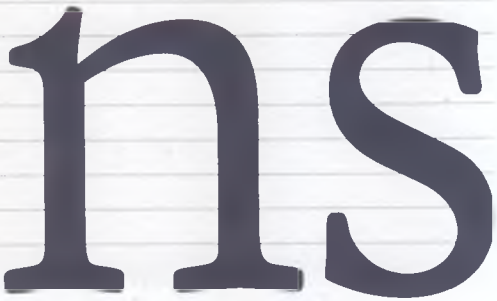
Nathalie Sarraute L'età del sospetto

I critici hanno un bel fingere, da bravi pedagoghi,
di non accorgersi di nulla, senza in compenso lasciarsi
mai sfuggire l'occasione di proclamare, nel tono
che si addice alle verità capitali, che il romanzo,
a quanto è dato sapere, è e resterà sempre
innanzitutto "una storia dove vediamo agire e vivere
dei personaggi", e che un romanziere è degno
di questo nome solo nella misura in cui è capace
di "credere" nei suoi personaggi, cosa che gli consente
di renderli "vivi" e di conferire loro "spessore
romanzesco" [nonostante edizioni]



M.01

OI

MENABÒ

menabò [me-na-bò] s.m. inv. [voce milan. di formazione scherz., corrispondente all'ital. *mena bue*]. — In tipografia, modello di un lavoro di stampa, fatto incollando su fogli, muniti di riquadrature corrispondenti all'esatta giustezza e altezza delle colonne e pagine, le bozze di stampa ritagliate e gli stamponi delle illustrazioni.

progetto grafico Silvana Amato

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche



Nathalie Sarraute (Ivanovo 1900 — Parigi 1999). Scrittrice francese di origini russe. La sua opera narrativa — per la quale Sartre coniò l'espressione di *anti-roman* — viene comunemente accostata a quella dei *nouveaux romanciers*. Esordisce nel 1938 con il celebre volume *Tropismes*, da cui prende le mosse un rigoroso e personale percorso di scrittura che indaga i meandri di quella *sotto-conversazione*, il *sottosuolo* nel quale brulicano quei moti psicologici che «si accalcano alle porte della coscienza» e che soggiacciono al piano inautentico della conversazione (e della vita) borghese. Tra gli esiti di questo percorso vanno ricordati *Portrait d'un inconnu* (1948), *Martereau* (1953), *Le Planétarium* (1959) e l'autobiografia *Enfance* (1983).

euro 17,00 isbn 978-88-96112-09-8

MENABÒ

I

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

L'*età del sospetto : saggi sul romanzo / Nathalie Sarraute ; traduzione di Donata Meneghelli. – Trieste : Nonostante, 2016. – 152 p. ; 18 cm

Nathalie Sarraute
L'età del sospetto. Saggi sul romanzo

titolo originale
L'Ère du soupçon. Essais sur le roman

traduzione di Donata Meneghelli

edizione originale
© Editions Gallimard, Paris, 1956

edizione italiana
© nonostante edizioni, 2016

prima edizione: marzo 2016
ISBN 978-88-98112-09-8

PREFAZIONE

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

L'interesse che suscitano da un po' di tempo le discussioni sul romanzo, e in particolare le idee espresse dai sostenitori di quello che viene chiamato *Nouveau Roman*, porta molte persone a immaginare questi romanzieri come freddi sperimentatori che hanno inizialmente elaborato delle teorie e successivamente le hanno messe in pratica nei loro libri. È per questo motivo che si è potuto dire che i loro romanzi erano "esperimenti di laboratorio".

E quindi si potrebbe credere che, essendomi io formata certe opinioni sul romanzo attuale, sulla sua evoluzione, sul suo contenuto e la sua forma, un bel giorno mi sia messa con tutte le mie forze ad applicarle scrivendo il mio primo libro, *Tropismi*, e i libri che lo hanno seguito.

Nulla di più sbagliato.

Gli articoli riuniti in questo volume, pubblicati a partire dal 1947, hanno seguito a grande distanza l'uscita di *Tropismi*. Ho cominciato a scrivere *Tropismi* nel 1932. I testi che componevano quella prima opera

erano l'espressione spontanea di impressioni molto forti, e la loro forma era tanto spontanea e naturale quanto lo erano le impressioni a cui dava vita.

Lavorando mi sono resa conto che quelle impressioni erano prodotte da certi moti, certe azioni interiori su cui la mia attenzione si era fissata da lungo tempo. In verità, credo già a partire dalla mia infanzia.

Sono moti indefinibili, che scivolano molto rapidamente ai limiti della nostra coscienza. Sono all'origine dei nostri gesti, delle nostre parole, dei sentimenti che manifestiamo, che crediamo di provare e che è possibile definire. Mi sembravano e mi sembrano tuttora costituire la fonte segreta della nostra esistenza.

Nessuna parola può — nemmeno le parole del monologo interiore possono — esprimere questi moti mentre li compiamo, perché si sviluppano e svaniscono con estrema rapidità, senza che riusciamo a percepire con chiarezza ciò che sono, producendo in noi sensazioni spesso molto intense anche se di breve durata.

Era dunque possibile comunicarli al lettore solo attraverso immagini che ne fornissero un equivalente, e gli facessero provare sensazioni analoghe.

Bisognava allora scomporli e far sì che si dispiegassero nella coscienza del lettore come un film al rallentatore. Il tempo non era più quello della vita reale, ma quello di un presente dilatato in maniera smisurata.

Il dispiegarsi di questi moti crea autentici drammi dissimulati dietro le conversazioni più banali, i gesti

più quotidiani. Si affacciano di continuo su queste apparenze, che li mascherano e al tempo stesso li rivelano.

Ero attratta dai drammi determinati da queste azioni ancora sconosciute. Niente poteva distogliere da essi la mia attenzione. Niente doveva distogliere da essi quella del lettore: non i caratteri dei personaggi, non l'intreccio romanzesco, grazie al quale di norma tali caratteri si sviluppano, non i sentimenti conosciuti e nominati. A questi moti, che esistono in ciascuno di noi e possono in ogni momento dispiegarsi in chiunque, personaggi anonimi, appena visibili, dovevano offrire un mero supporto.

Il mio primo libro conteneva in nuce tutto ciò che nelle mie opere successive non ho mai smesso di portare avanti. I tropismi hanno continuato a essere la sostanza viva di tutti i miei libri. La sola differenza è che con il tempo si sono ulteriormente sviluppati. L'azione drammatica che creano si è estesa, e si è anche complicato il gioco costante tra essi e le apparenze, i luoghi comuni sui quali affiorano per riversarsi all'esterno: le nostre conversazioni, quello che sembra essere il nostro carattere, i personaggi che siamo gli uni agli occhi degli altri, i sentimenti prestabiliti che crediamo di provare e quelli che scopriamo negli altri, e quell'azione drammatica superficiale, costituita dall'intreccio, che è solo una griglia convenzionale che applichiamo alla vita.

I miei primi libri, *Tropismi*, uscito nel 1939, e *Ritratto d'ignoto*, uscito nel 1948, non suscitarono pressoché alcun interesse. Sembravano andare controcorrente.

Sono stata dunque portata a riflettere — non fosse che per giustificarmi, per rassicurarmi o per darmi coraggio — sulle ragioni che mi hanno spinta a certi rifiuti, che mi hanno imposto certe tecniche, che mi hanno indotto a studiare certe opere del passato o del presente, a prevedere quelle del futuro, per intuire attraverso di esse un movimento irreversibile della letteratura, nel quale iscrivere i miei tentativi.

È così che nel 1947, un anno dopo aver terminato *Ritratto d'ignoto*, mi sono trovata a studiare, sotto una certa luce, l'opera di Dostoevskij e di Kafka. All'epoca si tendeva a contrapporre una letteratura metafisica, quella di Kafka, a una letteratura definita con disprezzo "psicologica". È per reagire contro questa distinzione semplicistica che ho scritto il mio primo saggio, *Da Dostoevskij a Kafka*.

Si inizia solo adesso a capire che non bisogna confondere sotto la stessa etichetta la vecchia analisi dei sentimenti, questa tappa necessaria ma superata, con la messa in moto di forze psichiche sconosciute e ancora da scoprire, che nessun romanzo moderno può ignorare.

Quando scrivevo il secondo saggio, *L'età del sospetto*, non si sentiva affatto parlare di romanzi "tradizionali" o di "ricerche". Simili termini, utilizzati a proposito

del romanzo, avevano un'aria pretenziosa e sospetta. I critici continuavano a giudicare i romanzi come se niente si fosse mosso dopo Balzac. Fingevano di ignorare o avevano dimenticato i profondi cambiamenti che si erano prodotti in quest'arte a partire dall'inizio del Novecento?

Dall'epoca in cui ho scritto quell'articolo, non si è più parlato che di ricerche e di tecniche. L'anonimato del personaggio, che era per me una necessità che mi sforzavo di difendere, sembra essere oggi la regola per tutti i giovani romanzieri. Penso che l'interesse principale di quell'articolo, pubblicato nel 1950, derivi dal fatto che ha segnato il momento a partire dal quale una nuova maniera di concepire il romanzo doveva finalmente imporsi.

Quando è apparso il saggio *Conversazione e sotto-conversazione*, Virginia Woolf era dimenticata o trascurata, Proust e Joyce erano misconosciuti in quanto precursori che avevano aperto la via al romanzo attuale. Ho voluto mostrare come il romanzo fosse cambiato dopo gli sconvolgimenti a cui questi autori lo avevano sottoposto nel primo quarto del Novecento, e come tale evoluzione rendesse necessaria una revisione del contenuto e delle forme, in particolare del dialogo.

Oggi persino i romanzieri tradizionali, che sembravano accontentarsi con tanta facilità delle forme di dialogo più obsolete, cominciano ad ammettere che il dialogo pone loro "qualche problema".

E non c'è giovane romanziere che non si sforzi di risolverlo.

L'ultimo saggio, intitolato *Quel che vedono gli uccelli*, contrappone un realismo nuovo e sincero, tanto alla letteratura neo-classica, quanto alla sedicente letteratura realista o impegnata, che mostra ormai solo apparenze e che merita, questa sì, di essere considerata niente più che un formalismo.

C'è bisogno di aggiungere che la maggior parte delle idee espresse in questi articoli costituiscono alcune delle basi essenziali di ciò che oggi viene chiamato *Nouveau Roman*?

NATHALIE SARRAUTE

DA DOSTOEVSKIJ A KAFKA

Il romanzo, si sente dire spesso, si divide attualmente in due generi ben distinti: il romanzo psicologico e il romanzo di situazione. Da una parte Dostoevskij, dall'altra Kafka. Se dobbiamo credere a Roger Grenier*, persino il fatto di cronaca si articola in questi due generi, confermando il famoso paradosso di Oscar Wilde. Nella vita come nella letteratura sembra però che i romanzi modellati su quelli di Dostoevskij siano sempre più rari. «Lo spirito della nostra epoca», osserva Grenier, «va nella direzione di Kafka [...]. Nemmeno in Unione Sovietica si vedono più comparire in corte d'assise personaggi dostoevskijani». Oggi, prosegue, è con «l'*homo absurdus*, cittadino senza vita di un secolo il cui profeta è Kafka», che dobbiamo fare i conti. Questa crisi di ciò che, con una certa ironia, mettendo la parola tra virgolette quasi a prenderla con le molle,

* R. Grenier, *Utilité du fait divers*, in "Temps Modernes", n. 17, février 1947, p. 951[1].

chiamiamo "lo psicologico", che nasce, a quanto pare, dalla condizione dell'uomo moderno, un uomo annientato dalla civiltà delle macchine, «ridotto», secondo le parole di Claude-Edmonde Magny, «al triplice determinismo della fame, della sessualità e della classe sociale: Freud, Marx e Pavlov»[2], sembra tuttavia aver segnato, per gli scrittori come per i lettori, un'età di sicurezza e di speranza.

Era finito il tempo in cui Proust poteva arrischiarsi a credere che «spingendo il suo sguardo quanto più lontano glielo consentiva il suo potere di penetrazione» avrebbe potuto «cercare di giungere fino a quel fondo ultimo dove giace la verità, l'universo reale, l'impressione autentica»[3]. Tutti ormai, addestrati da successivi disinganni, sapevano che non c'era un fondo ultimo. «L'impressione autentica» aveva rivelato in sé molteplici fondi, e tali fondi si stratificavano uno sull'altro all'infinito.

Ciò che l'analisi di Proust aveva messo a nudo non era più che una superficie. Una superficie, a sua volta, era anche l'altro fondo che il monologo interiore, nel quale tante legittime speranze erano state riposte, aveva portato alla luce. E il balzo immenso compiuto dalla psicoanalisi, bruciando le tappe e attraversando innumerevoli fondi in un colpo solo, aveva dimostrato l'inadeguatezza dell'introspezione classica, costringendo a mettere in dubbio il valore assoluto di qualunque procedimento di ricerca.

L'*homo absurdus* fu dunque la colomba dell'arca,
il messaggero della liberazione.
Si potevano finalmente abbandonare senza rimorsi
i tentativi sterili, l'annaspare sfibrante, l'estenuante
spaccare il capello in quattro. L'uomo moderno,
corpo senza anima, sballottato da forze ostili,
in definitiva era solo ciò che di lui appariva
all'esterno. Il torpore inespressivo, l'immobilità
che uno sguardo superficiale poteva osservare sul suo
volto quando si abbandonava a se stesso, non nascondevano alcun moto interiore. Il tumulto «che al silenzio
è pari»[4], che gli amanti della psicologia avevano
creduto di percepire nella sua anima, in fin dei conti
era solo silenzio.
La sua coscienza non era che una trama leggera
«di opinioni prestabilite, ricevute tali e quali dal gruppo
a cui appartiene», e quegli stessi cliché ricoprivano
«un nulla profondo», una quasi completa «assenza
di sé». «L'interiorità», «l'ineffabile intimità
con se stessi»[5] era stata nient'altro che uno specchio
per le allodole. "Lo psicologico", fonte di tante pene
e di tante delusioni, non esisteva.
Tale rasserenante constatazione portava con sé quel
delizioso sentimento di rinnovato vigore e di ottimismo
che solitamente accompagna le liquidazioni e le rinunce.
Si potevano raccogliere le forze e, dimenticando
i fallimenti del passato, ripartire "su basi nuove".
Strade più accessibili e più ridenti sembravano aprirsi

in ogni direzione. Il cinema, arte piena di promesse, avrebbe offerto il beneficio delle sue nuovissime tecniche al romanzo, al quale tanti sforzi infruttuosi avevano fatto ritrovare una giovanile e commovente modestia. La sana semplicità del giovane romanzo americano, il suo vigore un po' rude restituivano, come per effetto di un contagio benigno, un po' di vitalità e di linfa al nostro romanzo debilitato da un eccesso di analisi e minacciato di inaridimento senile. L'oggetto letterario avrebbe ritrovato i contorni pieni, l'aspetto finito, liscio e duro delle belle opere classiche. L'elemento "poetico" e puramente descrittivo, in cui il romanziere vedeva troppo spesso solo un inutile ornamento che lasciava filtrare con parsimonia dopo un minuzioso lavoro al setaccio, avrebbe perso il suo umiliante ruolo ancillare, sottomesso alle sole esigenze dello psicologico, per fiorire dappertutto, senza costrizioni. Allo stesso modo lo stile, con grande soddisfazione di quelle "persone di gusto" che ispiravano a Proust tanta timorosa apprensione, avrebbe riacquistato il profilo puro, l'elegante sobrietà difficilmente compatibili con le contorsioni, gli impantanamenti, le sottigliezze lambiccate o le pesantezze paludose dello psicologico.

E, più prossimo a noi, Kafka, il cui messaggio si combinava in maniera così felice con quello degli americani, mostrava quali regioni ancora inesplorate avrebbero potuto aprirsi allo scrittore, una volta

sbarazzatosi di quella triste miopia che lo obbligava a esaminare qualunque oggetto da vicino e gli impediva di vedere oltre il suo naso.

Finalmente coloro che, malgrado tutte queste garanzie e queste promesse, conservavano ancora certi scrupoli, che continuavano a tendere un orecchio inquieto per sincerarsi che dietro lo spessore del silenzio non sussistesse qualche eco dell'antico tumulto, potevano sentirsi pienamente rassicurati.

A differenza della materia informe e molle che cede e si sbriciola sotto i colpi di scalpello dell'analisi, questo frammento di universo che il romanzo nuovo si limitava prudentemente a circoscrivere formava un tutto compatto e duro, assolutamente indecomponibile. La sua stessa durezza e la sua opacità ne preservavano la complessità e la densità interne, conferendogli una forza di penetrazione che gli consentiva di raggiungere, non le regioni superficiali e aride dell'intelletto del lettore, ma quelle regioni infinitamente feconde, «inconsapevoli e indifese dell'anima sensibile»[6]. E lì tale forza provocava uno choc misterioso e salutare, una specie di scossa emotiva che consentiva di afferrare, di colpo e come in un lampo, l'oggetto nella sua interezza, con tutte le sue sfumature, tutte le sue possibili complessità, e persino i suoi abissi, se per caso ce ne fossero stati. Non c'era dunque niente da perdere e anzi — si sarebbe detto — tutto da guadagnare.

Quando uscì *Lo straniero* di Albert Camus, si credette

legittimamente che avrebbe esaudito tutte le speranze: come ogni opera di autentico valore, arrivava al momento giusto, rispondeva alle nostre attese, cristallizzava le velleità in sospeso. Ormai non avevamo più nulla da invidiare a nessuno. Possedevamo anche noi il nostro *homo absurdus*. Esso aveva inoltre, sugli eroi di Dos Passos o di Steinbeck, il vantaggio incontestabile di essere rappresentato non, come accadeva nel loro caso, a distanza e dall'esterno, ma dall'interno, attraverso il procedimento classico dell'introspezione caro agli amanti dello psicologico: era da molto vicino, accomodati, per così dire, nelle prime file, che potevamo constatare il suo nulla interiore.
In affetti questo Straniero, come scriveva Maurice Blanchot*, «nei confronti di se stesso è come se un altro lo vedesse e parlasse di lui. [...] Egli è completamente di fuori. [...] Quanto meno sembra che pensi, che senta, che abbia intimità con se stesso, tanto più è se stesso. [...] egli è l'immagine stessa della realtà umana, allorché la si spoglia di tutte le convenzioni psicologiche, allorché si pretende di coglierla mediante una descrizione fatta unicamente dall'esterno, priva di tutte le false spiegazioni soggettive». E Claude-Edmonde Magny aggiungeva: «Camus vuole renderci manifesto il nulla interiore del suo eroe e, attraverso di lui, il nostro proprio nulla [...]. Mersault è l'uomo

* M. Blanchot, *Faux Pas*, p. 257 e p. 259[7].

spogliato di tutti gli abiti preconfezionati di cui la società riveste il vuoto normale del suo essere, la sua coscienza. [...] I sentimenti, le reazioni psicologiche che cerca dentro di sé (tristezza di fronte alla morte della madre, amore per Marie, rammarico per aver ucciso l'arabo), non riesce a trovarli: in sé trova solo una visione dei propri comportamenti assolutamente identica a quella che possono averne gli altri»[8].

E in effetti, durante la scena della sepoltura, se pure gli accade di trovare in sé qualcuno di quei sentimenti che l'analisi classica, non senza una certa timorosa emozione, era giunta a scoprire, uno di quei pensieri fugaci, «ombrosi e timidi», che essa aveva rinvenuto (fra molti altri) nell'atto di insinuarsi «con la furtiva rapidità dei pesci»[9] — come il piacere che gli procura una bella mattinata trascorsa in campagna, il rimpianto per la passeggiata a cui ha dovuto rinunciare a causa della sepoltura, o il ricordo di ciò che era solito fare a quell'ora del giorno —, ciononostante, tutto quello che ha rapporto da vicino o da lontano con la madre, e non soltanto il banale dolore (alla stregua di una delle eroine di Virginia Woolf, avrebbe potuto provare, senza sorprenderci poi tanto, un senso di liberazione e di sollievo), ma qualunque sentimento o pensiero, sembra essere stato radicalmente soppresso con un colpo di bacchetta magica. In questa coscienza così ben ripulita e mondata da qualunque briciola di ricordo che si riallacci a impressioni infantili, nemmeno

l'ombra più evanescente di quei sentimenti preconfezionati che persino chi si crede totalmente al sicuro dalle emozioni convenzionali e dalle reminescenze letterarie sente insinuarsi in sé.

Verrebbe quasi da pensare, tanto sembra profondo questo stato di anestesia, a quei pazienti di Janet che soffrono di ciò che lui stesso ha definito «il sentimento del vuoto», e che vanno ripetendo: «tutti i miei sentimenti sono spariti... Ho la testa vuota... il cuore vuoto... Tutto mi è indifferente, le persone quanto le cose... Qualunque azione io compia, non ne ricavo né gioia né dolore... Non c'è nulla che mi tenti e nulla che mi disgusti... Sono una statua vivente...

