictus*: « La nostra arte – notava – è un essere abbacinati dalla verità. Solo la smorfia sul volto che si ritrae è vera; e nient'altro che questo ». Si guardi, per un controllo, il continuo variare, trasmutarsi, muoversi e trascolorare nella smorfia sulla faccia di Leopoldo Bloom nell'*Ulisse* di James Joyce, il quale appunto si proponeva di « epifanizzare », parola sua, il proprio personaggio cioè, come egli dice ancora, di comunicarne l'essenza, la quiddità, attraverso le apparenze. E quello che succede in Pirandello, si è già ricordato.

Mentre gli artisti registravano liricamente o drammaticamente gli effetti di questa riscossa dell'Altro, gli sviluppi sperimentali e scientifici della psicologia del profondo appuravano sempre meglio la sua imprescindibilità, i dissesti prodotti dalle sue rivincite di escluso, di non assimilato. Non parrà strano che uno dei sempre suggestivi apologhi teorico-immaginosi di Jung ci riporti proprio al volto, ancora al volto, dell'individuo in preda alle legittime pretese dell'Altro. In un saggio sulle infelicità e le nevrosi dell'uomo moderno, disadattato e inadattabile al mestiere di vivere, Jung oppone precisamente la Persona all'Io profondo e oscuro, diciamo all'inconscio, diciamo all'Altro.⁹ Ma dichiara di voler assumere la parola *persona* nel suo significato latino di maschera. Maschera è quella che ci fabbrichiamo e portiamo in giro per renderci riconoscibili e socievoli, dare ai nostri simili la sicurezza di poter trattare con noi, disimpegnare le nostre funzioni nella vita quotidiana, professionale, sociale.

Le metafore non nascono distrattamente, soprattutto non si lasciano adoperare impunemente. Sta di fatto che la metafora piú propizia ed efficace è parsa a Jung quella della maschera, che è poi una faccia, nient'altro che la faccia incollata sui nostri documenti di identità. È la persona a patire dei disturbi inflitti dall'Io. È la maschera a patire dei disturbi inflitti dall'Altro. E ad essa per istinto hanno guardato gli artisti di questa nostra età di inadattamento, tutta attraversata da filosofie dell'angoscia, arrivata a feticizzare il proprio malessere in quell'idolo mostruoso che è la bomba atomica, a ideare progetti di finimondo.

Qui naturalmente, se il bisogno di spiegarci non fosse contrastato dal timore di annoiare, bisognerebbe rispondere ad alcune domande. Perché l'arte, e in particolare la narrativa, pure avendo raggiunto una capacità di esprimersi davvero inaudita, moltiplicato i suoi poteri conoscitivi, portate così lontane le frontiere dell'ineffabile in un prodigioso affinamento dei suoi mezzi, offende poi il volto dell'uomo? Perché, a sentire il diavolo nel *Doktor Faustus* di Thomas Mann, l'arte moderna non può piú prodursi nei limiti della pietà e del raziocinio e, come primo esempio del suo nuovo destino impietoso, oltraggia la creatura? E se tutto questo dipende da uno scatenamento dell'Altro, perché l'Altro ha aspettato proprio i nostri tempi per scatenarsi così? Forse la risposta piú rapida, giacché è tempo di concludere, si può trovare in un fecondo schema avanzato dal geniale e compianto sociologo americano Wright Mills. Egli ha contrapposto le « difficoltà personali d'ambiente » ai « problemi pubblici di struttura sociale »: le une riguardano le biografie degli individui, gli altri la storia collettiva.¹⁰ Se mi si esime dalla troppo lunga dimostrazione di un fatto peraltro intuitivo, da circa un secolo in qua i problemi hanno cessato di corrispondere alle difficoltà, e viceversa: le biografie si sono trovate in contrasto con la storia, sono diventate le une all'altra eterogenee, per

dirla in linguaggio matematico si comportano vicendevolmente come grandezze tra loro irrazionali, come il diametro rispetto alla circonferenza, e tutto si è ridotto a un *busillis*, a una quadratura del circolo, specialmente nelle società di un certo tipo. E l'Altro ha subito approfittato dello scampiglio per mettere avanti le proprie rivendicazioni. Politici e sociologi possono favorire la tregua, magari la pace. Uno degli indizi, allora, sarà che gli artisti daranno di *homo fictus* un'immagine più confacente a quella che di se stesso *homo sapiens* ama vedere specchiata. È un augurio: ma tutti noi credo, ciascuno nella sua misura e nei limiti della propria disciplina, può far qualcosa per affrettarne l'avveramento.