Non importa cosa mi succede, non c'è niente che possa suscitare in me una sensazione o un sentimento...»[10].

Tuttavia, malgrado le analogie sul piano del linguaggio, l'eroe di Camus e i pazienti di Janet hanno ben poco in comune. Questo Mersault, che in certi momenti si mostra così insensibile, così rozzo e quasi ebete, rivela peraltro un gusto raffinato, una delicatezza squisita. Lo stile stesso in cui si esprime fa di lui l'erede della Principessa di Clèves e di Adolphe piuttosto che l'emulo dei muggenti eroi di Steinbeck.

Come direbbe l'abate Bremond, si tratta di uno stile «tutt[o] disseminat[o] di rose d'inverno»[11]. Questo Straniero ha l'acuità vigorosa del tratto, la ricca tavolozza di un grande pittore: «Ha inclinato, senza un sorriso, il volto lungo e ossuto»[12]... «Ero un po'

perso fra il cielo azzurro e bianco e la monotonia di quei colori, nero vischioso dell'asfalto aperto, nero sbiadito degli abiti, nero laccato della vettura»[13]... Osserva con la tenerezza di un poeta i giochi delicati di luce e ombra, e le cangianti sfumature del cielo. Si ricorda del «sole eccessivo che faceva sobbalzare il paesaggio»[14] e di «un odore di notte e di fiori»[15]. Sente un «gemito [...] salito lentamente, come un fiore nato dal silenzio»[16]. Un gusto infallibile guida la scelta dei suoi epiteti. Ci parla di «una testa *un po' pesante*»[17], di «un soffio *oscuro*»[18].

Ma c'è qualcosa di ancora più inquietante. A giudicare dai particolari che catturano la sua attenzione — come l'episodio della pazza, e soprattutto quello del vecchio Salamano, che odia e martirizza il proprio cane pur amandolo con una tenerezza profonda e commovente — lui non disdegna nemmeno di costeggiare (con prudenza, certo, e ritegno) gli abissi. Malgrado «l'ingenuità», «l'incoscienza» con la quale rivela, come dice Maurice Blanchot, che «il vero, il costante modo di pensare dell'uomo è un "Io non penso", "Io non ho niente da pensare"»[19], lui è infinitamente più avveduto di quanto non si creda. Alcune osservazioni che si lascia sfuggire — «Tutte le persone normali [...] hanno una volta o l'altra desiderato la morte di coloro che amano»[20], per esempio — mostrano bene come gli sia capitato, e certo più spesso che a chiunque altro, di spingersi verso territori proibiti

e pericolosi, addentrandovisi per un lungo tratto.

Il sentimento di malessere dal quale non riusciamo a liberarci per tutta la durata del libro deriva probabilmente da queste contraddizioni così evidenti. Solo alla fine, quando l'eroe di Camus non è più in grado di controllarsi, quando sente che «qualcosa [...] si è spezzata in [lui]» e «rivers[a] [...] il fondo del [suo] cuore», anche noi ci sentiamo liberati insieme a lui: «pareva che avessi le mani vuote. Ma ero sicuro di me, sicuro di tutto, [...] sicuro della mia vita e di questa morte che stava per venire. [...] Avevo avuto ragione, avevo ancora ragione, avevo sempre ragione. [...] Cosa mi importavano la morte degli altri, l'amore di una madre, cosa mi importavano [...] le vite che ognuno si sceglie, i destini che un uomo si elegge, quando un solo destino doveva eleggere me e con me miliardi di privilegiati [...]? Tutti sono privilegiati. Non ci sono che privilegiati. Anche gli altri saranno condannati un giorno»[21].

Finalmente! Eccoci dunque al punto. Ciò che avevamo timidamente sospettato trova di colpo conferma. Questo giovane impiegato così semplice e rude, nel quale eravamo invitati a riconoscere l'uomo nuovo che aspettavamo, dell'uomo nuovo è in realtà agli antipodi. Il suo atteggiamento, che a tratti avrebbe potuto ricordare la riottosità testarda di un bambino imbronciato, era un partito preso risoluto e altezzoso, un rifiuto disperato e lucido, un esempio e forse una lezione.

La frenesia deliberata, caratteristica dei veri intellettuali, con la quale coltiva la pura sensazione, il suo egoismo ben consapevole, frutto di qualche tragica esperienza dalla quale ha ricavato, grazie all'eccezionale sensibilità che gli è propria, un senso acuto e costante del nulla (non ci aveva fatto capire che un tempo «da studente, avev[a] molte ambizioni», ma che dopo aver «abbandona[to] gli studi h[a] capito molto presto che tutte queste cose non avevano una reale importanza»?[22]), avvicinano lo Straniero all'Immoralista di Gide.

Così, in virtù dell'analisi, di quelle spiegazioni psicologiche che Camus, fino all'ultimo momento, aveva avuto tanta cura di evitare, le contraddizioni e le inverosimiglianze del libro vengono spiegate e l'emozione alla quale infine ci abbandoniamo senza riserve viene giustificata.

La situazione in cui si è trovato Albert Camus ricorda da vicino quella di Re Lear, accolto dalla meno prediletta delle sue figlie. Deve infatti la sua salvezza proprio a quello "psicologico" che con una minuziosa sarchiatura aveva cercato di estirpare, e che è rispuntato dappertutto come il loglio.

Tuttavia, anche se chiudendo il libro ci sentiamo pacificati, non possiamo impedire che permanga in noi un certo risentimento nei confronti dell'autore: ce l'abbiamo con lui per averci troppo a lungo fuorviati. Il modo in cui si comporta con il suo eroe ricorda un po'

troppo quelle madri che si ostinano a far indossare a figlie robuste e già adulte gonne troppo corte. In questa lotta impari, lo psicologico, come la natura, ha avuto la meglio.

Ma forse, al contrario, Camus ha cercato, quasi fosse una scommessa, di dimostrarci l'impossibilità, in un contesto come il nostro, di fare a meno della psicologia. Se questo era il suo obiettivo, lo ha pienamente raggiunto.

Che dire allora di Kafka? Chi potrebbe sostenere che anche il suo *homo absurdus* sia stato solo un miraggio? Nessun atteggiamento deliberato, nel suo caso, nessuna preoccupazione didattica, nessun partito preso. Lui non ha bisogno di dedicarsi a impossibili lavori di sarchiatura: sulle terre spoglie lungo cui ci trascina, non può crescere il più esile filo d'erba.

Eppure non c'è nulla di più arbitrario che contrapporlo, come spesso si usa fare oggi, a colui che è stato se non il suo maestro comunque il suo precursore, così come è stato — che lo sappiano o meno — il precursore di tutti gli scrittori europei della nostra epoca.

In quelle terre sterminate che Dostoevskij ha aperto di fronte a noi, Kafka ha tracciato una strada, un'unica strada lunga e stretta, si è spinto in una sola direzione e l'ha percorsa fino in fondo. Per assicurarcene è sufficiente, superando la nostra ripugnanza, tornare indietro un istante e immergerci nel folto del tumulto. Nella cella del venerabile padre Zosìma, in presenza di un uditorio numeroso, il vecchio Karamazov entra

in scena e si presenta[23]: «Avete davanti a voi
un buffone, un vero buffone. Mi presento da solo.
È una vecchia abitudine, ahimè!». E comincia
a contorcersi, a fare il pagliaccio, come se avesse il ballo
di San Vito, con movimenti scoordinati, si esibisce
in pose grottesche, descrive con una feroce e acre
lucidità come si sia messo in situazioni umilianti,
parlando fa uso di quei diminutivi al tempo stesso
umili e aggressivi, quelle paroline zuccherose e insieme
corrosive care a tanti personaggi di Dostoevskij,
mente in maniera spudorata e, colto in flagrante,
subito casca in piedi... non è mai possibile prenderlo
alla sprovvista, si conosce troppo bene: «Figuratevi
un po' che sapevo anche questo [...], me lo sentivo
quando mi son messo a parlare che avrei fatto così,
e sentivo...» — perché ha strane divinazioni —
«... che voi sareste stato il primo a farmelo notare».
Si abbassa ancora di più — come se sapesse che
in tal modo abbassa anche gli altri con lui, li svilisce —,
ridacchia, si confessa: «l'ultima parte [...] l'ho inventata io proprio ora, nell'istante in cui la raccontavo
[...]. L'ho inventata per dire qualcosa di mordace».
Questo perché, come un malato impegnato senza
sosta a osservare i sintomi della sua malattia,
lo sguardo puntato su se stesso, il vecchio Karamazov
si scruta, si spia. È per ammansirli, per accattivarseli,
è per disarmarli che si dimena in quel modo: «faccio
il pagliaccio [...] per riuscire più simpatico. A volte,

del resto, non so nemmeno io perché». Mentre fa le sue giravolte, ricorda quei pagliacci che, piroettando, si tolgono uno dopo l'altro tutti i vestiti: «non nego che in me ci possa essere anche uno spirito impuro...» — e si mette di nuovo a strisciare — «... a ogni modo di piccolo calibro: uno appena più importante si sceglierebbe un'altra dimora...» — e immediatamente si rialza e morde — «... non la vostra, però, [...] perché voi non sareste mica una dimora tanto importante». Lo *stàrets* cerca di posare su di lui una mano rasserenante: «Prego vivamente anche voi di non inquietarvi e di non sentirvi a disagio [...], fate come se foste a casa vostra. E soprattutto, ...» — perché anche lui scruta, senza un'ombra di indignazione o di disgusto, la materia torbida che ribolle e straripa — «... non vergognatevi tanto di voi stesso, perché è tutta lì la causa». Lui risponde: «Proprio come a casa mia? Cioè mi dovrei comportare proprio naturalmente? Oh, questo è troppo, troppo [...]... Fino a mostrarmi proprio come sono, non arrivo neppure io». Fa una battuta oscena da collegiale, e subito dopo ritorna serio. Lo *stàrets* lo ha compreso alla perfezione, se si contorce in quel modo, è per conformarsi all'idea che gli altri si fanno di lui, anzi per rincarare la dose: «ho sempre l'impressione, quando entro in qualche luogo, [...] che tutti mi prendano per un buffone e allora mi dico: "E sia, facciamo davvero il buffone [...] perché siete tutti

fino all'ultimo più vili di me!" Ecco perché sono un buffone, per la vergogna, sublime *stàrets*, per vergogna». Un istante dopo si inginocchia, ed è «difficile capire se scherz[i] o se [sia] realmente così commosso»: «Maestro! [...] Che debbo fare per ereditare la vita eterna?». Lo *stàrets* gli si avvicina un po' di più: «Soprattutto è a voi stesso che non dovete mentire. Chi mente a se stesso [...] giunge così a disistimare se stesso e gli altri. [...] quell'uomo sa bene che nessuno l'ha offeso [...], e tuttavia è sempre il primo a offendersi, e si offende fino a provarne piacere». Da scaltro intenditore quale è, il vecchio Karamazov apprezza: «È così, davvero così: per tutta la vita io mi sono sempre offeso fino a provarne piacere; per una ragione estetica mi offendevo, perché non è solo piacevole sentirsi offesi, ma anche bello; ecco che cosa avete dimenticato, sublime *stàrets*: che è bello!» Saltella, fa un'altra piroetta, e via un altro costume da Arlecchino: «Credete che io menta sempre in questo modo e che faccia sempre il buffone? Allora sappiate che l'ho fatto apposta a mostrarmi così, per mettervi alla prova. Non ho fatto che sondarvi, per vedere [...] se la mia umiltà poteva trovare un po' di posto accanto alla vostra fierezza».

Mentre emergiamo da questo vortice, come non ammirare il credito che i partigiani del metodo che consiste nel limitarsi prudentemente ad aggirare l'oggetto

dall'esterno devono accordare al lettore (concedendogli, con una curiosa contraddizione, quanto negano ai loro personaggi) per immaginare che, grazie a una sorta di intuizione magica, possa percepire, persino dopo la lettura di un lungo romanzo, una seppur minima parte di quanto gli hanno rivelato le poche pagine di cui abbiamo appena fornito un grossolano riassunto.

Tutte quelle contorsioni bizzarre — e sarebbe pedante ricordarlo, se non ci fossero ancora oggi persone come Paul Léautaud, che si permettono di parlare di Dostoevskij come di un «malato di mente»[24] —, tutte quelle capriole e quelle pagliacciate scomposte traducono all'esterno, senza alcuna compiacenza o civetteria ma con una precisione rigorosa, come la lancetta di un galvanometro che registri, amplificandole, le minime variazioni di una corrente, i moti sottili, appena percepibili, fugaci, contraddittori, evanescenti, piccoli tremiti, timidi accenni di invocazione, ritirate, ombre leggere che scivolano via e il cui gioco incessante costituisce la trama invisibile di tutti i rapporti umani e la sostanza stessa delle nostre vite.

Senza dubbio i procedimenti impiegati da Dostoevskij per tradurre tali moti soggiacenti erano rudimentali. Se fosse vissuto nella nostra epoca, senza dubbio gli strumenti di indagine più sofisticati messi a disposizione dalle tecniche moderne gli avrebbero consentito di cogliere questi moti sul nascere, evitando tutto

quel gesticolare inverosimile. Ma forse, a servirsi delle nostre tecniche, Dostoevskij ci avrebbe rimesso piuttosto che guadagnarci. Esse lo avrebbero indotto a un maggiore realismo e a una più esatta minuzia, ma così avrebbe perso l'originalità e l'ingenua arditezza del tratto, e rinunciato a parte della sua forza poetica di evocazione e della sua potenza tragica. Inoltre, vale la pena dirlo subito, ciò che quei soprassalti, quelle giravolte e quelle piroette, quelle divinazioni e quelle confessioni rivelano, non ha assolutamente nulla a che vedere con la deludente e astratta esposizione di motivazioni in cui sono spesso accusati di sfociare i nostri procedimenti di analisi.

I moti soggiacenti, il vorticare incessante, simile al moto degli atomi, che tutte quelle pagliacciate mettono in luce, altro non sono che azione, e differiscono dalle grandi azioni di primo piano mostrateci da un romanzo di Dos Passos o da un film solo per la loro finezza, la loro complessità, la loro natura "sotterranea", per usare un termine caro a Dostoevskij. Con gradi d'intensità diversi, con infinite varianti, questi moti si ritrovano in tutti i personaggi di Dostoevskij: nell'eroe delle *Memorie dal sottosuolo*, in Hippolyte e Lebedev, in Grušenka e Rogozin, e soprattutto — più precisi, più complicati, più fini e più abbondanti che altrove — nell'"eterno marito". Ci sono in lui, lo si ricorderà, gli stessi balzi furtivi, gli stessi trucchi sapienti, le stesse finte, le stesse false rotture,

gli stessi tentativi di riconciliazione, gli stessi straordinari presentimenti, le stesse provocazioni, lo stesso gioco sottile, misterioso, dove l'odio si mescola alla tenerezza, la rivolta o il furore a una docilità infantile, l'abiezione alla più autentica fierezza, l'astuzia all'ingenuità, l'estrema raffinatezza all'estrema volgarità, la familiarità alla deferenza. Punzecchia, provoca, attacca, striscia e sta in agguato, sfugge quando lo cercano, rimane lì quando lo cacciano, cerca di suscitare tenerezza e poi morde, piange e rivela il suo amore, è pieno di devozione, si sacrifica e, pochi istanti dopo, si china con il rasoio in mano per uccidere. Parla lo stesso linguaggio sdolcinato, un po' beffardo e ossequioso, costellato di diminutivi striscianti e aggressivi, usa parole allungate in maniera servile con quei suffissi sibilanti che, nella lingua russa dell'epoca, segnalavano una sorta di deferenza acre e zuccherosa, poi a tratti si rialza solenne in tutta la sua statura di uomo, domina, elargisce, perdona nobilmente, annienta.

Nell'intera opera di Dostoevskij, simili atteggiamenti si ripetono con tale frequenza, attraverso mille situazioni diverse, che gli si potrebbe quasi rimproverare una certa monotonia. A volte abbiamo l'impressione di trovarci in presenza di una vera ossessione, di un'idea fissa.

«Tutti i suoi personaggi», scrive Gide*, «sono tagliati

*A. Gide, *Dostoïevski*, p. 145[25].

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

nella medesima stoffa. L'orgoglio e l'umiltà restano le molle segrete delle loro azioni, per quanto, a seconda dei dosaggi ogni volta diversi, ne risultino reazioni variegate». Ma sembrerebbe che umiltà e orgoglio non siano, a loro volta, che qualità particolari, iridescenze, dietro le quali si cela un'altra molla ancora più segreta, un moto di cui l'orgoglio e l'umiltà sono solo i riflessi. Con ogni probabilità Dostoevskij alludeva a questo moto iniziale che dà impulso a tutti gli altri, a questo luogo su cui convergono tutte le linee di forza che attraversano l'immensa massa in tumulto, quando parlava del «fondo», «il mio fondo eterno», dal quale traeva la materia per ciascuna delle sue opere, per quanto diverse fra loro nella forma[26]. Tale luogo di incontro, tale «fondo», non è facile da definire. Forse, per darne un'idea, si potrebbe dire che in definitiva non è diverso da ciò che Katherine Mansfield chiamava, con una specie di timore e forse con leggero disgusto, «*this terrible desire to establish contact*»[27].

È questo bisogno continuo e quasi folle di contatto, di un impossibile abbraccio che plachi, a trascinare i personaggi di Dostoevskij come una vertigine, incitandoli in ogni momento a farsi largo per raggiungere l'altro con qualunque mezzo, a penetrare in lui quanto più possibile, a fargli perdere la sua inquietante, la sua insopportabile opacità, spingendoli nello stesso tempo ad aprirsi all'altro, a mostrargli

le loro cavità più segrete. Le momentanee dissimulazioni che li caratterizzano, i balzi furtivi, gli enigmi, le contraddizioni, e quelle incongruenze nella loro condotta che talvolta essi sembrano moltiplicare per puro piacere e far balenare di fronte all'altro, sono solo civetterie, moine per stuzzicare la sua curiosità e obbligarlo ad avvicinarsi. La loro umiltà non è che una timida, indiretta richiesta, un modo di mostrarsi vicinissimi, accessibili, disarmati, aperti, offerti, completamente consegnati, completamente alla mercé della comprensione e della generosità altrui: tutte le barriere erette dalla dignità, dalla vanità, sono abbattute, ciascuno può avvicinarsi, entrare senza paura, l'accesso è libero. E i bruschi soprassalti di orgoglio altro non sono che dolorosi tentativi — di fronte all'intollerabile rifiuto, di fronte all'eccezione di inammissibilità opposta al loro appello, quando il loro slancio viene stroncato, quando la strada che la loro umiltà aveva cercato di imboccare si rivela sbarrata — di fare velocemente marcia indietro, di riuscire a ristabilire il contatto, a riprendere possesso dell'altro percorrendo un'altra via d'accesso: l'odio, il disprezzo, la sofferenza inflitta, o qualche atto eclatante, qualche gesto pieno d'audacia e di generosità che sorprende e lascia interdetti.

Da questa impossibilità di tenersi saldamente in disparte, a distanza, di stare "sulle loro", in un atteggiamento oppositivo o anche solo indifferente, deriva la strana

malleabilità dei personaggi di Dostoevskij, la singolare docilità con cui essi si modellano continuamente sull'immagine di sé che gli altri rimandano loro, quasi volessero così blandirli o accattivarseli. Da qui deriva anche l'impulso che spinge chi si sente degradato a degradarsi ancora di più e a costringere gli altri a rotolarsi insieme a lui nella stessa degradazione. Se, come osserva Gide*, «essi non sanno, non possono divenire gelosi», se essi «della gelosia conoscono solo le sofferenze», è perché la rivalità che la gelosia presuppone produce proprio quell'intollerabile antagonismo, quella rottura che essi vogliono evitare a ogni costo. In loro la rivalità viene ogni volta distrutta, sommersa da una curiosa tenerezza, o da quel sentimento molto particolare che si può a malapena chiamare odio, e che è solo un'altra maniera di avvicinarsi al rivale, di toccarlo, di stringerlo attraverso l'oggetto amato.

Quella eccezione di inammissibilità, la «sapiente incomprensione» di cui parlava Rilke — per il quale «l'incomprensione è solitudine, [mentre] la difesa e il disprezzo partecipazione», adesione alle cose[29] —, non si incontra quasi mai nei personaggi di Dostoevskij. Immancabilmente il contatto viene stabilito. L'appello è sempre raccolto, la risposta giunge, che sia slancio di tenerezza e di perdono oppure difesa e disprezzo.

* Ivi, p. 185[28].

Perché, se per certi privilegiati come Aljòša, padre Zosìma o l'Idiota, le vie che conducono all'altro sono quelle regali, ampie e diritte, dell'amore, i meno fortunati non trovano davanti a sé che strade fangose e tortuose, e altri ancora non sanno camminare che all'indietro, inciampando in mille ostacoli. Tutti, però, procedono verso la stessa meta.

Ognuno risponde, ognuno comprende. Ognuno sa di essere solo l'assemblaggio fortuito, più o meno riuscito, di elementi provenienti da un medesimo fondo comune, e sa anche che tutti gli altri racchiudono in sé le loro possibilità, le loro velleità. È per questo che ciascuno giudica le azioni degli altri come giudica le proprie azioni, da vicino, dall'interno, con tutte le innumerevoli sfumature e le contraddizioni che impediscono di classificarle, di etichettarle grossolanamente. È per questo che nessuno può mai avere della condotta altrui quella visione panoramica che sola consente il rancore o il biasimo. Da qui la curiosità inquieta con la quale ciascuno scruta incessantemente l'anima altrui, le sorprendenti divinazioni, i presentimenti, la lucidità, quel dono sovrannaturale di penetrazione di cui godono non solo coloro che sono illuminati dall'amore cristiano ma tutti i personaggi sordidi, i parassiti dal linguaggio acre e zuccheroso, le larve che frugano senza sosta e rimestano nei bassifondi dell'anima, fiutando con delizia la melma nauseabonda.

Il crimine stesso, l'assassinio, che è come lo sbocco ultimo di tutti quei moti, il fondo del baratro verso il quale tutti di continuo si sporgono, pieni di paura e di attrazione, non è per loro che un abbraccio supremo e la sola definitiva rottura. Ma persino questa rottura suprema può ancora essere sanata grazie alla confessione pubblica con la quale il criminale riversa il suo crimine nel patrimonio comune.

In effetti, forse con un'unica eccezione, in tutta l'opera di Dostoevskij non si produce mai alcuna rottura definitiva, alcuna separazione irreparabile. Se talvolta uno dei due partner si permette uno scarto troppo brusco, se osa trattare l'altro con distacco o con disprezzo, come fa Vel'caninov ne *L'eterno marito* quando, finiti ormai "i giochi" da molti anni, è ridivenuto l'uomo di mondo soddisfatto che era stato un tempo, prima che i giochi cominciassero, basta un breve richiamo all'ordine (una mano che rifiuta di tendersi, due parole: «E Liza?»[30]) perché subito la vernice mondana si screpoli e cada, e il contatto venga ristabilito.

Solo in uno dei suoi racconti, le *Memorie dal sottosuolo*, l'unico davvero disperato, che sta come ai confini, alla punta estrema dell'opera di Dostoevskij, la rottura si compie, prodotta — lo si ricorderà — dal rifiuto spietato che oppongono all'uomo del sottosuolo i suoi compagni, piccoli funzionari scialbi e ottusi, o il giovane ufficiale, la radice del cui nome è la parola

che in russo significa "animale" o "bestia", quello Zverkov con il «cranio di caprone»[31], dalle maniere eleganti, abili e sicure, piene di distaccata educazione, che lo osserva in silenzio, «così come avrebbe potuto osservare un moscerino»[32], mentre l'uomo del sottosuolo si dimena davanti a loro, lanciando inutilmente i suoi appelli vergognosi e grotteschi.

Questo bisogno continuo di stabilire un contatto — tratto caratteristico e primordiale del popolo russo, al quale l'opera di Dostoevskij è saldamente aggrappata con tutte le sue radici — ha contribuito a fare della Russia la terra d'elezione, il vero terreno fertile dello psicologico.

Cosa c'è di più adatto, in effetti, di quelle interrogazioni appassionate e di quelle risposte, di quegli approcci, di quelle finte ritirate, delle fughe e degli inseguimenti, delle moine e degli attriti, delle emozioni violente, delle carezze, dei morsi, degli abbracci, cosa c'è di più adatto per riscaldare, agitare, far affiorare finché trabocchi all'esterno l'immensa massa tremante, il cui flusso e riflusso incessanti, la cui vibrazione appena percepibile sono la pulsazione stessa della vita?

Sotto la pressione del tumulto, l'involucro che contiene questa massa si fa più sottile e si lacera. Si produce come uno spostamento del centro di gravità del personaggio, dall'esterno verso l'interno, spostamento che il romanzo moderno non ha smesso di accentuare.

È stata spesso sottolineata l'impressione di irrealtà

— si direbbe che siano tutti visti in trasparenza — che producono in noi gli eroi di Dostoevskij, malgrado le descrizioni minuziose a cui l'autore si sentiva tenuto per soddisfare le esigenze della sua epoca.

Il fatto è che i suoi personaggi tendono già a diventare ciò che i personaggi romanzeschi saranno in misura sempre maggiore: non tanto "tipi" umani in carne e ossa, come quelli che crediamo di scorgere attorno a noi e il cui censimento infinito sembra essere il fine essenziale del romanziere, ma meri supporti, veicoli di stati d'essere, talvolta ancora inesplorati, che ritroviamo in noi stessi.

Forse lo snobismo mondano di Proust, che si riflette, assumendo il carattere di una ossessione quasi maniacale, in tutti i suoi personaggi, non è altro che una variante di quello stesso bisogno ossessivo di fusione, cresciuto e coltivato però su un terreno completamente diverso, la società parigina formale e raffinata del *faubourg* Saint-Germain all'inizio del Novecento. In ogni caso, l'opera di Proust ci mostra come questi stati (bisognerebbe dire questi moti) complessi e sottili, di cui nella sua esplorazione ansiosa l'autore riesce a captare, attraverso tutti i suoi eroi, le minime iridescenze, siano quanto di più prezioso e di più solido rimane della sua opera, mentre gli involucri un po' troppo spessi — Swann, Odette, Oriane de Guermantes o i Verdurin — si incamminano già in direzione del vasto museo Grevin dove vengono relegati, prima o poi, i "tipi" letterari.

Ma torniamo a Dostoevskij, e ai moti — sui quali si concentra oltre alla sua, anche l'attenzione dei suoi eroi e del lettore — che attingono a un fondo comune e che, simili a goccioline di mercurio tendono senza sosta, attraverso gli involucri che li separano, a unirsi e a mescolarsi in una massa comune. Questi stati erratici che attraversano tutta la sua opera, che passano da un personaggio all'altro e in tutti si ritrovano, in ciascuno secondo un diverso indice di rifrazione, presentandoci ogni volta una delle loro innumerevoli sfumature ancora ignote, ci fanno presagire qualcosa come un nuovo unanimismo.

Tra questa opera, fonte sempre viva di nuove ricerche e nuove tecniche, gravida ancora di tante promesse, e quella di Kafka, che oggi le si vuole contrapporre, il nesso appare evidente. Se considerassimo la letteratura come una staffetta ininterrotta, è sicuramente dalle mani di Dostoevskij, più che da quelle di chiunque altro, che Kafka avrebbe raccolto il testimone.

Il suo K., il cui stesso nome si riduce a una semplice iniziale, è — lo si ricorderà — il più esile dei supporti. E il sentimento o il fascio di sentimenti che quell'involucro fragile riunisce e tiene insieme, cos'è, se non lo stesso desiderio appassionato e ansioso di «stabilire il contatto» che attraversa come un filo conduttore tutta l'opera di Dostoevskij? Mentre però l'esplorazione conduce i personaggi di Dostoevskij

a cercare, in seno a un mondo che non potrebbe essere più fraterno, una sorta di compenetrazione, di fusione totale e sempre possibile delle anime, è verso uno scopo al tempo stesso più modesto e più remoto che sono tesi tutti gli sforzi dei personaggi di Kafka. Per essi, si tratta solo di diventare, agli occhi di chi li guarda con tanta diffidenza, «se non amic[i] almeno compaesan[i]»[33]... o di poter comparire e giustificarsi di fronte ad accusatori sconosciuti e inaccessibili, o di tentare di preservare, malgrado tutti gli ostacoli, una qualche misera parvenza di rapporto proprio con quelle persone che sono loro più vicine.

Ma per la sua ostinazione disperata, per la profondità della sofferenza umana, per la disperazione e l'abbandono totali che essa rivela, quest'umile ricerca travalica il piano psicologico e può prestarsi alle più svariate interpretazioni metafisiche.

Tuttavia, coloro i quali volessero sincerarsi che gli eroi di Kafka non abbiano nulla in comune con quei personaggi che i loro autori, per bisogno di semplificare, per partito preso o per esigenze didattiche, hanno svuotato «di pensiero e di vita soggettiva» e che ci vengono presentati come «l'immagine stessa della realtà umana, allorché la si spoglia di tutte le convenzioni psicologiche»[34], ebbene, costoro dovrebbero solo rileggere le minuziose e sottili analisi alle quali si abbandonano, con lucidità appassionata,

i personaggi di Kafka non appena si stabilisca tra di loro il più lieve contatto. Tali sono le sapienti dissezioni del comportamento e dei sentimenti di K. nei confronti di Frieda, condotte di volta in volta, per mezzo del bisturi più affilato, dall'ostessa, da Frieda e dallo stesso K., e che rivelano il gioco complesso dei delicati ingranaggi, un balenio di intenzioni, impulsi, calcoli, impressioni, presentimenti molteplici e spesso contraddittori.

Ma simili momenti di sincerità, simili stati di grazia, sono tanto rari quanto i contatti (l'amore tra Frieda e K. — se è lecito definire così i loro strani rapporti — o l'odio dell'ostessa nei confronti di K.) tramite i quali essi possono prodursi.

Se volessimo situare il punto esatto dell'opera di Dostoevskij dal quale Kafka sarebbe "partito", lo troveremmo certamente in quelle *Memorie dal sottosuolo* che si collocano, lo abbiamo visto, come al limite ultimo, alla punta estrema di quell'opera.

L'eroe delle *Memorie* sa di essere, agli occhi dell'ufficiale che lo afferra «per le spalle e zitto — senza notificar[gli] nulla e senza dar[gli] alcuna spiegazione — » lo sposta proseguendo oltre «come se non [lo] avesse nemmeno notato»[35], niente più che un semplice oggetto, o, per lo Zverkov dal «cranio di caprone», nient'altro che un «moscerino». Mentre cerca di mescolarsi alla folla e «sgusci[a] come un'anguilla nel più brutto dei modi, fra i passanti», sente di essere una mosca, ha

«un'ininterrotta e immediata sensazione [di essere] soltanto una mosca dinanzi a tutto quel gran mondo, una ripugnante, oscena mosca»[36]. Il punto estremo dove per un istante brevissimo viene a trovarsi — avrà infatti presto la sua rivincita, scoprirà facilmente a portata di mano altri esseri umani (come la Liza che potrà subito far soffrire e da cui potrà farsi tanto amare e tanto odiare) con i quali sarà sempre possibile la più stretta fusione —, questo punto estremo contro il quale si trova schiacciato solo per un istante, sarà precisamente, ingrandito fino ad assumere le dimensioni di un incubo interminabile, il mondo senza uscita in cui si dibattono gli eroi di Kafka.

Conosciamo questo universo dove si gioca perpetuamente una sinistra partita a mosca cieca, dove si avanza sempre nella direzione sbagliata, dove mani tese sembrano «artigliare il vuoto»[37], dove tutto ciò che si tocca si sottrae alla presa, dove colui che afferrate per un istante e tastate con mano ansiosa si trasforma improvvisamente o fugge, dove gli appelli sono sempre ingannevoli, dove le domande non ricevono alcuna risposta, dove "gli altri" sono quelli che vi sbattono fuori «in silenzio ma con la massima energia»[38], perché da loro «l'ospitalità non è usanza», perché «di ospiti non [hanno] bisogno»[39], quelli che vi guardano senza muoversi o dimenticano per distrazione di vedere «la mano tesa» che voi credete ancora vi sarà stretta[40], quelli che, quando

gli chiedete: «non potrei venire a trovarla? [...] mi sento [...] un po' solo»[41], si limitano a lanciarvi il loro indirizzo, «più un'informazione che un invito»[42], quelli che, se gli dite che andrete a sedervi accanto a loro, rispondono: «me ne vado subito»[43], quelli che, in vostra presenza, parlano di voi come di una cosa e osservano i vostri movimenti, ai quali persino i cavalli reagiscono come se vedessero «gli andirivieni di un gatto»[44], quelli che, come fa Klamm con l'ostessa, un bel giorno — e senza che nemmeno anni e anni, una vita intera di riflessione ansiosa possano mai consentirvi di capire «perché è accaduto»[45] — rompono con voi ogni rapporto, non vi fanno più chiamare, non vi faranno mai chiamare[46]. È un universo dove "gli altri" sono esseri semi-umani, dai volti identici, i cui gesti infantili e incomprensibili mascherano, sotto la loro ingenuità e il loro disordine apparenti, una destrezza maligna, al tempo stesso astuta e ottusa, uomini dal sorriso enigmatico, che vi osservano a distanza con una curiosità sorniona e puerile, che vi guardano «seduti, ciascuno al suo posto, senza parlarsi», senza altro legame che il bersaglio dei loro sguardi[47], che si allontanano docilmente quando vengono scacciati, per poi ritornare subito al loro posto con una ostinazione meccanica e inerte da misirizzi. Un universo, soprattutto, dove "gli altri", quelli verso cui si tende con tutte le proprie forze, sono «signori lontani e invisibili»[48],

investiti di mansioni amministrative minuziosamente e rigorosamente gerarchizzate, semplici ingranaggi che si concatenano all'infinito, fino all'ingranaggio centrale di una organizzazione misteriosa, il quale solo può, per ragioni sconosciute, accordarvi o negarvi il diritto di esistere, funzionari tra cui anche il più basso in grado detiene su di voi — che siete nulla, nient'altro che «un misero suddito, minima ombra sperduta nella più lontana delle lontananze»[49] — un potere infinito.

Questi «signori» — di cui è impossibile conoscere persino l'apparenza, di cui invano, per tutta la vita, potreste spiare il passaggio, che, «a dispetto degli sforzi» profusi e della vostra «importuna insistenza», non vi parleranno mai e non vi permetteranno mai «di apparire al [loro] cospetto»[50], con cui non potete sperare di creare un qualunque rapporto se non «grazie al verbale» che loro probabilmente non leggeranno mai, ma che almeno «sarà passato agli archivi»[51] — hanno di voi solo una conoscenza remota, insieme generica e precisa, come quella che può figurare nello schedario di un istituto penitenziario.

Qui, dove distanze infinite come spazi interplanetari separano gli esseri gli uni dagli altri, dove in ogni momento avete l'impressione «che tutte le comunicazioni tra [voi] e il mondo [siano state] tagliate»[52], dove tutti i punti di riferimento spariscono, il senso di orientamento si ottunde, i movimenti a poco

a poco si fanno sconnessi, i sentimenti si disgregano (ciò che resta ancora dell'amore è solo una mischia brutale, in cui gli amanti, sotto gli occhi indifferenti degli spettatori, «scavano l'uno il corpo dell'altro, [...] delusi, smarriti»[53], oppure qualche gesto brusco e meccanico, parodie di carezze rivolte a un partner anonimo, come quelle che Leni prodiga a K. perché è accusato, e ai suoi occhi gli accusati sono belli), le parole perdono il loro significato abituale e la loro efficacia, i tentativi di giustificarsi servono a provare la colpevolezza, l'approvazione è una trappola per «sedurre gli innocenti»[54], qui si interpreta tutto all'inverso, persino le proprie domande, si finisce per non comprendere più nemmeno le proprie azioni, al punto che uno non sa più se ha «resistito o ceduto»[55]. Alla stregua di un uomo che non disponga più di uno specchio, non si conosce più il proprio volto, si è come in disparte, lontani da se stessi, indifferenti e un po' ostili, un vuoto gelido senza luce e senza ombra. Tutti quegli esilissimi tentacoli che a ogni istante si tendono verso il partner più vicino, gli si incollano addosso, si staccano, si risollevano, si allentano, si incontrano, si riannodano, qui, come organi diventati inutili, si atrofizzano e scompaiono. I moti sottili e precisi, gli approcci sapienti e le finte ritirate non sono più che gli spasmi disordinati e ciechi, i monotoni sobbalzi dell'animale preso in trappola. La malleabilità, la suggestionabilità, che era come una

carezza avida e furtiva, è diventata una docilità di cosa inerte, una passività disperata di fronte a un destino inevitabile. Anche la morte, alla quale ci si sottomette senza opporre resistenza, perché già da lungo tempo non si è altro che «materia senza vita»[56], ha perso il suo carattere di tragedia irripetibile. L'assassinio non è più l'abbraccio supremo, nemmeno la suprema rottura, ma solo parte di un rituale ordinario e minuziosamente regolato, lievemente rivoltante e un po' grottesco, eseguito da «signori» compassati, rasati di fresco, in redingote e cappello a cilindro, dai gesti pieni di una puntigliosa e gelida cortesia, che si dilungano in convenevoli per regolare le questioni di precedenza[57], un rituale al quale la vittima si sforza di partecipare dando il meglio di sé, finché finalmente, sotto gli occhi dei «signori che vicino al suo volto, guancia contro guancia, osservano l'esito», muore sgozzata: «come un cane!»[58].

Con la capacità di divinazione propria a certi geni, simile a quella che aveva fatto presagire a Dostoevskij l'immenso slancio fraterno del popolo russo e il suo singolare destino, Kafka, che era ebreo e viveva all'ombra della nazione tedesca, ha prefigurato la sorte imminente del suo popolo e intuito i tratti che sarebbero stati quelli della Germania hitleriana, e che dovevano condurre i nazisti a concepire e realizzare un'esperienza unica: quella delle stelle in rasatello giallo distribuite previa consegna di due

bollini staccati dalla carta annonaria, quella dei forni crematori al di sopra dei quali grandi cartelli pubblicitari indicavano il nome e l'indirizzo della ditta di apparecchiature sanitarie che ne aveva costruito il modello, e quella delle camere a gas, dove duemila corpi nudi (gli indumenti, come ne *Il processo*, essendo stati prima «accuratamente» ripiegati «come si fa con i capi che si conta di usare ancora, anche se non subito»[59]) si torcevano sotto gli occhi di signori decorati, in stivali ben calzati e rigide cinture, venuti in ispezione, che li osservavano da uno spioncino di vetro al quale si avvicinavano a turno, rispettando le precedenze e scambiandosi convenevoli.

Là, dietro quei limiti estremi dove Kafka, non tanto li ha seguiti, ma dove ha avuto il coraggio sovrumano di precederli, ogni sentimento scompare, persino il disprezzo e l'odio. Non resta che un immenso stupore vuoto, una incomprensione definitiva e totale.

Non è possibile restargli al fianco, né cercare di andare più lontano. Coloro che vivono sulla terra degli uomini non possono che tornare sui propri passi.

"Temps Modernes", ottobre 1947

Note

1 La traduzione, come in tutte le occasioni in cui non è indicato il riferimento a una edizione italiana, è mia.

2 C.-E. Magny, *L'Age du roman américain*, Seuil, Paris 1948, p. 78.

3 Come segnala Ann Jefferson — che ha curato la sezione relativa ai saggi critici nel volume delle *Œuvres complètes* di Nathalie Sarraute (Gallimard, coll. Bibliothèque de le Pléiade, Paris 1996) —, «Sarraute forse cita a memoria, visto che il riferimento non è esatto» (ivi, p. 2066). Il passo qui riportato con ogni probabilità è tratto dalle pagine de *Le Temps retrouvé*, dove Proust, parlando delle «nostre impressioni vere», evoca «il ritorno alla profondità dove ciò che è realmente esistito è sepolto, a noi sconosciuto» (M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris 1927; trad. it., *Il tempo ritrovato*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori, coll. I Meridiani, vol. IV, Milano 1993, pp. 578-579).

4 P. Valéry, *Le Cimetière marin*, in Id., *Charmes*, Editions de la "Nouvelle Revue Française", Paris 1922; trad. it., *Il cimitero marino*, in Id., *Opere scelte*, Mondadori, coll. I Meridiani, Milano 2014, p. 151.

5 C.-E. Magny, *L'Age du roman américain*, cit., pp. 65-67.

6 Ivi, p. 62.

7 M. Blanchot, *Faux Pas*, Gallimard, Paris 1943; trad. it., *Passi falsi*, Garzanti, Milano 1976, p. 237 e p. 239.

8 C.-E. Magny, *L'Age du roman américain*, cit., p. 68.

9 J.-P. Sartre, *L'Age de raison*, Gallimard, Paris 1945; trad. it., *L'età della ragione*, Bompiani, Milano 1985, p. 16. Sarraute non

riporta correttamente la citazione, sostituendo il termine *vivacité* con *rapidité*.

10 P. Janet, *De l'angoisse à l'extase. Etude sur les croyances et les sentiments*, Société Pierre Janet, vol. II, Paris 1975, pp. 32-36. Sarraute fa qui una sorta di collage, componendo in un'unica stringa discorsiva varie testimonianze raccolte da Janet tra i suoi pazienti.

11 Il passo citato da Sarraute è tratto dalla prefazione di Henri Bremond — gesuita, membro dell'Accadémie française e autore del celebre volume *La Poésie pure* (Grasset, Paris 1926) — al libro di Frédéric Lefèvre *Entretiens avec Paul Valéry* (Flammarion, Paris 1926, p. XXX).