Relazione letta al III Congresso dell'Accademia italiana di Medicina forense sul tema «Evoluzione biologica, sociale e giuridica dell'uomo nell'era spaziale». New York Washington 23-30 settembre 1963. Apparsa poi in «Questo e altro», n. 5 (6 nov. 1963), pp. 5-10.

Note

¹ Cfr. p. 71.

² Ugo Ojetti.

³ Allusione alla *Lettre du Voyant* indirizzata a Paul Demeny, del 15 maggio 1871.

⁴ Pubblicate nel 1919 sulle «*Tribüne der Kunst und Zeit*».

⁵ Il saggio a cui Debenedetti fa riferimento è pubblicato in *Nobiltà dello Spirito*, Milano 1953.

⁶ Cfr. p. 24.

⁷ È l'introduzione a *Tendres stocks* di Paul Morand del 1922; cfr. p. 47, n. 5.

⁸ Cfr. Franz Marc, *Idee costruttive della pittura moderna*, in *Indivisibile bellezza*, Milano 1959.

⁹ Cfr. p. 166.

¹⁰ Cfr. *L'immaginazione sociologica*, Milano 1962.

Il Saggiatore Studio

Volumi pubblicati

1. Franz Kafka, *Lettera al padre. Preparativi di nozze in campagna*
A cura di Remo Cantoni
Pagine 168 Lire 2.500
2. Jean-Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura?*
A cura di Franco Brioschi
Pagine 256 Lire 2.500
3. Jean-Paul Sartre, *Questioni di metodo*
A cura di Franco Fergnani
Pagine 256 Lire 2.500
4. Simone de Beauvoir, *Esiste la donna?*
A cura di Renate Zahar
Pagine 276 Lire 2.500
5. Melanie Klein, R. E. Money-Kirle, W. R. Bion, E. Jacques, *Fantasmi, gioco e società*
A cura di Franco Fornari
Pagine 248 Lire 2.500
6. Edmund Husserl, *L'obiettivismo moderno*, riflessioni storico-critiche sul pensiero europeo dall'età di Galileo
A cura di Guido D. Neri
Pagine 226 Lire 2.500
7. Jean-Paul Sartre, *Materialismo e rivoluzione*
A cura di Franco Fergnani e Pier Aldo Rovatti
Pagine 188 Lire 3.000

Edizione stampata
dallo Stab. Ind. Cartotecnico di Castello - Firenze
luglio 1977 - Printed in Italy

8. Edmund Husserl, *L'intero e la parte*, terza e quarta ricerca logica
A cura di Giovanni Piana
Pagine 230 Lire 3.500
9. AA. VV., *L'immagine della scienza*
Il dibattito sul significato dell'impresa scientifica nella cultura italiana
A cura di Giulio Giorello
Pagine 268 Lire 3.500
10. Johann Jakob Bachofen, *Il potere femminile*
Storia e teoria
A cura di Eva Cantarella
Pagine 266 Lire 5.000

Lo spazio politico

1. A. Illuminati, J.-J. Rousseau e la fondazione dei valori borghesi
Pagine 222 Lire 3.800
2. a cura di M. Tronti, *Stato e rivoluzione in Inghilterra*.
Teoria e pratica nella prima rivoluzione inglese
Pagine 336 Lire 3.800
- 3.4 a cura di D. Zolo, *I Marxisti e lo stato*
Pagine 561 Lire 8.000

Il filo di Arianna

Volumi pubblicati

1. AA. VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo*
Pagine 434 Lire 8.000
2. Paul Klee, *Diari 1898-1918*
Traduzione di Alfredo Foelkel
Pagine 428 Lire 5.500
3. Alma Mahler, *Gustav Mahler*
A cura di Luigi Rognoni
Traduzione di Laura Dallapiccola
Pagine 412 Lire 5.000
4. Katherine Mansfield, *Epistolario* Le lettere a John
Middleton Murry, 1913-1922
A cura di John Middleton Murry
Traduzione di Giorgio Ruffini
Pagine 774 Lire 10.000
5. AA. VV., *Gaetano Salvemini*, Atti del Convegno su
A cura di Ernesto Sestan
Pagine 398 Lire 7.000
6. AA. VV., *Marino Moretti*, Atti del Convegno su
A cura di Giorgio Calisesi
Pagine 480 Lire 10.000