12 A. Camus, *L'Etranger*, Gallimard, Paris 1942; trad. it., *Lo straniero*, Bompiani, Milano 2001, p. 20.

13 Ivi, p. 23.

14 Ivi, p. 21.

15 Ivi, p. 14.

16 Ivi, p. 43.

17 Ivi, p. 66.

18 Ivi, p. 148.

19 M. Blanchot, *Passi falsi*, cit., p. 239.

20 A. Camus, *Lo straniero*, cit., p. 81.

21 Ivi, pp. 147-148.

22 Ivi, pp. 54-55.

23 Nelle pagine che seguono, Sarraute fa una vera e propria parafrasi dell'episodio de *I fratelli Karamazov* in cui viene descritta la visita di Fëdor Pàvlovic, accompagnato dal figlio Alekséj, allo *stàrets* Zosìma. Per le citazioni — tratte dal capitolo II (intitolato

"Un vecchio buffone") del libro II — si è scelto di utilizzare la traduzione di Nadia Cicognini e Paola Cotta (F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Mondadori, Milano 1994, pp. 40-49).

24 «Dostoevskij per me non è altro che un [...] malato di mente. *Delitto e castigo* è l'opera di uno squilibrato» (P. Léautaud, *Lettres à Marie Dormoy*, Albin Michel, Paris 1966, pp. 328-329).

25 A. Gide, *Dostoïevski*, Plon, Paris 1923; trad. it., *Dostoevskij*, Medusa, Milano 2013, p. 91 (traduzione modificata).

26 Sarraute allude qui ad alcuni passi della lettera — citata da Gide — del 18 marzo 1896 che Dostoevskij indirizzò al suo amico ed editore Strachov, nella quale, riferendosi all'imminente pubblicazione de *L'eterno marito*, affermava che si sarebbe trattato di «una cosa tutta diversa, per la forma, benché il fondo sia sempre lo stesso. Il mio fondo eterno...» (A. Gide, *Dostoevskij*, cit., p. 112).

27 «C'è un non so che di profondo e di terribile in questo eterno desiderio di stabilire il contatto» (K. Mansfield, *Journal of Katherine Mansfield*, ed. J. Middleton Murry, London 1927; trad. it., *Diario*, Dall'Oglio, Milano 1991, p. 332). In inglese nel testo.

28 A. Gide, *Dostoevskij*, cit., p. 108 e p. 110.

29 Sarruate fa qui riferimento alle *Lettere a un giovane poeta*, nelle quali Rilke, «preconizzando la solitudine come la sola cosa veramente necessaria nella vita» (A. Jefferson, *Notes et variantes*, in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, cit., p. 2071) dispensa al giovane destinatario delle missive il consiglio di restare «soli come s'era soli da bambini, quando gli adulti andavano attorno, impigliati in cose che sembravano importanti e grandi, perché i grandi apparivano così affaccendati e nulla si comprendeva del loro agire». E allora, prosegue ancora Rilke, «perché voler mutare la sapiente incomprensione del bambino con la difesa e il disprezzo, poi che l'incomprensione è solitudine, ma la difesa e il disprezzo partecipazione a quello da cui ci si vuole separare con questi mezzi?» (R. M. Rilke, *Briefe an einen jungen*

Dichter, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1929; trad. it., *Lettere a un giovane poeta*, in Id., *Lettere a un giovane poeta. Lettere a una giovane signora. Su Dio*, Adelphi, Milano 1980, pp. 41-42).

30 F. Dostoevskij, *L'eterno marito*, in Id., *Romanzi brevi*, Mondadori, vol. II, Milano 1990, p. 1267.

31 F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, Mondadori, Milano 1989, p. 102.

32 Ivi, p. 108.

33 F. Kafka, *Das Schloss*, Kurt Wolff Verlag, München und Leipzig 1926; trad. it., *Il castello*, in Id., *Romanzi*, Mondadori, coll. I Meridiani, Milano 2009, p. 588.

34 M. Blanchot, *Passi falsi*, cit., p. 239.

35 F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, cit., pp. 71-72.

36 Ivi, p. 76.

37 F. Kafka, *Der Prozess*, Verlag Die Schmiede, Berlin 1925; trad. it., *Il processo*, in Id., *Romanzi*, cit., p. 360. Nelle pagine che seguono, Sarraute cita a più riprese sia *Il processo* che *Il castello*, passando ripetutamente dall'uno all'altro in maniera impercettibile, quasi si trattasse di un unico romanzo con al centro lo stesso personaggio, K.

38 Id., *Il castello*, cit., p. 576.

39 Ivi, p. 575.

40 «Questi alzò gli occhi, si morse le labbra e guardò la mano tesa di K. il quale credeva ancora che l'ispettore gliel'avrebbe stretta» (id, *Il processo*, cit., p. 329).

41 Id., *Il castello*, cit., p. 572.

42 *Ibidem*.

43 Si tratta, come segnala Ann Jefferson, di una «interpretazione

errata» (A. Jefferson, *Notes et variantes*, cit., p. 2072) del seguente passo: «"Non avevo nessuna intenzione di fermarmi" disse K., "volevo soltanto riposarmi un poco. Ora è fatto, e me ne vado subito"» (F. Kafka, *Il castello*, cit., p. 575).

44 Si tratta di una condensazione o, per usare ancora le parole di Ann Jefferson, di una «lettura un po' impressionista» (A. Jefferson, *Notes et variantes*, cit., p. 2072) del seguente passo: «uno dei contadini [...] l'aveva guardato avvicinarsi con perfetta indifferenza, come si seguono gli andirivieni di un gatto. Anche quando K. a due passi da lui salutò, e persino i cavalli diedero qualche segno d'inquietudine alla vista dell'uomo che usciva dall'ombra, egli rimase perfettamente impassibile» (F. Kafka, *Il castello*, cit., p. 673).

45 Ivi, p. 650.

46 «Non mi ha più fatta chiamare, non so perché» (ivi, p. 649).

47 Ivi, p. 590.

48 Ivi, p. 625.

49 Id., *Eine kaiserliche Botschaft*, in Id., *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*, Kurt Wolff Verlag, München und Leipzig 1919; trad. it. *Un messaggio dell'imperatore*, in Id., *Racconti*, Mondadori, coll. I Meridiani, Milano 2001, p. 250.

50 «Klamm, sicuramente, non parlerà mai a qualcuno con cui non vuole parlare, a dispetto degli sforzi di questo qualcuno e della sua importuna insistenza; ma quel solo fatto, che Klamm non parlerà mai con lui e non gli permetterà mai di apparire al suo cospetto, è più che sufficiente» (id, *Il castello*, cit., p. 681).

51 Ivi, pp. 686-687.

52 Ivi, p. 678.

53 Ivi, p. 612.

54 Ivi, p. 360.

55 «Per chi sa quale associazione d'idee, ricordò come l'ostessa si era sforzata di fargli accettare docilmente il verbale e com'egli aveva tenuto duro. Quei tentativi non erano stati fatti con franchezza, subdolamente ella lo aveva distolto dal sottoporsi all'interrogatorio, e in fin dei conti K. non sapeva se aveva resistito o ceduto» (Id., *Il processo*, cit., p. 690).

56 Per questa citazione si è preferita la traduzione di Giorgio Zampa, più vicina a quella francese (della stessa Sarraute) che rende con *matière morte* il tedesco *Lebloses* (F. Kafka, *Il processo*, Adelphi, Milano 1978, p. 229).

57 «Scambiate alcune cortesie per decidere a chi dei due toccassero i compiti successivi» (Id., *Il processo*, in Id., *Romanzi*, cit., pp. 530-531).

58 Ivi, p. 532.

59 Per questa citazione si è preferita la traduzione di Primo Levi (F. Kafka, *Il processo*, Einaudi, Torino 1995, p. 248).

L'ETÀ DEL SOSPETTO

I critici hanno un bel fingere, da bravi pedagoghi, di non accorgersi di nulla, senza in compenso lasciarsi mai sfuggire l'occasione di proclamare, nel tono che si addice alle verità capitali, che il romanzo, a quanto è dato sapere, è e resterà sempre innanzitutto "una storia dove vediamo agire e vivere dei personaggi", e che un romanziere è degno di questo nome solo nella misura in cui è capace di "credere" nei suoi personaggi, cosa che gli consente di renderli "vivi" e di conferire loro "spessore romanzesco". Hanno un bel elargire a piene mani elogi a chi sa ancora, come Balzac o Flaubert, "delineare" un eroe e aggiungere un'altra "figura indimenticabile" alle figure indimenticabili di cui tanti illustri maestri hanno popolato il nostro universo. Hanno un bel agitare davanti ai giovani scrittori il miraggio della ricompensa alettante che attende chi nutre in sé la fede più ardente: quel momento ben noto ai pochi "veri romanzieri", quando il personaggio, tanto intensa è la convinzione con cui l'autore crede in lui e così vivo

l'interesse che nutre per esso, prende improvvisamente
a muoversi di moto proprio, simile ai tavoli
nelle sedute spiritiche, animato da un fluido misterioso,
trascinando con sé l'autore rapito, al quale a sua volta
non resta che lasciarsi guidare dalla sua creatura.
Infine, i critici hanno un bel aggiungere le minacce
alle promesse, evocando lo spettro del cinema
come il più temibile dei rivali, al quale i romanzieri,
se non stanno in guardia, dovranno ben presto cedere
lo scettro, che verrà strappato dalle loro mani indegne.
Non c'è niente da fare. Né rimproveri né incoraggiamenti riescono a rianimare una fede che langue.
E in effetti, secondo ogni apparenza, non solo
il romanziere ha cessato completamente di credere
nei suoi personaggi, ma nemmeno il lettore riesce
più a crederci. Vediamo così il personaggio romanzesco,
privato di quel duplice sostegno — la fede riposta
in lui dal romanziere e dal lettore — che lo faceva stare
saldamente in piedi, reggendo sulle sue larghe spalle
tutto il peso della storia, vacillare e disfarsi.
Dai tempi felici di *Eugenie Grandet*, quando al culmine
del suo splendore troneggiava tra il lettore
e il romanziere, oggetto del loro comune fervore,
come i santi dei quadri primitivi tra i donatori,
il personaggio non ha smesso di perdere uno dopo
l'altro i suoi attributi e le sue prerogative.
Riccamente provvisto, colmo di beni di ogni sorta,
circondato di cure premurose, nulla gli mancava,

dalle fibbie d'argento dei calzoni alla verruca striata sulla punta del naso[1]. A poco a poco, ha perduto tutto: gli antenati, la casa meticolosamente costruita, piena dalla cantina alla soffitta di oggetti di ogni specie, fino ai più piccoli gingilli, le proprietà e i titoli di rendita, gli abiti, il corpo, il viso e soprattutto quel bene più di ogni altro prezioso, il suo carattere, che apparteneva a lui solo, e talvolta addirittura il nome.

Oggi siamo sommersi da un'ondata inarrestabile di opere letterarie che pretendono ancora di essere romanzi, in cui un essere senza contorni, indefinibile, inafferrabile e invisibile, un "io" anonimo che è tutto e niente, e che nella maggioranza dei casi è soltanto un riflesso dell'autore, ha usurpato il ruolo del protagonista e occupa il posto d'onore. I personaggi che lo circondano, privati di esistenza propria, non sono più che visioni, sogni, incubi, illusioni, riflessi, qualità particolari o appendici di quell'"io" onnipotente.

Potremmo anche rassicurare noi stessi pensando che un tale metodo sia l'effetto di un egocentrismo tipico dell'adolescenza, della timidezza e della inesperienza che caratterizzano il debuttante, se questa malattia giovanile non avesse colpito proprio le opere più importanti del nostro tempo (da *Alla ricerca del tempo perduto* e *Paludi* fino al *Miracolo della rosa*, passando per *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, *Viaggio al termine della notte* e *La nausea*), opere in cui gli autori hanno mostrato di primo acchito

tanta padronanza e una così grande capacità di attacco.
In effetti, ciò che l'attuale evoluzione del personaggio romanzesco rivela è l'esatto opposto della regressione a uno stadio infantile.
Essa testimonia, sia nell'autore che nel lettore, una disposizione mentale particolarmente sofisticata. Autore e lettore non solo diffidano del personaggio romanzesco ma, per suo tramite, diffidano l'uno dell'altro. Era il terreno d'intesa, la solida base a partire dalla quale potevano, in uno sforzo comune, lanciarsi verso nuove ricerche e nuove scoperte. È diventato il luogo della loro reciproca diffidenza, la terra devastata su cui si fronteggiano.
Esaminando la situazione attuale, si sarebbe tentati di dire che in essa trova conferma alla perfezione la frase di Stendhal: «è venuto al mondo il genio del *sospetto*»[2]. Siamo entrati nell'età del sospetto.
Per cominciare, il lettore oggi diffida di ciò che l'immaginazione dell'autore gli propone. «Più nessuno», lamenta Jacques Tournier, «osa confessare che inventa. Solo il documento importa, preciso, datato, verificato, autentico. L'opera di immaginazione è bandita perché inventata [...]. Per poter credere a ciò che gli si racconta, [il pubblico] deve essere sicuro che nessuno cerchi di "fargliela". Ormai conta solo il fatterello vero»*.

* "La Table ronde", janvier 1948, p. 145[3].

Ma Tournier non dovrebbe mostrare tanta amarezza. Questa predilezione per il «fatterello vero», che ciascuno di noi alberga nel fondo di se stesso, non è il segno di una mente timorata e fin troppo assennata, sempre pronta a schiacciare sotto il peso della "solida realtà" qualunque tentativo audace, qualunque velleità di evasione. Al contrario, bisogna rendere giustizia al lettore e riconoscere che non c'è mai bisogno di tirarlo troppo per i capelli perché segua gli autori lungo nuove piste. Di fronte allo sforzo, non si è mai mostrato davvero recalcitrante. Quando accettava di esaminare con scrupolosa attenzione ogni dettaglio dell'abito di papà Grandet e ogni oggetto della sua casa, di valutare i suoi pioppi e l'estensione dei sui vigneti, o di sorvegliare le sue operazioni di borsa, non lo faceva per il gusto di "solide realtà", né per il bisogno di rannicchiarsi comodamente nell'alveo di un universo noto, dai contorni rassicuranti. Sapeva molto bene dove lo si voleva condurre. E sapeva che non era verso la facilità.

Qualcosa di insolito, di violento, si nascondeva sotto quelle apparenze familiari. Ogni gesto rimandava a un aspetto del personaggio: il soprammobile più insignificante ne faceva balenare una sfaccettatura. Era questo che si trattava di mettere in luce, di esplorare fino ai suoi limiti estremi, perlustrandone ogni cavità: una materia densa, del tutto nuova,

che resisteva allo sforzo e attizzava la passione
della ricerca. La consapevolezza di quello sforzo
e del valore di tale ricerca giustificava la tracotanza
con cui l'autore costringeva il lettore, senza mai
temere di esaurirne la pazienza, a ispezioni indiscrete
da massaia, a calcoli da notaio, a stime da banditore
d'asta. Giustificava la docilità del lettore.
Perché, lo sapevano entrambi, lì stava all'epoca la posta
in gioco: lì e da nessun'altra parte. Era qualcosa
di tanto inseparabile dall'oggetto quanto poteva esserlo,
in un quadro di Chardin, il colore giallo dal limone
o, in un quadro di Veronese, il colore azzurro dal cielo.
Proprio come il colore giallo *era* il limone e il colore
azzurro *era* il cielo, tanto che non potevano concepirsi
l'uno senza l'altro, così l'avarizia *era* papà Grandet,
ne costituiva tutta la sostanza, lo riempiva fino
all'orlo, ricevendo a sua volta da lui forma e vigore.
Più solidamente strutturato, meglio costruito,
più riccamente decorato era l'oggetto, più ricca
e sfumata era la materia.
È forse colpa del lettore se da allora quella materia
ha acquisito ai suoi occhi la molle consistenza
e il sapore insipido dei cibi riscaldati, e l'oggetto
nel quale la si vorrebbe oggi rinchiudere, la piatta
apparenza di un *trompe-l'œil*?
La vita, a cui in definitiva tutto nell'arte si riconduce
(quella «intensità di vita» che, diceva Gide,
fa «decisamente [...] il valore di una cosa»[4]),

ha abbandonato forme che un tempo erano così piene di promesse e si è trasferita altrove. Nel movimento incessante che la spinge a spostarsi continuamente verso quella linea mobile su cui converge, in un dato momento, la ricerca e dove poggia tutto il peso dello sforzo, essa ha infranto le cornici del vecchio romanzo e rigettato, uno dopo l'altro, tutti i vecchi accessori inutili. Le verruche e i gilet a righe, i caratteri e gli intrecci potranno continuare a variare all'infinito senza rivelare oggi altro che una realtà di cui tutti conoscono, per averla percorsa in lungo e in largo, ogni minima parte. Invece di spronare il lettore, come ai tempi di Balzac, ad accedere a una verità che si conquista a caro prezzo, questi accessori sono adesso una pericolosa concessione alle sue più pigre tendenze, come a quelle dell'autore, alla sua paura di trovarsi spaesato. La più rapida occhiata gettata attorno a sé, il contatto più fugace, rivelano al lettore più di quanto facciano tutte queste apparenze che hanno il solo scopo di rivestire il personaggio di verosimiglianza. Per supplire a queste fastidiose descrizioni, gli basta rovistare nell'immenso magazzino che la sua esperienza rende sempre più stipato.

Quanto al carattere, il lettore sa bene che è solo un'etichetta grossolana di cui anche lui si serve, per comodità e senza crederci troppo, per regolare in maniera molto approssimativa la sua condotta.

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

Diffida delle azioni brutali e spettacolari che modellano, a furia di schiaffi sonori, i caratteri, e diffida anche dell'intreccio che, avvolgendosi intorno al personaggio come una benda, gli conferisce un'apparenza di coesione e di vita e, al tempo stesso, la rigidità di una mummia.

Tournier, insomma, ha ragione: il lettore diffida di tutto. Il problema è che, da un po' di tempo, ha imparato a conoscere troppe cose, e non riesce a dimenticare completamente ciò che ha imparato.

Ciò che ha imparato è fin troppo noto a chiunque perché ci sia bisogno di insistervi. Ha conosciuto Joyce, Proust e Freud, lo scorrere, che niente dall'esterno permette di reperire, del monologo interiore, la proliferazione infinita della vita psichica e le vaste regioni dell'inconscio ancora solo in parte dissodate. Ha visto crollare le paratie stagne che separavano i personaggi gli uni dagli altri, e l'eroe romanzesco diventare una delimitazione arbitraria, un ritaglio convenzionale praticato sulla trama comune contenuta per intero in ciascuno di noi, e che capta e trattiene tutto l'universo nelle sue innumerevoli maglie. Come il chirurgo che fissa lo sguardo sul punto preciso dove deve intervenire, isolandolo dal corpo addormentato, il lettore è stato indotto a concentrare tutta la sua attenzione e la sua curiosità su qualche nuovo stato psicologico, dimenticando il personaggio immobile che gli serve

da supporto casuale. Ha visto il tempo cessare di essere quella corrente rapida che portava avanti l'intreccio, per diventare invece un'acqua stagnante al fondo della quale si producono lente e sottili decomposizioni. Ha visto i nostri atti perdere i loro moventi abituali e i loro significati accettati. Ha visto apparire sentimenti sconosciuti, mentre i più familiari assumevano un altro nome e un altro aspetto. Ha imparato così tante cose, e le ha imparate così bene, da cominciare a chiedersi se l'oggetto costruito che i romanzieri gli propongono possa custodire in sé le ricchezze dell'oggetto reale. E poiché, secondo quanto affermano gli autori che praticano il metodo oggettivo, è inutile sforzarsi di riprodurre l'infinita complessità della vita, e spetta al lettore servirsi delle proprie ricchezze e degli strumenti di indagine di cui dispone per strappare il suo mistero a quell'oggetto chiuso in se stesso che gli viene mostrato, lui dunque preferisce sforzarsi solo a ragion veduta, e occuparsi di fatti veri.

Il «fatterello vero» in effetti possiede, sulla storia inventata, alcuni innegabili vantaggi. Prima di tutto, il vantaggio di essere vero. Da ciò gli vengono la sua forza di persuasione e la sua capacità di attacco, la sublime noncuranza per il ridicolo e il cattivo gusto, e quell'audacia tranquilla, quella disinvoltura che gli permette di varcare i limiti angusti dentro i quali l'assillo della verosimiglianza tiene prigionieri

gli scrittori più arditi, e di far arretrare molto lontano le frontiere del reale. Il fatto vero ci permette di abbordare regioni sconosciute, in cui nessuno scrittore avrebbe osato avventurarsi, conducendoci con un balzo negli abissi.

Quale storia inventata potrebbe rivaleggiare con quella della sequestrata di Poitiers[5], con i racconti dei campi di concentramento o della battaglia di Stalingrado? E quanti romanzi, quanti personaggi, quante situazioni e quanti intrecci ci vorrebbero per fornire al lettore una materia che eguagliasse in ricchezza e in sottigliezza quella offerta alla sua curiosità e alla sua riflessione da una buona monografia?

È dunque per ragioni molto sensate che il lettore oggi preferisce il documento (o almeno ciò che ne ha la rassicurante apparenza) al romanzo. E la moda recente del romanzo americano non smentisce, diversamente da quanto si potrebbe credere, tale preferenza. Al contrario, la conferma. Questa letteratura — che il lettore americano colto ha disdegnato, proprio per le ragioni che abbiamo appena addotto —, trasportando il lettore francese in un universo straniero sul quale non aveva alcuna presa, sopiva la sua diffidenza, stimolava in lui quella credula curiosità che risvegliano i racconti di viaggio e gli dava la deliziosa impressione di evadere in un mondo sconosciuto. Ma adesso, dopo essersi più o meno abituato a tali cibi esotici — che malgrado la ricchezza

e la diversità apparenti si sono rivelati molto meno corroboranti di quanto si credesse — anche il lettore francese se ne allontana.

Va da sé che tutti questi sentimenti del lettore nei confronti del romanzo, l'autore li conosce altrettanto bene, anzi meglio, dal momento che li prova a sua volta, essendo lui per primo un lettore, spesso piuttosto avveduto. Così, quando pensa di raccontare una storia e dice a se stesso che dovrà risolversi, sotto l'occhio beffardo del lettore, a scrivere «La marchesa uscì alle cinque»[6], esita, il cuore gli viene meno: no, proprio non ce la fa.

Se poi, raccogliendo il coraggio, si decide a non prestare alla marchesa le attenzioni che la tradizione esige e a parlare solo di ciò che oggi gli interessa, si accorge che il tono impersonale, così felicemente consono alle necessità del vecchio romanzo, non è adatto a rendere conto degli stati complessi e impalpabili che cerca di scoprire. Tali stati, in effetti, sono come quei fenomeni della fisica moderna, così delicati e infinitesimali che un fascio di luce non può investirli senza alterarli e deformarli. Inoltre, non appena il romanziere cerca di descriverli senza rivelare la sua presenza, gli sembra di sentire il lettore che, come quel bambino a cui la madre legge per la prima volta una storia, lo interrompe per domandare: "Chi dice questo?"

Il racconto in prima persona soddisfa la curiosità legittima

del lettore e placa gli scrupoli non meno legittimi dell'autore. Inoltre, possiede almeno un'apparenza di esperienza vissuta, di autenticità, che tiene a bada il lettore e mitiga la sua diffidenza.

E poi nessuno si lascia più fuorviare da quel comodo procedimento che consiste, per il romanziere, nel tagliare con parsimonia brandelli di se stesso e nel rivestirli di verosimiglianza, ripartendoli necessariamente un po' a casaccio (del resto, se vengono prelevati da una sezione praticata a una certa profondità, saranno identici per tutti) tra i personaggi, dai quali il lettore, a sua volta, mediante un processo di decorticamento, li stacca per ricollocarli, come nel gioco della tombola, nelle caselle corrispondenti che ritrova dentro di sé.

Oggi chiunque sa benissimo, senza che ci sia alcun bisogno di dirglielo, che «Madame Bovary, sono io»[7]. E poiché adesso, molto più che allungare all'infinito la lista dei tipi letterari, interessa mostrare la coesistenza di sentimenti contraddittori e rendere, nella misura del possibile, la ricchezza e la complessità della vita psichica, lo scrittore, in tutta onestà, parla di sé.

Ma c'è di più. Per quanto strano ciò possa apparire, l'autore, intimidito dalla crescente perspicacia e dalla diffidenza del lettore, a sua volta diffida sempre di più di questo stesso lettore.

Il lettore, in effetti, anche il più avveduto, non appena

viene abbandonato a se stesso, riconduce i personaggi a tipi, è più forte di lui.

Lo fa — come del resto il romanziere, non appena abbassa la guardia — senza nemmeno accorgersene, per le esigenze pratiche della vita quotidiana, a seguito di un lungo addestramento. Simile al cane di Pavlov, a cui il tintinnio di una campanella fa produrre secrezione salivare, sulla base del più fragile indizio il lettore fabbrica un personaggio. Come in certi giochi, tutti quelli che tocca si immobilizzano, andando ad accrescere la vasta collezione di statuine di cera che nel corso delle sue giornate completa frettolosamente e che, da quando ha imparato a leggere, innumerevoli romanzi hanno continuato ad arricchire.

Ora, come abbiamo visto, i personaggi così come li concepiva il vecchio romanzo (e tutto il vecchio armamentario che serviva a valorizzarli), non riescono più a contenere la realtà psichica attuale. Invece di rivelarla, come accadeva un tempo, la fanno scomparire.

Così, seguendo un'evoluzione analoga a quella della pittura — sebbene infinitamente più lenta, segnata da lunghe battute di arresto e frequenti arretramenti — l'elemento psicologico, come quello pittorico, si libera insensibilmente dell'oggetto con il quale faceva corpo. Vuole bastare a se stesso e fare a meno, per quanto è possibile, di ogni supporto. È su di esso che si concentra tutto lo sforzo di ricerca

del romanziere, ed è verso di esso che deve rivolgersi tutto lo sforzo di attenzione del lettore.

Occorre dunque impedire al lettore di puntare contemporaneamente su due cavalli, e poiché ciò che i personaggi guadagnano in facile vitalità e in verosimiglianza, gli stati psicologici ai quali essi servono da supporto lo perdono in verità profonda, bisogna evitare che il lettore sprechi la sua attenzione lasciando che i personaggi se la accaparrino per intero. A tale scopo, bisogna sottrargli tutti gli indizi di cui, suo malgrado, per un'inclinazione naturale, si impadronisce per fabbricare *trompe-l'œil*.

Ecco perché il personaggio oggi non è più che l'ombra di se stesso. È a malincuore che il romanziere gli accorda tutto ciò che può renderlo troppo facilmente identificabile: aspetto fisico, gesti, azioni, sensazioni, sentimenti comuni, da molto tempo studiati e conosciuti, che contribuiscono a conferirgli a buon mercato l'apparenza della vita e offrono una presa così agevole al lettore*. Persino il nome che bisogna necessariamente affibbiargli costituisce per il romanziere un impaccio. Gide evita di attribuire ai suoi personaggi

* Scrive Proust in una lettera indirizzata a Robert Dreyfus il 29 novembre 1913: «Non una sola volta uno dei miei personaggi chiude la finestra, si lava le mani, si infila il soprabito o pronuncia una formula di presentazione. Se mai ci fosse qualcosa di nuovo nel mio libro, sarebbe questo [...][8].

un cognome, che rischia subito di radicarli solidamente in un universo troppo simile a quello del lettore, e sceglie nomi di battesimo molto insoliti. Il nome del personaggio di Kafka si riduce a una iniziale, quella dello stesso Kafka. Joyce designa con la sigla H.C.E., serie di iniziali passibile di interpretazioni molteplici, l'eroe proteiforme di *Finnegan's Wake*. È attribuire a una perversa e infantile volontà di mistificazione a danno del lettore il procedimento impiegato ne *L'urlo e il furore*, che consiste nel dare lo stesso nome a due diversi personaggi, significherebbe non rendere giustizia all'audace e pienamente giustificato espediente adottato da Faulkner, così emblematico delle preoccupazioni di tanti romanzieri attuali*. Quel nome che Faulkner porta a spasso da un personaggio all'altro sotto l'occhio irritato del lettore, come la zolletta di zucchero sotto il naso di un cane, costringe il lettore a stare costantemente in allerta. Invece di lasciarsi guidare dai segni che le consuetudini della vita quotidiana offrono alla sua pigrizia e alla sua fretta, per identificare i personaggi è costretto a riconoscerli subito, allo stesso modo dell'autore, dall'interno, grazie a indizi che gli vengono rivelati solo se, rinunciando alle comodità cui è abituato, si immerge nei personaggi alle stesse

* Quentin è il nome di battesimo dello zio e della nipote. Caddy, quello della madre e della figlia[9].

profondità raggiunte dall'autore, facendo propria la sua visione.

Sta tutto in questo, in effetti: togliere al lettore ciò che possiede e attirarlo a tutti i costi sul terreno dell'autore. Per riuscirci, il procedimento che consiste nel designare con un "io" il protagonista costituisce uno strumento al tempo stesso facile ed efficace, ed è certamente per tale ragione che viene usato con tanta frequenza.

In tal modo il lettore è immediatamente all'interno, proprio là dove si trova anche l'autore, a una profondità dove scompaiono quei comodi punti di riferimento, con l'aiuto dei quali l'autore stesso costruisce i personaggi. È immerso e mantenuto fino alla fine in una materia anonima come il sangue, in un magma senza nome e senza contorni. Se riesce a muoversi in qualche direzione, è grazie ai paletti che l'autore ha piantato per orientarsi.

Nessuna reminescenza del suo mondo familiare, nessuna preoccupazione convenzionale per la coesione o la verosimiglianza distolgono la sua attenzione o ostacolano il suo sforzo. I soli limiti con cui, come l'autore, deve fare i conti, sono quelli inerenti a ogni ricerca di questo tipo, o quelli che appartengono alla stessa visione dell'autore.

Quanto ai personaggi secondari, essi sono privati di qualunque esistenza autonoma e non sono che escrescenze, qualità particolari, esperienze

o sogni di quell'"io" con cui l'autore si identifica, e che nello stesso tempo, non essendo un romanziere, non deve preoccuparsi di creare un universo nel quale il lettore si senta sufficientemente a suo agio, né di conferire obbligatoriamente ai personaggi quelle dimensioni e proporzioni che garantiscono loro una così pericolosa "rassomiglianza". Il suo occhio ossessivo di maniaco o di visionario se ne impadronisce, se vuole, oppure li abbandona, li tira in un'unica direzione, li comprime, li ingrandisce, li appiattisce o li polverizza per costringerli a cedergli la nuova realtà che lui, l'autore, si sforza di scoprire.

Allo stesso modo il pittore moderno — e si potrebbe dire che, a partire dall'impressionismo, tutti i quadri siano dipinti in prima persona — strappa l'oggetto all'universo dello spettatore e lo deforma per liberarne l'elemento pittorico.

Così, con un movimento analogo a quello della pittura, il romanzo, che solo la devozione ostinata a tecniche obsolete può far passare per un'arte minore, persegue con i propri specifici mezzi una strada che può essere solo la sua, lasciando alle altre arti — e in particolare al cinema — ciò che non gli pertiene di diritto. Analogamente alla fotografia, che occupa e mette a frutto le terre abbandonate dalla pittura, il cinema raccoglie e perfeziona ciò a cui il romanzo ha rinunciato in suo favore.

Il lettore, invece di chiedere al romanzo di fornirgli ciò

che ogni buon romanzo gli ha il più delle volte negato, vale a dire un facile svago, può rivolgersi al cinema per soddisfare, senza sforzi e senza inutili perdite di tempo, il suo gusto per i personaggi "vivi" e per le storie.

Tuttavia, anche il cinema sembra a sua volta minacciato. Il "sospetto" di cui soffre il romanzo lo contagia. Come spiegare in altro modo l'inquietudine che, sulla scorta dei romanzieri, provano certi registi, e che li spinge a realizzare film in prima persona, introducendovi l'occhio di un testimone o la voce di un narratore?

Quanto al romanzo, prima ancora di avere esaurito tutti i vantaggi che gli offre il racconto in prima persona e di essere arrivato al fondo del vicolo cieco nel quale ogni tecnica va necessariamente a finire, è già pervaso dall'impazienza e cerca altre vie di uscita per sfuggire alle attuali difficoltà.

Il sospetto, che sta distruggendo il personaggio e tutto l'armamentario desueto che ne assicurava la potenza, è una di quelle reazioni patologiche con cui un organismo si difende e trova un nuovo equilibrio. Obbliga il romanziere ad assolvere quello che è, come dice Philip Toynbee ricordando la lezione di Flaubert, «il suo compito più profondo: scoprire il nuovo», e gli impedisce di commettere «il crimine più grave: ripetere le scoperte dei suoi predecessori»[10].

"Temps modernes", febbraio 1950

Note

1 Sarraute sembra qui fare riferimento al volto di papà Grandet, descritto all'inizio del romanzo appena citato: «sul naso dalla grossa punta c'era una verruca solcata da venuzze» (H. de Balzac, *Eugénie Grandet*, in Id., *La commedia umana*, Mondadori, coll. I Meridiani, vol. I, Milano 1994, p. 753).

2 Stendhal, *Ricordi d'egotismo*, in Id., *Vita di Henry Brulard. Ricordi d'egotismo*, Adelphi, Milano 1997, p. 424.

3 J. Tournier, *Du témoin*, in "La Table ronde", n. 1, janvier 1948, p. 145. L'espressione *le petit fait vrai* ("il fattarello vero") è una locuzione di Stendhal: «Il pubblico, diventato sempre più numeroso e meno pecorone, pretende un numero sempre maggiore di *fattarelli veri* riguardo una passione, una situazione della vita, etc.» (Stendhal, *Correspondance, tome III (1835-1842)*, Gallimard, coll. Bibliothèque de le Pléiade, Paris 1969, p. 402. Il corsivo è mio).

4 A. Gide, *Journal (1889-1939)*, Gallimard, coll. Bibliothèque de le Pléiade, Paris 1939; trad. it., *Diario (1889-1913)*, Bompiani, Milano 1949, p. 36.

5 Sarraute fa qui riferimento al caso giudiziario di Mélanie Bastian, donna della buona borghesia di Poitiers di fine ottocento, segregata per venticinque anni in uno stato di degrado assoluto dalla madre e dal fratello, che è stato ricostruito da André Gide in un libretto pubblicato nel 1930, a distanza d'anni dai fatti (cfr. A. Gide, *La Séquestrée de Poitiers*, Gallimard, Paris 1930; trad. it., *La sequestrata di Poitiers*, Adelphi, Milano 1976).

6 André Breton, nelle pagine del suo primo *Manifesto del surrealismo* del 1924, attribuisce questa frase a Paul Valéry: «Paul Valéry [...] una volta, a proposito di romanzi, mi assicurava che quanto a lui,

si sarebbe sempre rifiutato di scrivere: *La marchesa uscì alle cinque*» (A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, Paris 1924; trad. it., *Manifesto del surrealismo (1924)*, in id., in *Manifesti del surrealismo*, Einaudi, Torino 2003, p. 14). Nei *Cahiers*, del resto, in un'annotazione del 1913, Valéry propone alcune varianti: «Romanzi. L'arbitrario — / La contessa prese il treno alle otto. / La marchesa prese il treno alle nove», accanto alle quali aggiunge «ad lib[itum]» (P. Valéry, *Cahiers*, Gallimard, coll. Bibliothèque de le Pléiade, vol. II, Paris 1974, p. 1162). Come ha sottolineato Gérard Genette, una tale arbitrarietà — vale a dire «quella libertà vertiginosa che ha per prima cosa il racconto d'adottare a ogni passo una direzione o un'altra, e cioè la libertà, avendo già enunciato *La marchesa...*, di continuare con *uscì*, oppure ugualmente bene con *rientrò*, o *cantava*, o *s'addormentava*, ecc.: arbitrarietà dunque di *direzione* [e] d'*espansione*» — «affascinava e disgustava Valéry» (G. Genette, *Figures II*, Seuil, Paris 1969; trad. it., *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1972, p. 63). Una frase come *La marchesa uscì alle cinque* gli appare insomma come «un agglomerato contingente d'unità tutte sostituibili: *La marchesa* (o qualsiasi altro soggetto) *uscì* (o qualsiasi altro verbo) *alle cinque* (o qualsiasi altro complemento). Il narratore non può arrestare queste vertigini di possibilità che con una decisione arbitraria, vale a dire con una convenzione. [...] Valéry sogna un libro che esemplarmente denunci la convenzione esponendo a ogni articolazione la lista delle potenzialità sacrificate» (G. Genette, *Figures*, Seuil, Paris 1966; trad. it., *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino 1969, p. 233). E infatti scrive, in un'altra occasione: «Forse sarebbe interessante fare, *una volta*, un'opera che mostrasse, a ciascuno dei suoi *nodi*, la molteplicità di sviluppi che può presentarsi alla mente, e all'interno della quale essa *sceglie* il solo seguito che sarà dato nel testo. Così facendo si sostituirebbe all'illusione di una determinazione unica e imitante il reale, l'illusione del *possibile-a-ogni-istante* che mi pare più veritiera»

(P. Valéry, *Fragments des mémoires d'un poème*, in Id., *Variété V*, Gallimard, Paris 1944; trad. it., *Frammenti dalle memorie di un poema*, in Id., *Opere scelte*, cit., p. 1257). Nel 1961 Claude Mauriac sceglie — non senza ironia e quasi a voler raccogliere la sfida lanciata da Valéry — come titolo e incipit di uno dei suoi romanzi proprio la frase *La Marquise sortit à cinq heures* (Albin Michel, Paris 1961).

7 Di questa celebre espressione attribuita a Flaubert se ne dà testimonianza in una nota del libro di René Descharmes *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857* (Librairie des amateurs, Paris 1909): «Una persona che ha conosciuto intimamente Mademoiselle Amélie Bosquet, amica di penna di Flaubert, mi ha riferito di recente che alla domanda di Mademoiselle Bosquet su dove avesse tratto ispirazione per il personaggio di Madame Bovary, il romanziere avrebbe risposto molto chiaramente, e ribadendolo più volte: "Madame Bovary, sono io! Secondo me"» (ivi, p. 103, n.3).

8 M. Proust, *Correspondance, tome XII (1913)*, Plon, Paris 1984, p. 394.

9 Qui Sarraute è inesatta. Caddy infatti è solo il nome della madre (la figlia è appunto una dei due Quentin). Il nome Caddy, però, è foneticamente identico all'appellativo con cui viene designato, nel gioco del golf, il ragazzo che porta le mazze (il "caddie"). Nel romanzo, l'ultimo scampolo della proprietà dei Compson è stato venduto a qualcuno che ne ha fatto un campo da golf, da cui ogni tanto giunge l'esclamazione: «Qui, caddie». Benjy, uno dei tre fratelli Compson, l'"idiota", associa il suono al nome dell'amatissima sorella Caddy, partita da molti anni, e quando lo sente comincia a urlare. Ma in termini generali Sarraute ha ragione, perché l'attribuzione di uno stesso nome a due diversi personaggi è una vera e propria legge nel romanzo di Faulkner: così Maury designa sia lo zio dei fratelli Compson, sia il fratello idiota che solo all'età di tre anni verrà ribattezzato Benjamin (Benjy),

e Jason designa sia il padre dei fratelli Compson, sia uno di essi, il primogenito. Infine, nell'appendice aggiunta da Faulkner nel 1946, in cui è tracciato l'albero genealogico della famiglia Compson dal 1699 al 1945, ritornano sistematicamente gli stessi nomi, che riecheggiano in maniera ossessiva da una generazione all'altra (cfr. W. Faulkner, *The Sound and the Fury*, Norton Critical Edition, New York 1987; trad. it., *L'urlo e il furore*, Einaudi, Torino 1997, pp. 291-309).

10 Non è chiaro il riferimento del passo qui citato da Sarraute. Come scrive Ann Jefferson, «non siamo riusciti a capire a quale affermazione, a lui [Philipp Toynbee] attribuita, alluda qui Nathalie Sarraute» (A. Jefferson, *Notes et variantes*, cit., p. 2078). Con ogni probabilità le parole di Flaubert a cui si allude sono quelle tratte dalla lettera, indirizzata a Louise Colet, del 1-2 ottobre 1852, nella quale si domanda se «non bisogna, per essere artisti, *vedere tutto* in un modo differente da quello degli altri uomini» (G. Flaubert, *Correspondance, tome II (juillet 1851 - décembre 1858)*, Gallimard, coll. Bibliothèque de le Pléiade, Paris 1980, p. 166).

CONVERSAZIONE E SOTTO-CONVERSAZIONE

Chi sarebbe disposto oggi a prendere ancora sul serio, o anche solo a leggere gli articoli che Virginia Woolf scriveva sull'arte del romanzo qualche anno dopo la prima guerra mondiale? La loro ingenua fiducia, la loro innocenza d'altri tempi farebbero sorridere. «È difficile», scriveva con un candore invidiabile «evitare il pregiudizio che vuole la narrativa contemporanea comunque migliore rispetto a quella passata [...], visti gli strumenti semplici e il materiale rudimentale di cui disponevano, Fielding se la cavò bene e Jane Austen ancora meglio; ma confrontiamo le loro opportunità alle nostre»[1]. E, con ingenuità ancora maggiore, aggiungeva orgogliosamente: «Per i moderni [...] il punto d'interesse [...] risiede nei recessi oscuri della psicologia»[2].

Certo aveva qualche attenuante: era appena uscito *Ulisse. All'ombra delle fanciulle in fiore* stava per ricevere il premio Goncourt. Lei stessa si preparava a scrivere *Mrs Dalloway*. Evidentemente le mancava un po' di distanza.

Ma per la maggior parte di noi, le opere di Joyce e di Proust si stagliano già in lontananza come i testimoni di un'epoca scomparsa. Non è lontano il giorno in cui visiteremo questi monumenti storici solo accompagnati da una guida, in mezzo a gruppi di scolari, in rispettoso silenzio e mesta ammirazione. È già da alcuni anni che siamo riemersi dai «recessi oscuri della psicologia». Queste penombre, in cui appena trent'anni fa credevamo di veder scintillare tesori, non ci hanno lasciato granché. Bisogna ammettere che l'esplorazione, per quanto audace e approfondita, per quanto condotta con un notevole dispendio di mezzi, è stata in fin dei conti deludente. I romanzieri più impazienti e coraggiosi non hanno tardato molto a dichiarare che il gioco non valeva la candela e che preferivano dirigere altrove i loro sforzi. Oggi, "psicologia" è una di quelle parole che nessun autore può sentir pronunciare sul suo conto senza abbassare lo sguardo e arrossire. Si porta dietro qualcosa di un po' ridicolo, desueto, cerebrale, limitato, per non dire di pretenziosamente sciocco. Le persone intelligenti, le menti evolute a cui un autore imprudente osasse confessare — ma chi osa farlo? — il suo gusto segreto per i «recessi oscuri della psicologia» non mancherebbero di dirgli con uno stupore venato di pietà: «Ah! perché lei ci crede ancora?...». Dopo i romanzi americani e le grandi verità abbaglianti che non ha cessato di rovesciarci addosso la letteratura

dell'assurdo, sono ancora in molti a crederci?
Da quei fondi oscuri, Joyce ha tratto solo un dipanarsi ininterrotto di parole. Quanto a Proust, ha avuto un bell'accanirsi nel frazionare in particelle infinitesimali la materia impalpabile che ha fatto riemergere dal sostrato profondo dei suoi personaggi, nella speranza di estrarne una qualche sostanza anonima di cui sia composta l'umanità intera: non appena il lettore richiude il libro, per un irresistibile moto d'attrazione i frammenti s'incollano gli uni agli altri, si amalgamano in un tutto coerente, dai contorni molto precisi, in cui l'occhio esercitato del lettore riconosce subito un ricco uomo di mondo innamorato di una mantenuta, un medico di successo goffo e sprovveduto, una borghese arricchita o una gentildonna snob che vanno ad aggiungersi, nel suo museo immaginario, alla vasta collezione di personaggi romanzeschi.
Quanta fatica per raggiungere i risultati ottenuti, senza contorcimenti e senza spaccare il capello in quattro, da un Hemingway, per fare solo un esempio. E del resto perché preoccuparsi che si serva degli strumenti di cui già si era servito così bene Tolstoj, se li utilizza con la stessa maestria?
Ma si tratta appunto di Tolstoj! Sono gli autori del XVII e del XVIII secolo che ci vengono proposti continuamente come modelli. Se qualche testardo insiste, a suo rischio e pericolo, nel voler esplorare a tentoni i «recessi oscuri», viene subito rinviato alla *Principessa*

di Clèves e ad *Adolphe*. Che si rilegga un po' i classici!
Non avrà la pretesa di spingersi più lontano di loro
nelle penombre dell'anima, con altrettanta grazia
e disinvoltura, con passo altrettanto vivace e leggero!
Così non appena un autore, rinunciando all'eredità
che gli hanno lasciato quelli che trent'anni fa Virginia
Woolf chiamava i moderni, disprezzando le libertà
(le "facilitazioni", direbbe) che essi hanno conquistato,
giunge a captare qualche moto dell'anima in quelle
linee pure, semplici, eleganti e leggere che caratterizzano lo stile classico, ecco che subito viene innalzato
alle stelle. Con quale sollecitudine, con quale generosità
ognuno si affanna a scoprire una ridda di sentimenti
inesprimibili dietro le sue reticenze e i suoi silenzi,
a scorgere un pudore e una forza contenuta
nella prudenza e nell'astinenza a cui si costringe
per il timore costante che il suo stile si appesantisca.
Tuttavia, l'infelice ostinato che, incurante dell'indifferenza
o della riprovazione che lo attendono, si accanisce
a frugare ancora nelle regioni oscure, nella speranza
di estrarne qualche frammento di materia sconosciuta,
non vi trova quella pace della coscienza a cui la sua
indipendenza e il suo disinteresse gli darebbero diritto.
Spesso dubbi e scrupoli lo tormentano e rallentano
i suoi sforzi. Infatti, quelle tenebre segrete
che lo attraggono, dove mai può trovarle, dove può
scrutarle se non in se stesso o nelle poche persone
della sua cerchia che crede di conoscere bene

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

e alle quali immagina di somigliare? E gli impercettibili,
evanescenti moti che lì si celano, sbocciano
di preferenza nell'immobilità e nel raccoglimento.
Il chiasso delle azioni che si compiono alla luce
del giorno li copre o li blocca.
Eppure lui sa bene, mentre si contempla e contempla
i suoi simili ripiegato su stesso, macerandosi
nel liquido protettivo del suo vasetto ermeticamente
chiuso, che là fuori succedono cose molto importanti
(forse, e se lo dice con angoscia, le uniche cose davvero
importanti): uomini probabilmente molto diversi
da lui, dai suoi familiari e dai suoi amici, e che hanno
ben altre gatte da pelare che indugiare sui loro
fremiti interiori, uomini nei quali, d'altronde, forti
sofferenze, grandi e semplici gioie, potenti e impellenti
bisogni dovrebbero con ogni probabilità soffocare
quei sottilissimi fremiti, uomini a cui va la sua simpatia
e spesso la sua ammirazione, agiscono e lottano,
e lui sa che per essere in pace con la propria coscienza
e rispondere alle esigenze del suo tempo dovrebbe
occuparsi di loro, non di se stesso o di coloro
che gli somigliano.
Ma se, uscendo dal suo vasetto, tenta di rivolgere
l'attenzione a questi uomini e farli vivere nei suoi
libri, nuovi tormenti lo assalgono. I suoi occhi,
abituati alla penombra, vengono abbagliati dalla luce
cruda che c'è fuori. A forza di esaminare intorno
a sé solo spazi minuscoli, di fissare a lungo un unico

punto, sono diventati come lenti di ingrandimento
che non possono abbracciare in un colpo solo vaste
distese. La lunga macerazione nel vasetto gli ha fatto
perdere la sua innocente freschezza. Ha visto com'era
difficile, quando esaminava da vicino qualche minuscolo
angolino di se stesso, fare l'inventario di tutte
le cose che vi si trovano: cose di scarsa importanza,
lo sa bene, cose per lo più deludenti, ma di cui
un frettoloso esame a distanza non gli avrebbe mai
permesso di sospettare nemmeno l'esistenza. Così ha
l'impressione di vederli male, questi uomini là fuori.
I loro gesti, che rispetta e ammira, gli appaiono come
reti a maglie molto larghe che lasciano scivolare
attraverso i loro grandi buchi tutta la materia torbida
e brulicante alla quale si è abituato, e nella quale
persiste a cercare, senza riuscire più a liberarsi
di una tale abitudine, la sostanza vivente, la sola
sostanza vivente per lui, mentre in ciò che quelle reti
riportano a galla, il più delle volte — deve pur
ammetterlo — vede ormai solo enormi carcasse vuote.
Quando cerca di mostrarli mentre si muovono nella
luce accecante del giorno, questi uomini che vorrebbe
conoscere e far conoscere gli sembrano solo tante
belle marionette, buone solo per divertire i bambini.
D'altro canto, se si tratta di mostrare dall'esterno,
spogliato di tutto il brulichio e dei fremiti segreti,
un insieme di personaggi, e di riferire le azioni
e gli avvenimenti che compongono la loro storia,

o di raccontare storie su di essi, come tanto spesso
lo si incita a fare (non è proprio lì — continuano
a ripetergli — che risiede la qualità fondamentale
dell'autentico scrittore?), il cineasta, il quale dispone
di mezzi espressivi ben più adeguati a tale scopo
e ben più efficaci dei suoi, riesce, con minore fatica
e meno perdita di tempo da parte dello spettatore,
a superarlo facilmente. E quanto a evocare in modo
plausibile le sofferenze e le lotte degli uomini,
a far conoscere le iniquità spesso mostruose e difficil-
mente credibili che vengono commesse, il giornalista
ha su di lui l'immenso vantaggio di poter conferire
ai fatti che espone — per quanto inverosimili possano
apparire — quell'aria di autenticità che sola potrà
convincere il lettore.

Così, privo di incoraggiamenti, sfiduciato, sovente con
un malinconico senso di colpa e di noia, non gli resta
che tornare a se stesso. Ma lì, quando dopo una simile
evasione, il più delle volte immaginaria (di solito
è troppo diffidente e scoraggiato in anticipo
per avventurarsi all'esterno), si è immerso di nuovo
nel suo vasetto, daremmo della sua situazione
una descrizione a tinte troppo fosche se non aggiunges-
simo che gli accade di provare — piuttosto raramente,
è vero, e con suo grande stupore — qualche momento
di soddisfazione e di speranza.

Un bel giorno scopre che anche laggiù, fuori, non
in quelle regioni oscure e solitarie nelle quali procede

a tentoni e dove un tempo si era avventurato l'esiguo manipolo dei moderni, ma nelle ricche terre eternamente fertili, ben popolate e coltivate con cura, dove la tradizione continua a germogliare al sole, hanno finito per accorgersi che qualcosa nondimeno accade. Romanzieri che non si possono certo accusare di aspirazioni rivoluzionarie sono costretti a prendere atto di certi cambiamenti. Uno dei migliori romanzieri inglesi attuali, Henry Green, fa osservare che il centro di gravità del romanzo si sta spostando: il dialogo vi occupa un posto ogni giorno più grande. All'interrogativo «se [sia] possibile fornire al lettore una qualche forma di vita», Green risponde infatti che «il modo migliore per farlo» è indubbiamente «il dialogo»[3], il quale, si azzarda a predire, «costituirà ancora per lungo tempo il perno del romanzo»[4].

Nel silenzio che lo circonda, questa semplice osservazione è per il nostro scrittore ostinato il ramoscello d'ulivo. Essa gli fa subito ritrovare il coraggio. Giunge persino a risvegliare in lui i sogni più folli. Certo, il modo in cui Green spiega tale mutamento rischia di distruggere tutto quello che di promettente la sua osservazione conteneva: probabilmente la ragione, aggiunge, è che ai nostri giorni «nessuno scrive più lettere, preferiamo un colpo di telefono»[5]. Perché stupirsi, dunque, se anche i personaggi dei romanzi diventano tanto loquaci?...

Ma questa spiegazione è deludente solo in apparenza.

Non bisogna dimenticare che Green è inglese. Sappiamo bene che il pudore spinge spesso i suoi compatrioti a parlare di cose serie in un tono di scherzosa semplicità. O forse nelle sue parole c'è una punta di umorismo. È anche possibile che Green, dopo una constatazione così audace, abbia avvertito un certo timore: e se con le sue indagini si stesse spingendo troppo oltre, fin dove non vorrebbe lasciarsi trascinare? Non finirebbe così per domandarsi se quell'unico indizio da lui rilevato non sia il segno di sconvolgimenti profondi che potrebbero rimettere in questione l'intera struttura tradizionale del romanzo? Non arriverebbe così a sostenere che le forme attuali del romanzo scricchiolano da tutte le parti, giungendo persino a reclamare e immaginare nuove tecniche capaci di adattarsi a nuove forme? Ora, "nuove forme" e "tecniche" sono espressioni persino più immodeste e più imbarazzanti della parola "psicologia". A pronunciarle si viene subito tacciati di presunzione, di arroganza, e suscitano, tanto nei critici quanto nei lettori, un sentimento di diffidenza e di irritazione. È dunque più conveniente e più prudente accontentarsi di parlare del telefono.

Ma il romanziere di cui ci stiamo occupando, per quanto tema di dare l'impressione di cedere a un'esaltazione inopportuna, non può accontentarsi di una simile spiegazione. Proprio quando si tratta di far parlare i suoi personaggi, infatti, sente che qualcosa

sta cambiando, e che niente sarebbe più difficile per lui che servirsi dei procedimenti correntemente impiegati fino a quel momento. Tra la constatazione di Henry Green e le sue impressioni e avversioni, deve esserci più di una semplice coincidenza.

Ecco allora che tutto cambia: i turbamenti che prova non sarebbero più dovuti alla senilità, come gli dicono e come gli accade di pensare nei momenti di sconforto, ma alla crescita, i suoi sforzi lo farebbero avanzare nella direzione di un grande movimento generale. E tutti gli argomenti invocati contro quelli che Virginia Woolf chiamava i moderni si volgerebbero a loro vantaggio.

Non si può rifare, ci viene ripetuto, ciò che essi hanno fatto. Nelle mani di chi cerca di servirsene, le loro tecniche si trasformano subito in maniera. Il romanzo tradizionale, al contrario, conserva una giovinezza eterna: le sue forme morbide e generose continuano, senza bisogno di mutamenti sostanziali, ad adattarsi a tutte le nuove storie, a tutti i nuovi personaggi e ai nuovi conflitti che nascono in seno alle diverse società che si avvicendano, ed è nella novità di quei personaggi e di quei conflitti che risiede il principale interesse e il solo proficuo rinnovamento del romanzo.

Ed è proprio vero che non si possono rifare Joyce o Proust, mentre ogni giorno si rifanno, con soddisfazione generale, Stendhal o Tolstoj. Ma ciò non accade in primo luogo perché i moderni hanno spostato

altrove l'interesse essenziale del romanzo? Per loro, esso non risiede più nel censimento di situazioni e di personaggi o nella rappresentazione dei costumi, ma nel mettere in luce una materia psicologica nuova. È la scoperta anche solo di qualche frammento di tale materia, una materia anonima che si ritrova in ogni uomo e in ogni società, che costituisce per i moderni e per i loro successori l'autentico rinnovamento. Rielaborare dopo di loro la medesima materia, e di conseguenza servirsi, senza modificarli in nulla, dei loro procedimenti, sarebbe all'incirca altrettanto assurdo quanto, per i partigiani del romanzo tradizionale, rifare *Il rosso e il nero* o *Guerra e pace* con gli stessi personaggi, lo stesso intreccio, lo stesso stile. D'altra parte, le tecniche di cui si servono oggi, con risultati talvolta ancora ammirevoli, i partigiani della tradizione, inventate a suo tempo dai romanzieri per esplorare la materia sconosciuta che si offriva ai loro sguardi e perfettamente adeguate a tale scopo, hanno finito per formare un solidissimo sistema di convenzioni e di credenze, coerente, ben costruito e circoscritto: un universo autosufficiente che possiede le sue proprie leggi. Grazie alla forza dell'abitudine, all'autorità che nei secoli gli hanno conferito le opere a cui ha dato vita, questo universo è diventato una seconda natura, ha acquisito un aspetto eterno e necessario, al punto che ancora oggi coloro i quali — autori o lettori — sono stati più turbati dagli

sconvolgimenti che da qualche tempo si sono prodotti
al di fuori della sua spessa cinta, non appena
vi penetrano, si lasciano docilmente imprigionare
al suo interno, sentendosi ben presto a proprio agio,
accettandone tutti i limiti e piegandosi a tutte
le sue costrizioni, senza nemmeno pensare di evadere.
Ma i moderni che hanno voluto uscire da questo sistema,
e trarne fuori anche i propri lettori, liberandosi
dalle sue costrizioni, hanno perduto la protezione
e la sicurezza che esso offriva. Il lettore, privato
dei suoi abituali paletti e dei suoi punti di riferimento,
sottratto a qualunque autorità, posto bruscamente
di fronte a una materia sconosciuta, disorientato
e diffidente, invece di abbandonarsi a occhi chiusi,
come ama tanto fare, è stato costretto a confrontare
continuamente ciò che gli veniva mostrato con ciò
che vedeva da sé.
A quel punto, sia detto per inciso, si sarà stupito
non poco dell'opacità delle convenzioni romanzesche,
che erano riuscite a nascondere così a lungo
ciò che avrebbe dovuto saltare agli occhi di chiunque.
Ma dopo aver guardato bene e giudicato in piena
autonomia, non ha potuto fermarsi lì. Risvegliando
le sue facoltà di penetrazione, i moderni hanno
risvegliato al tempo stesso le sue esigenze e acuito
la sua curiosità.
Ha voluto guardare ancora più lontano o, se si preferisce,
più vicino. E non ci ha messo molto a capire

ciò che si dissimula dietro al monologo interiore:
una ridda inestricabile di sensazioni, immagini, sentimenti, ricordi, impulsi, piccoli atti latenti che nessun linguaggio interiore può esprimere, che si accalcano alle porte della coscienza, si raccolgono in agglomerati compatti, sorgono improvvisamente e subito si sfaldano, si combinano diversamente e riappaiono sotto una nuova forma, mentre dentro di noi continua a dipanarsi il flusso ininterrotto delle parole, simile al nastro che esce crepitando dalla fessura di una telescrivente.
Quanto a Proust, è vero che sono proprio questi agglomerati compositi di sensazioni, immagini, sentimenti, ricordi che, attraversando o sfiorando il sottile sipario del monologo interiore, si rivelano improvvisamente all'esterno in una parola all'apparenza insignificante, in una semplice intonazione o in uno sguardo su cui l'autore si è concentrato. Ma — per quanto paradossale ciò possa sembrare a chi ancora oggi gli rimprovera la sua eccessiva minuzia — ci è ormai chiaro che Proust li ha osservati da un'enorme distanza, dopo che avevano compiuto il loro corso, in stato di quiete e come rappresi nel ricordo.
Ha cercato di descrivere le loro rispettive posizioni come se fossero astri in un cielo immobile.
Li ha considerati come una concatenazione di cause e di effetti che si è sforzato di spiegare. Raramente — per non dire mai — ha cercato di riviverli e farli rivivere al lettore nel presente, mentre si formano

e via via che si sviluppano come tanti minuscoli drammi, ciascuno con le sue peripezie, il suo mistero, il suo esito imprevedibile.

È stato questo, con ogni probabilità, a spingere Gide a dire che Proust ha accumulato la materia prima di un'opera piuttosto che realizzare l'opera, e ad attirare su di lui il grande rimprovero che gli muovono ancora oggi i suoi avversari, quello di aver fatto "analisi", ossia di avere, nelle parti più nuove della sua opera, incitato il lettore a far funzionare la propria intelligenza invece di dargli la sensazione di rivivere un'esperienza, di compiere lui stesso, senza sapere troppo bene cosa stia facendo o dove stia andando, delle azioni, ciò che è sempre stato ed è tuttora la caratteristica essenziale di ogni opera romanzesca.

Ma così non si finisce per rimproverare a Cristoforo Colombo di non aver costruito il porto di New York?

Quelli venuti dopo di lui, che vogliono tentare di far rivivere al lettore queste azioni sotterranee via via che esse si dipanano, incontrano qui non poche difficoltà. Perché questi drammi interiori, fatti di attacchi, trionfi, ritirate, sconfitte, carezze, morsi, stupri, assassinii, di abbandoni generosi o di umili sottomissioni, hanno tutti un tratto in comune: non possono fare a meno della presenza di un partner.

Spesso si tratta di un partner immaginario emerso dalle nostre esperienze passate o dalle nostre fantasticherie, e le lotte e gli amori tra noi e lui — per la

ricchezza delle loro peripezie, per la libertà con cui si dispiegano, e per le rivelazioni che apportano sulla nostra struttura interiore più nascosta — possono costituire una materia romanzesca molto preziosa.

Ciò non toglie che l'elemento essenziale di simili drammi rimanga il partner reale. È questo partner in carne e ossa che nutre e rinnova continuamente la nostra riserva di esperienze. È lui il catalizzatore per eccellenza, lo stimolante grazie al quale i moti si scatenano, l'ostacolo che dona loro coesione, che impedisce loro di infiacchirsi nella facilità e nel gratuito, o di girare a vuoto nella povertà monotona della mania. È lui la minaccia, il pericolo reale e anche la preda che sviluppa la loro vivacità e la loro agilità, l'elemento misterioso le cui reazioni imprevedibili, incalzandoli ogni momento in direzione di un traguardo sconosciuto, ne accentua il carattere drammatico.

Ma, mentre al fine di toccare questo partner essi risalgono dai nostri anfratti più oscuri verso la luce del giorno, al tempo stesso un timore li ricaccia nell'ombra. Fanno pensare a quei piccoli insetti grigi che si nascondono nei buchi umidi. Vergognosi e prudenti, l'accenno di uno sguardo li fa fuggire. Per uscire allo scoperto hanno bisogno di anonimato e di impunità.

Così non si mostrano affatto all'esterno sotto forma di atti. Gli atti, in effetti, si dispiegano in campo aperto e alla cruda luce del giorno. Anche i più impercettibili,

se confrontati con questi delicati e microscopici moti interiori, appaiono grossolani e violenti. L'attenzione è subito su di loro. Tutte le forme che assumono sono state studiate e classificate da lungo tempo. Sono soggetti a una minuziosa regolamentazione, a un controllo incessante. Insomma, appariscenti e ben conosciute forze motrici, spessi cavi molto visibili, fanno funzionare l'enorme e possente macchinario*.

Ma, in mancanza degli atti, abbiamo a nostra disposizione le parole. Le parole hanno le qualità necessarie per captare, proteggere e far emergere all'esterno questi moti sotterranei insieme impazienti e timidi. Esse possono contare sulla flessibilità, la libertà, la ricchezza cangiante delle loro sfumature, la trasparenza o l'opacità che le caratterizzano.

* Sono queste grandi forze motrici, questi ampi movimenti molto evidenti, tutto ciò che di norma gli autori e i lettori dei romanzi behavioristi, trascinati dal corso incessante dell'azione e incalzati dall'intreccio, riescono a vedere. Gli autori di tali romanzi, così come i loro lettori, non hanno infatti né il tempo né i mezzi — non disponendo di alcuno strumento di rilevazione abbastanza sensibile — per scorgere con esattezza i moti più fugaci e più sottili che i grandi movimenti potrebbero nascondere.
Si comprende così la ripugnanza provata dagli autori behavioristi nei confronti di ciò che chiamano "analisi", che consisterebbe — dicono — nel mostrare queste grandi forze motrici, nell'agevolare ai lettori un compito già fin troppo facile e nel provare loro stessi la spiacevole sensazione di sfondare una porta aperta.
È curioso tuttavia osservare come, per sfuggire alla noia di girare

Il loro fluire rapido, abbondante, guizzante e instabile permette alle meno prudenti di scivolare, di lasciarsi trascinare e di inabissarsi al minimo segnale di pericolo. Ma pericoli non ne corrono. La loro reputazione di gratuità, di leggerezza, di incoerenza — non sono forse lo strumento per eccellenza dei giochi e dei passatempi frivoli? — le protegge dai sospetti e da esami scrupolosi. Su di esse ci accontentiamo in genere di esercitare un puro controllo formale: sono soggette a una regolamentazione molto elastica e raramente incorrono in gravi sanzioni.

Così, presentando un'apparenza più o meno innocua e banale, possono essere e spesso sono — senza che nessuno vi trovi qualcosa da ridire, senza che la stessa vittima osi confessarselo esplicitamente — l'arma quotidiana,

nello stretto cerchio delle azioni abituali, dove non si trova davvero più molto da raccattare, presi dal desiderio tipico di ogni romanziere di condurre i lettori in regioni sconosciute, ossessionati malgrado tutto dall'esistenza di «recessi oscuri», ma sempre fermamente persuasi che solo gli atti possono rivelarli, questi autori spingano i loro personaggi a compiere azioni inconsuete e mostruose, tali per cui il lettore, comodamente installato nella sua buona coscienza, non riconoscendo in quegli atti criminali nulla di quanto ha imparato a vedere nei propri comportamenti, li esamina con una curiosità sprezzante e inorridita, per poi allontanarsene tranquillamente e tornare ai suoi affari, come fa ogni giorno dopo aver letto i fatti di cronaca nei giornali, senza che la fitta ombra che avvolge le sue regioni oscure si sia anche solo per un istante diradata.

insidiosa e infallibile, di innumerevoli piccoli crimini. Niente infatti eguaglia la velocità con la quale colpiscono l'interlocutore proprio nel momento in cui ha le difese abbassate, procurandogli spesso solo la sensazione di uno sgradevole solletico o di una leggera bruciatura, la precisione con cui mirano dritto ai suoi punti più segreti e vulnerabili, penetrano nelle sue cavità più profonde senza che l'interlocutore abbia il desiderio, la possibilità o il tempo di ribattere. Ma una volta che si sono depositate in lui, queste parole si dilatano, esplodono, provocano tutt'intorno onde e vortici che a loro volta montano, affiorano e si riversano all'esterno in parole. Grazie al gioco di azioni e reazioni che innescano, esse costituiscono per il romanziere lo strumento più prezioso. Ed è probabilmente per tale ragione che, come osserva Henry Green, i personaggi dei romanzi diventano tanto loquaci. Ma questo dialogo che nel romanzo tende sempre più a prendere il posto lasciato vacante dall'azione, mal si adatta alle forme che gli impone il romanzo tradizionale, poiché esso è innanzi tutto la continuazione all'esterno dei moti sotterranei: questi moti, l'autore — e con lui il lettore — dovrebbe sperimentarli simultaneamente al personaggio, dal momento in cui nascono fino al momento in cui, facendoli la loro crescente intensità emergere in superficie, essi si rivestono dell'involucro protettivo della parola per colpire l'interlocutore e difendersi dai pericoli

che ci sono fuori. Niente dunque dovrebbe spezzare la loro continuità, e la trasformazione che essi subiscono dovrebbe essere dello stesso ordine di quella subita da un raggio luminoso quando, passando da un ambiente a un altro, viene rifratto e devia.

Di conseguenza, nulla è meno giustificato dei pomposi accapo o dei trattini con cui si è soliti separare brutalmente il dialogo da ciò che lo precede. Persino i due punti e le virgolette sono ancora troppo palesi, e si comprende come certi romanzieri (Joyce Cary in particolare) si sforzino di amalgamare, per quanto possibile, il dialogo con il suo contesto, limitandosi a sottolineare lo stacco con una semplice virgola seguita da una maiuscola.

Ma ancora più fastidiosi e più difficilmente difendibili degli accapo, dei trattini, dei due punti e delle virgolette, sono i monotoni e goffi "disse Jeanne", "rispose Paul" che costellano d'abitudine il dialogo e che diventano sempre più spesso, per i romanzieri attuali, ciò che per i pittori appena prima del cubismo erano le regole della prospettiva: non più una necessità ma un'ingombrante convenzione.

È dunque curioso vedere come oggi quegli stessi romanzieri che non vogliono rompersi troppo la testa (perché è inutile, pensano) e continuano a servirsi con felice disinvoltura dei procedimenti del vecchio romanzo, su questo punto preciso non possano sottrarsi a un senso di malessere. Si direbbe che abbiano

perso la fede nel loro sacrosanto diritto, quell'innocente incoscienza che conferiva ai vari "disse", "riprese", "replicò", "obiettò", "esclamò", con cui Madame de La Fayette o Balzac decoravano allegramente i loro dialoghi, l'aria di trovarsi saldamente al proprio posto, indispensabili come qualcosa che va da sé, che ce li fa subito accettare ancora oggi senza battere ciglio, senza nemmeno rendercene conto, quando rileggiamo questi autori. Al confronto i romanzieri attuali, quando ricorrono alle stesse formule, sembrano imbarazzati, ansiosi e insicuri.

Talora — come le persone che preferiscono esibire e addirittura accentuare i propri difetti per prevenire il pericolo e disarmare le critiche — rinunciano con ostentazione a quei sotterfugi (che appaiono loro troppo grossolani e troppo facili) di cui si servivano ingenuamente gli autori di un tempo e che consistevano nel variare continuamente tali formule, e mettono in evidenza la monotonia e la goffaggine del procedimento ripetendo instancabilmente, con una negligenza o un'ingenuità affettate, "disse Jeanne", "disse Paul", "disse Jacques", cosa che ha il solo risultato di affaticare e innervosire ancora di più il lettore.

Altre volte invece cercano di mimetizzare l'inopportuno "disse Jeanne" o "replicò Paul" facendolo seguire a ogni piè sospinto dalla ripetizione delle ultime parole della battuta: "No, disse Jeanne, no", oppure "È finito, disse Paul, è finito". Ciò conferisce

alle parole dei personaggi un tono solenne e carico di emozione che con ogni evidenza non risponde alle intenzioni dell'autore. Altre volte ancora sopprimono per quanto è possibile questa appendice ingombrante, introducendo di continuo il dialogo con un artificio ancora più forzato e che, lo si avverte, alcuna necessità interna giustifica: "Jeanne sorrise: — Lascio a voi la scelta"; oppure: "Madeleine lo guardò: — Sono stata io a farlo".

Il continuo ricorso a sotterfugi troppo evidenti, l'imbarazzo con cui se ne servono, sono un grande conforto per i difensori dei moderni, che vi scorgono dei segni precursori, la prova che qualcosa si sta sfasciando, che nella mente dei sostenitori del romanzo tradizionale si infiltra insidiosamente un dubbio sulla fondatezza dei loro diritti, uno scrupolo a godere della loro eredità, qualcosa che fa di loro, senza che se ne rendano conto, gli artefici dei sovvertimenti futuri, simili alle classi privilegiate prima delle rivoluzioni.

In effetti non è un caso se proprio nel momento di usare tali brevi formule, all'apparenza così innocue, i romanzieri tradizionali si sentono più a disagio. Il fatto è che esse sono in qualche modo il simbolo dell'*ancien régime*, il punto in cui è più netta la separazione tra la vecchia e la nuova concezione del romanzo. Segnalano il posto in cui il romanziere ha sempre collocato i suoi personaggi: un punto distante tanto da se stesso quanto dai suoi lettori,

la posizione in cui si trovano i giocatori di una partita di tennis, mentre il romanziere occupa quella dell'arbitro appollaiato sulla sua sedia, intento a sorvegliare il gioco e ad annunciare il punteggio agli spettatori (in questo caso i lettori), installati sulle gradinate.

Né il romanziere né i lettori abbandonano il loro posto e scendono per partecipare alla partita come se fossero l'uno o l'altro dei giocatori[6].

E ciò resta vero anche quando il personaggio si esprime in prima persona, non appena fa seguire alle sue parole "dissi", "esclamai", "risposi". In tal modo dimostra che, invece di sperimentare lui stesso e di far sperimentare ai lettori i moti interiori che preparano il dialogo dal momento in cui nascono fino a quello in cui si mostrano all'esterno, si colloca a una certa distanza da se stesso, facendo sorgere il dialogo davanti a un lettore non sufficientemente preparato, che è necessario perciò avvisare.

Collocato dunque all'esterno e a distanza dai suoi personaggi, il romanziere può adottare procedimenti che vanno da quelli dei behavioristi a quelli di Proust.

Come i behavioristi, può far parlare i suoi personaggi senza alcuna preparazione, tenendosi a una certa distanza, come se si limitasse a registrare i loro dialoghi, dando così l'impressione di lasciarli vivere di "vita propria".

Ma niente è più ingannevole di una simile impressione. La breve appendice inserita dal romanziere dopo

le loro parole, infatti, se da una parte mostra
che l'autore allenta la briglia alle sue creature, ricorda
al tempo stesso che è lui a mantenere saldamente
le redini in mano. I "disse" e "riprese" che vengono
delicatamente intercalati al dialogo o che armoniosa-
mente lo prolungano, ricordano con discrezione
che l'autore c'è sempre, che il dialogo del romanzo,
malgrado le sue arie di indipendenza, non può fare
a meno di lui e tenersi in piedi da solo, come fa
invece il dialogo teatrale. Quelle appendici sono il filo
leggero ma solido che lega e sottomette lo stile
e il tono dei personaggi allo stile e al tono dell'autore.
Quanto alle famose implicazioni e ai sottintesi
che i partigiani di questo sistema credono di suggerire
rinunciando a qualunque spiegazione, sarebbe
interessante chiedere al più avveduto e sensibile
dei lettori di rivelare con sincerità ciò che,
abbandonato in tal modo a se stesso, percepisce sotto
le parole dei personaggi. Quanto indovina di tutte
quelle minuscole azioni che sono sottese al dialogo
e lo fanno procedere dandogli il suo vero significato?
Certamente la flessibilità, la finezza, la varietà,
l'abbondanza delle parole consentono al lettore
di presagire dietro di esse moti più numerosi,
più sottili e più segreti di quelli che può scoprire
al di sotto degli atti. Nondimeno, si resterebbe sorpresi
di fronte alla semplicità, alla rozzezza e all'approssima-
zione delle sue intuizioni.

Eppure avremmo torto a prendercela con il lettore.
Per rendere il dialogo "vivo" e plausibile, infatti, questi romanzieri gli danno la forma convenzionale che esso ha nella vita ordinaria. Ma così finisce per ricordare troppo al lettore i dialoghi che lui stesso ha l'abitudine di registrare in fretta e furia, senza porsi tante domande, senza cercare — direbbe — la quinta zampa al gatto (non ha d'altronde né i mezzi né il tempo per farlo, e in ciò consiste appunto il lavoro dell'autore), accontentandosi di percepire dietro le parole quel tanto che gli consente di regolare alla meno peggio la propria condotta, evitando di attardarsi morbosamente su vaghe e dubbie impressioni.
Anzi, ciò che il lettore scopre sotto questi dialoghi romanzeschi — tanto gravidi di significati segreti quanto l'autore avrebbe potuto desiderare — è ben poca cosa rispetto a ciò che lui stesso può scoprire quando partecipa in prima persona al gioco, osserva e ascolta i suoi interlocutori mobilitando tutti i suoi istinti di difesa e di attacco, eccitato e in allerta.
È ben poca cosa, soprattutto, rispetto a ciò che rivela allo spettatore il dialogo teatrale.
Il dialogo teatrale, che non ha bisogno di tutori, dove l'autore non fa sentire ogni momento che è lì, pronto a dare una mano, questo dialogo che deve bastare a se stesso e su cui tutto si regge, più conciso, più denso, più teso e incandescente del dialogo

romanzesco, stimola infatti in misura molto maggiore
le facoltà dello spettatore.
E poi ci sono gli attori a facilitargli le cose. Il loro lavoro
consiste appunto nel ritrovare in se stessi e riprodurre,
al prezzo di grandi e lunghi sforzi, i più impercettibili
e complicati moti interiori che hanno dato impulso
al dialogo, che lo sovraccaricano, lo gonfiano,
lo tendono, e nel comunicare questi moti agli spettatori
per mezzo dei gesti, della mimica, delle intonazioni.
I romanzieri behavioristi, che si servono in abbondanza
di dialoghi inframmezzati da brevi indicazioni
o da commenti discreti, spingono pericolosamente
il romanzo nel territorio del teatro, dove non può
che ritrovarsi in condizione di inferiorità e,
rinunciando ai mezzi di cui solo il romanzo dispone,
rinunciano a ciò che fa del romanzo un'arte a sé,
per non dire semplicemente un'arte.
Rimane allora il metodo opposto, quello di Proust:
il ricorso all'analisi. Esso ha in ogni caso il vantaggio
di mantenere il romanzo sul terreno che gli è proprio
e di servirsi di mezzi che solo il romanzo può offrire.
Inoltre, mira a dare ai lettori ciò che hanno
il diritto di aspettarsi dal romanziere: un accrescimento
della loro esperienza non in ampiezza (cosa che
gli viene fornita a minor costo e in modo più efficace
dal documento e dal reportage), ma in profondità.
E soprattutto questo metodo non porta, con il pretesto
di sedicenti rinnovamenti, ad aggrapparsi al passato,

ma si apre generosamente sull'avvenire.

Per quel che riguarda in particolare il dialogo, lo stesso Proust — di cui non è esagerato dire che, più di qualunque altro romanziere, si è distinto nella descrizione minuziosa, precisa, sottile, evocativa al più alto grado, delle espressioni del volto, degli sguardi, delle minime intonazioni e inflessioni della voce dei suoi personaggi, elargendo al lettore informazioni sul significato segreto delle loro parole quasi quanto farebbe la recitazione degli attori — Proust, dunque, non si accontenta mai, per così dire, di semplici descrizioni e abbandona raramente il dialogo alla libera interpretazione dei lettori. Lo fa soltanto quando il significato manifesto delle parole coincide esattamente con il loro senso nascosto.

È sufficiente il più leggero scarto tra conversazione e sotto-conversazione, è sufficiente che esse non coincidano completamente, perché l'autore subito intervenga, o prima che il personaggio parli, oppure non appena ha parlato, mostrando tutto ciò che vede, spiegando tutto ciò che sa, e lasciando al lettore solo quell'incertezza che lui stesso non può evitare, malgrado tutti i suoi sforzi, la sua situazione privilegiata, i potenti strumenti di indagine di cui si è dotato.

Ma gli innumerevoli e microscopici moti che preparano il dialogo sono per Proust, dalla posizione da cui li osserva, ciò che le onde e i vortici dei corsi d'acqua sono per il cartografo il quale studi una regione

sorvolandola: vede e riproduce soltanto le grandi
linee che quei moti disegnano, i punti in cui le linee
si congiungono, si incrociano o si separano;
tra di esse, riconosce quelle che sono già state esplorate,
designandole con i loro nomi conosciuti: gelosia,
snobismo, paura, modestia...; descrive, classifica
e nomina quelle che ha scoperto; cerca di ricavare
dalle proprie osservazioni alcuni principi generali.
In questa vasta carta geografica, rappresentante
regioni per la maggior parte ancora poco esplorate,
che l'autore srotola loro davanti, i lettori, gli occhi
fissi sulla punta della sua bacchetta, con tutta
l'attenzione di cui sono capaci, si sforzano di vedere,
di ricordare, di capire meglio che possono, e si sentono
ricompensati della fatica ogni volta che riescono
a riconoscere e a seguire fino in fondo con lo sguardo
quelle linee spesso numerose e sinuose quando, simili
a fiumi che si gettano nel mare, si incrociano,
si dividono, si sovrappongono nella massa del dialogo.
Ma facendo appello all'attenzione deliberata del lettore,
alla sua memoria, rivolgendosi incessantemente
alle sue capacità di comprensione e di ragionamento,
un tale metodo al tempo stesso rinuncia a tutto ciò
su cui i behavioristi, con un ottimismo esagerato,
fondano ogni loro speranza: quella parte di libertà,
di inesprimibile, di mistero, quel contatto diretto
e puramente sensibile con le cose che dovrebbero
far emergere le forze istintive del lettore, le risorse

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

del suo inconscio e le sue facoltà di divinazione.
Se è indiscutibile che i risultati ottenuti dai behavioristi facendo appello a simili forze cieche — persino nelle opere in cui troviamo le più ricche implicazioni e i più profondi sottintesi — siano infinitamente più poveri di quanto loro non vogliano credere, ciò non toglie che queste forze esistono e che una delle qualità dell'opera romanzesca è di consentire a tali forze di emergere.
Tuttavia, malgrado le critiche di un certo rilievo che si possono muovere all'analisi, è difficile oggi allontanarsene senza voltare le spalle al progresso.
Non sarebbe allora meglio tentare, nonostante tutti gli ostacoli e tutte le possibili delusioni, di perfezionare — per adattarlo a nuove ricerche — uno strumento che, perfezionato a sua volta da uomini nuovi, permetterà loro di descrivere in maniera più convincente, con più verità e vita, situazioni e sentimenti nuovi, invece di accontentarsi di procedimenti costruiti per cogliere ciò che oggi è solo apparenza, tendendo così a rafforzare in misura sempre maggiore l'inclinazione naturale di ciascuno per il *trompe-l'œil*?
È dunque consentito sognare — senza nascondersi tutto quanto separa un tale sogno dalla sua realizzazione — una tecnica che arrivi a immergere il lettore nel fluire di quei drammi sotterranei che Proust ha avuto appena il tempo di sorvolare e di cui ha osservato e riprodotto solo le grandi linee immobili: una tecnica che darebbe al lettore l'illusione di ripetere lui stesso

quelle azioni con una coscienza più lucida,
con più ordine, più nitidezza e forza di quanto
non possa fare nella vita, senza che perdano quella
parte di indeterminatezza, quella opacità e quel mistero
che le azioni hanno sempre per chi le vive.

Il dialogo, che diventerebbe allora solo l'esito o talvolta
una delle fasi di questi drammi, si libererebbe così
in modo del tutto naturale delle convenzioni
e delle costrizioni rese indispensabili dai metodi
del romanzo tradizionale. Senza accorgersene, grazie
a un mutamento di ritmo o di forma capace
di accordarsi, accentuandole, alle proprie sensazioni,
il lettore riconoscerebbe che l'azione è passata
dall'interno all'esterno.

Il dialogo, tutto vibrante e gonfiato da quei moti
che gli sono sottesi e che lo spingono avanti,
quale che sia la sua apparente banalità, diventerebbe
allora altrettanto rivelatore del dialogo teatrale.

Evidentemente, si tratta per il momento di ricerche
possibili e di speranze.

Tuttavia, i problemi posti dal dialogo, in termini
sempre più pressanti, a tutti i romanzieri — lo vogliano
riconoscere o meno —, sono stati in un certo senso
risolti, sebbene in maniera molto diversa,
da una scrittrice inglese ancora poco conosciuta
in Francia, Ivy Compton-Burnett.

La soluzione assolutamente originale, insieme elegante
e potente, che Ivy Compton-Burnett ha saputo trovare

a tali problemi basterebbe a farle meritare il posto assegnatole da qualche anno unanimemente tanto dalla critica quanto da una parte del pubblico inglese: quello di uno dei più grandi romanzieri che l'Inghilterra abbia mai avuto.

Non si può che ammirare la perspicacia di una critica e di un pubblico che hanno saputo cogliere la novità e l'importanza di un'opera per molti versi sconcertante.

Nulla di meno attuale, in effetti, degli ambienti descritti da Ivy Compton-Burnett (la ricca borghesia e la piccola nobiltà inglese tra il 1880 e il 1900), nulla di più ristretto della cerchia familiare in cui si muovono i suoi personaggi, nulla di più desueto delle descrizioni del loro aspetto fisico attraverso le quali la scrittrice li presenta, nulla di più sorprendente della disinvoltura con cui scioglie, secondo i procedimenti più conformisti, i suoi intrecci, e dell'ostinazione monotona con cui, nel corso di quarant'anni di lavoro e attraverso una ventina di opere, ha posto e risolto in maniera identica i medesimi problemi.

Ma i suoi libri hanno qualcosa di assolutamente nuovo: non sono che un lungo susseguirsi di dialoghi. L'autore, ancora presente, li introduce nel modo più tradizionale, tenendosi a distanza dai suoi personaggi, a una grande distanza cerimoniosa, limitandosi il più delle volte, come fanno i behavioristi, a riprodurre semplicemente le loro parole, a darne

conto tranquillamente al lettore per mezzo del monotono "disse x", "disse y", senza sforzarsi di variare le sue formule.

Questi dialoghi, sui quali tutto si regge, non hanno però niente in comune con i brevi colloqui allegri e plausibili che, accompagnati o meno da qualche sbrigativa indicazione, rischiano di far pensare ogni giorno di più alle nuvolette circoscritte da uno spesso tratto che nei fumetti escono dalla bocca dei personaggi.

Le lunghe frasi ampollose, insieme rigide e sinuose, non ricordano alcuna conversazione che si sia ascoltata. E tuttavia, per quanto strane possano apparire, non danno mai l'impressione di essere false o gratuite.

Il fatto è che si situano non in un luogo immaginario, ma in un luogo che esiste nella realtà: in un punto imprecisato sul limite fluttuante che divide la conversazione dalla sotto-conversazione. I moti, di cui il dialogo non è che l'esito e per così dire la punta estrema, di solito prudentemente mimetizzata perché possa affiorare all'esterno, cercano qui di dispiegarsi nel dialogo stesso. Per resistere alla loro pressione incessante, la conversazione si irrigidisce, diventa ampollosa, assume un andamento lento e guardingo. Ma è proprio sotto la loro pressione che essa si allunga e si torce in lunghe frasi sinuose. Una partita serrata, sottile, feroce, si gioca tra la conversazione e la sotto-conversazione.

Il più delle volte è l'interno a vincere la partita: a ogni

istante, qualcosa affiora, si sparge, sparisce e ritorna, qualcosa che minaccia continuamente di far saltare tutto. Il lettore, sempre in tensione, all'erta, come se si trovasse al posto di colui al quale le parole sono dirette, mobilita tutti i suoi istinti di difesa, tutta la sua capacità di intuizione, la sua memoria, la sua facoltà di giudizio e discernimento: un pericolo si nasconde in queste frasi dolciastre, impulsi omicidi si insinuano nell'inquietudine affettuosa, un'espressione di tenerezza distilla improvvisamente un sottile veleno.

Qualche volta sembra che sia la conversazione ordinaria a vincere, ricacciando indietro la sotto-conversazione. Allora, nel momento in cui il lettore crede di potersi finalmente rilassare, l'autore esce all'improvviso dal suo mutismo per avvisarlo brevemente e senza spiegazioni che tutto quanto è appena stato detto era falso.

Solo raramente però il lettore è tentato di abbassare la guardia. Sa che qui ogni parola conta.

I modi di dire, le citazioni, le metafore, le frasi fatte o pompose o pedanti, le banalità, le volgarità, i manierismi, i salti di palo in frasca abilmente disseminati in questi dialoghi non sono, come accade nei romanzi ordinari, segni distintivi che l'autore appunta sul carattere dei personaggi per renderli più riconoscibili, più familiari e più "vivi".

Qui, lo si avverte, sono ciò che sono anche nella realtà: la risultante di moti risaliti dalle profondità,

innumerevoli, aggrovigliati. E chi percepisce quei
moti all'esterno, li coglie in un lampo, senza avere
né il tempo né i mezzi per separarli e nominarli.
Certamente un simile metodo si accontenta
di far sospettare ogni volta al lettore l'esistenza,
la complessità e la varietà dei moti interiori.
Non glieli fa conoscere come potrebbero fare
tecniche che immergessero il lettore nel loro fluire
e lo spingessero a navigare in mezzo alle loro correnti.
Ma su tali tecniche ha almeno un vantaggio, quello
di aver saputo raggiungere d'acchito la perfezione,
riuscendo così a infliggere al dialogo tradizionale
il colpo più duro che abbia finora subito.
È evidente che anche questa tecnica, come tutte le altre,
un giorno non troppo lontano sembrerà capace
di descrivere solo l'apparenza. E nulla è più
confortante e più stimolante di un simile pensiero.
Sarà il segno che tutto va per il meglio, che la vita
continua e che bisogna non già tornare indietro
ma sforzarsi di andare più avanti.

"Nouvelle Nouvelle Revue française", gennaio-febbraio 1956

Note

1 V. Woolf, *Modern Fiction*, in Id., *The Common Reader*, Hogarth Press, London 1925; trad. it., *La narrativa moderna*, in Id., *Il lettore comune*, Il Nuovo Melangolo, Genova 1996, p. 166.

2 Ivi, p. 172 (traduzione leggermente modificata).

3 H. Green, *A Novelist to his Readers: I*, in Id., *Surviving. The Uncollected Writings of Henry Green*, Chatto & Windus, London 1992, p. 137.

4 Id., *A Novelist to his Readers: II*, in Id., *Surviving. The Uncollected Writings of Henry Green*, cit., p. 145.

5 Id., *A Novelist to his Readers: I*, cit., p. 137.

6 Nell'immagine del gioco e degli spettatori sulle gradinate, nonché in tutta la questione della distanza tra autore, personaggi e lettore che Sarraute affronta qui, sembra risuonare il passo di una delle prefazioni scritte da Henry James tra il 1906 e il 1908 in occasione della New York Edition dei suoi romanzi e racconti, diventate in seguito un vero e proprio testo fondatore della moderna teoria letteraria: «Non che la velata maestà dell'autore non regni qui visibilmente; ma io mi sorprendo, ancora una volta, nell'atto di scuotermela di dosso, di disconoscerne le pretese, mentre scendo nell'arena e faccio di tutto per vivere e respirare e conversare spalla a spalla con le persone impegnate nella lotta che fornisce, a quelli delle gradinate, lo spettacolo del grande gioco» (H. James, *Preface to* The Golden Bowl, in Id., *Literary Criticism*, The Library of America, vol. II, New York 1984, pp. 1322-1323).

QUEL CHE VEDONO GLI UCCELLI

Tra tutti i nobili argomenti di meditazione che ci offre l'atteggiamento del pubblico verso le opere letterarie, e in particolare verso il romanzo, uno dei più nobili è certamente l'ammirazione, l'amore unanime e senza riserve che tale pubblico, per altri versi così diviso, così fluttuante e capriccioso, nutre nei confronti dei capolavori consacrati. Si tratta, è quasi superfluo ricordarlo, non di lettori che ammirano per un atto di fiducia, basandosi sul giudizio degli intenditori, ma di coloro ai quali quelle opere appaiono talmente familiari da non poter dubitare di un loro autentico piacere nel leggerle.

Sappiamo bene quali belle qualità si è convenuto credere che tale piacere lasci presupporre in chiunque lo provi. Bisognerebbe provare un sentimento di rispettosa meraviglia. E tuttavia esitiamo. Gli ammiratori di queste opere ne parlano spesso in maniera così strana... Si rimane sconcertati di fronte ai dettagli senza importanza che sembrano soprattutto colpire i lettori e fissarsi nella loro mente: futilità

che potrebbero trovare anche in opere prive di ogni valore letterario, quali peculiarità fisiche, tic, tratti del carattere di alcuni personaggi, aneddoti, usanze mondane, consigli pratici, ricette per il successo, regole di condotta, e così via. Questi dettagli ricordano in qualche modo la riflessione che Rilke riferisce di aver udito di fronte a un ritratto della moglie di Cézanne: "Ma come ha potuto sposare una donna così brutta?"[1], o quest'altra, di fronte a una tela di Van Gogh: "Poveraccio, si vede che era appena stato rinchiuso"[2].

Riflettendoci bene però, simili osservazioni non hanno nulla di inquietante. Dovrebbero anzi rassicurarci. Si tratta forse di quelle maniere familiari e un po' disinvolte che sono il segno di una grande intimità. Porre tanta enfasi su dettagli senza importanza indica forse che quanto costituisce il vero interesse di queste opere è dato per acquisito e considerato fin troppo noto. Forse si evita di parlare di ciò che sta troppo a cuore per un sentimento di pudore. Si sente qui una punta di snobismo, il bisogno di mostrarsi — come il personaggio di *Babbit* il quale diceva di amare Roma soprattutto per le deliziose fettuccine che si potevano gustare in una piccola trattoria di via della Scrofa — scaltri e smaliziati.

In ogni caso, in questo non c'è niente di grave, niente per cui valga la pena di interrompere con intrusioni importune il segreto *tête-à-tête*, del tutto rispettabile,

tra i capolavori della letteratura e i loro lettori.
E ci si affretterebbe a gettare, su un'unione così degna di incoraggiamento, il velo intessuto di pudore, di fiducia e di rispetto con cui si è soliti ricoprire le unioni legittime, se di tanto in tanto non accadesse qualcosa di veramente allarmante.
Capita talvolta che una sorta di vertigine, comprensibile in persone tanto occupate a leggere, colga i critici più accreditati: all'improvviso si mettono a gridare al capolavoro, a portare alle stelle un'opera priva di qualunque valore letterario, come qualche tempo dopo dimostreranno l'indifferenza e poi l'oblio in cui la sua mediocrità non mancherà di precipitarla.
Allora un vero maremoto solleva il pubblico e lo porta alle vette dell'ammirazione e dell'entusiasmo.
Si è stupefatti nel vedere con quale avidità, una volta caduti tutti gli interdetti, gli amanti più fedeli e più entusiasti dei capolavori della letteratura, quelli che di solito, in presenza di un'opera nuova, si mostrano così chiusi, così severi, così esigenti, divorano queste opere come se si trattasse del cibo più succulento. Persino più succulento, ammettono (e perché mai dovrebbero nascondere una preferenza condivisa dai critici più autorevoli?), di quello loro offerto dalle grandi opere del passato. Qui non c'è alcun bisogno di acclimatarsi: si entra senza sforzo, e ci si trova subito a proprio agio. I personaggi ci somigliano, o somigliano alle persone che conosciamo

o, ancora, a quel che pensiamo dovrebbero essere i contemporanei con cui ci piacerebbe fare conoscenza: i loro sentimenti, le loro idee, i loro conflitti, le situazioni in cui si trovano, i problemi che devono risolvere, le loro speranze e i loro dolori, sono i nostri. Nella loro vita ci si sente come pesci nell'acqua. Invano qualche mente sofisticata, qualche disadattato mostra una certa reticenza. È la mancanza di elaborazione artistica, dicono in modo tanto vago quanto pretenzioso, a metterli a disagio. O forse la mediocrità dello stile. Vengono subito redarguiti, suscitando la disapprovazione generale e ispirando tutt'attorno diffidenza e ostilità. Trattati da partigiani dell'arte per l'arte. Accusati di formalismo. E bisogna dire che se lo sono meritati. Come può saltare in testa di prestare così maldestramente il fianco al sarcasmo, o di affrontare questioni così serie con tanta goffaggine e leggerezza?

Passati alcuni mesi, però, più spesso alcuni anni, si assiste a un fatto stupefacente: non solo i nuovi lettori di questi romanzi, ma anche i loro più ferventi ammiratori, quando per disgrazia commettono l'imprudenza di riaprirli, provano al contatto la stessa fastidiosa sensazione che dovettero provare gli uccelli nel tentare di beccare la famosa uva di Zeusi. Quel che vedono è ormai solo un *trompe-l'œil*. Una copia piatta e inerte. I personaggi somigliano a manichini di cera, fabbricati seguendo i procedimenti più elementari e convenzionali.

È chiaro che tali libri, diversamente da certi romanzi del passato, non possono nemmeno servire da documenti sul loro tempo, tanto si fa fatica a credere che quegli schemi puerili, quelle marionette che imitano la più grossolana apparenza a cui si riducono i loro eroi abbiano mai potuto provare i sentimenti, affrontare i conflitti, trovarsi a risolvere i problemi provati, affrontati e risolti dai loro contemporanei.

Cosa è accaduto, dunque? E come spiegare una simile metamorfosi?

È bene sottolineare, in primo luogo, che gli autori delle opere in questione non sono privi di talento. Possiedono indiscutibilmente quelle che si è soliti definire le doti del romanziere. Sanno non soltanto inventare un intreccio, sviluppare un'azione, creare la cosiddetta "atmosfera", ma soprattutto cogliere e rendere la rassomiglianza. Ogni gesto dei loro personaggi, il modo in cui si lisciano i capelli, si aggiustano la piega dei pantaloni, si accendono una sigaretta, ordinano un cappuccino, e anche i discorsi che fanno, i sentimenti che provano, le idee che attraversano la loro mente, danno ogni volta al lettore l'impressione confortante e deliziosa di riconoscere ciò che avrebbe potuto osservare lui stesso. Potremmo persino arrivare a dire che la grande fortuna di questi romanzieri, il segreto della loro felicità, come di quella dei loro lettori, sta nel fatto che riescono, nel modo più naturale, a fissare il loro

posto di osservazione nel punto esatto in cui lo colloca anche il lettore. Non al di qua, dove si trovano gli autori e i lettori dei romanzi d'appendice, non al di là, nelle segrete penombre, in quel ribollire confuso dove si elaborano i nostri atti e le nostre parole, ma proprio nel luogo in cui anche noi abbiamo l'abitudine di collocarci quando vogliamo rendere conto con sufficiente chiarezza a noi stessi o agli altri dei nostri sentimenti o delle nostre impressioni. Anzi, appena al di là, giusto un po' più in profondità, a giudicare da ciò che dicono le persone più esperte in fatto di psicologia quando cominciano a scambiarsi confidenze o maldicenze, a descriversi e a descrivere il loro prossimo.

Grazie a tale felice posizione, questi romanzieri si guadagnano la fiducia dei lettori, danno loro l'impressione di essere a casa, circondati da oggetti familiari. Un sentimento di simpatia, di solidarietà, di riconoscenza li unisce a un romanziere così simile a loro, che sa capire così bene i sentimenti che provano ma che al contempo, un po' più lucido, più attento, più avveduto, rivela sul loro conto e sugli altri un po' più di quanto credono di sapere, e li conduce, eccitati quel poco che basta da un lievissimo sforzo, ma mai affaticati o scoraggiati da uno sforzo eccessivo, mai rallentati o bloccati nel loro cammino, verso ciò a cui aspirano quando si mettono a leggere un romanzo: un soccorso nella loro solitudine, una descrizione

della loro situazione, rivelazioni sui lati segreti della vita degli altri, consigli pieni di saggezza, giuste soluzioni ai conflitti nei quali si dibattono, un ampliamento della loro esperienza, l'impressione di vivere altre vite.

Simili bisogni appaiono così naturali e la gioia procurata dal loro soddisfacimento è così forte, che si comprende l'insofferenza suscitata nei lettori, proprio quando si sentono più gratificati, dai guastafeste che vengono a parlar loro di "arte" o di "stile".

Cosa importa, a questi lettori, che le opere in questione non siano destinate a durare? Se il giorno in cui, grazie all'aiuto di questi libri, avranno superato le difficoltà con le quali sono alle prese, se la loro situazione sarà mutata, oppure i loro sentimenti saranno diversi e la loro curiosità sarà eccitata da altri modi di vita, e se allora l'interesse per tali opere dovrà affievolirsi e l'eccitazione che esse suscitavano scomparire, in tutto ciò non c'è nulla di male e sarebbe sbagliato dolersene. Che bisogno c'è di stivare, in vista di un futuro ignoto, opere che appaiono imperiture? È molto più urgente fornire un aiuto efficace agli uomini nel tempo in cui vivono. Che un libro si consumi dopo essere servito è una cosa perfettamente sana e naturale. Lo si getta via e lo si sostituisce con un altro.

Tale opinione sarebbe di una saggezza così evidente che nessuno penserebbe di contestarla, se non ci fosse precisamente un unico punto a metterci in allarme:

l'impressione penosa, non appena cala l'eccitazione suscitata da queste opere, che quanto in esse era descritto non fosse la realtà. O piuttosto che fosse solo una realtà di superficie, nient'altro che la più piatta e banale apparenza. Persino più banale e più sommaria — contrariamente a ciò che avevamo pensato in un primo momento — di quella che percepiamo noi stessi, sempre così indaffarati e distratti.

Si sa fino a che punto, pressati come siamo dalla fretta, dalla necessità costante di occuparci delle questioni più immediate, di lasciarci guidare dalle più grossolane apparenze, possiamo essere ignoranti e creduli. Basta ricordare che rivelazione è stata per noi il monologo interiore, la diffidenza con cui abbiamo considerato e talvolta consideriamo ancora gli sforzi di Henry James o di Proust per smontare i delicati ingranaggi dei nostri meccanismi interiori, la sollecitudine con cui accettiamo di credere che una qualche griglia — la psicoanalisi, per esempio — posta su quell'immensa massa mobile che chiamiamo la nostra "interiorità", dove si può trovare tutto ciò che si vuole, possa coprirne l'intera estensione e rendere conto di tutti i suoi moti. Basta ricordare con quale soddisfazione, con quale sentimento di liberazione ci siamo lasciati convincere, e convinti in maggioranza siamo ancora, che questa "interiorità", solo poco tempo fa ancora così feconda di scoperte, non esisteva, non era niente: nient'altro che vuoto, vento.

Ma quel che ci fa perdere ogni capacità di giudizio e porta al culmine la nostra credulità, è il bisogno che ci spinge a cercare nei romanzi quelle soddisfazioni di cui abbiamo già parlato e che bisogna definire extra-letterarie, poiché possono garantircele sia le opere prive di qualunque valore, sia quelle che hanno raggiunto il più alto grado di perfezione.

Allora la nostra suggestionabilità e la nostra arrendevolezza, già tanto grandi, diventano davvero stupefacenti: nell'impazienza di provare i piaceri che in questi libri ci vengono così generosamente offerti, cerchiamo di riconoscerci nelle immagini più grossolane, ci facciamo inconsistenti tanto da poter colare il più facilmente possibile negli stampi già pronti che ci vengono tesi, diventiamo ai nostri stessi occhi così esangui e vuoti che, per quanto anguste siano tali forme, crediamo possano contenerci per intero. In effetti non c'è nulla, nemmeno i foglietti stampati che distribuiscono le chiromanti, in cui non ci sembri miracolosamente di poterci riconoscere, se solo ci sfiora la vaga speranza di trovarvi conforto e di leggervi il nostro avvenire.

Così, un romanzo che riesca a soddisfare questa passione pericolosa diventa per noi, a buon mercato, l'immagine stessa della vita, un'opera del più potente realismo, che paragoniamo ai migliori classici, alle opere più compiute.

Qui trovano conferma i peggiori sospetti. Perché sia

possibile una simile confusione, infatti, bisogna che anche alle opere di qualità i loro ammiratori chiedano soddisfazioni di questo tipo. È lecito supporre che la maggioranza dei lettori di Proust l'abbia amato e l'ami ancora per ragioni che hanno ben poco a che vedere con ciò in cui risiede il suo valore, ragioni che non sono molto diverse da quelle per cui i loro genitori o i loro nonni amavano Georges Ohnet.

Dobbiamo perciò concluderne che proprio quello che è più rapidamente invecchiato, quello che è stato più spesso imitato e che, per tale ragione, è divenuto universalmente accettato come qualcosa che va da sé, è ciò che avvicina, agli occhi dei loro ammiratori, le grandi opere ai falsi buoni romanzi. Come questi, esse non oppongono più ostacoli, non esigono più alcuno sforzo, e consentono ai lettori, confortevolmente installati in un universo familiare, di lasciarsi trascinare dolcemente verso pericolose delizie.

Tuttavia i buoni libri salvano il lettore, suo malgrado. Essi, infatti, presentano rispetto agli altri una differenza che sarebbe un errore giudicare trascurabile: sopportano di essere riletti.

E non bisogna credere che a distinguere gli autori di queste due specie di opere sia soprattutto una differenza di talento. A ben vedere, si tratta piuttosto di una differenza radicale nell'atteggiamento verso l'oggetto sul quale devono dirigere tutti i loro sforzi e, conseguentemente, di una totale

differenza di metodo. Questo è talmente vero che, nella misura in cui mostrano un medesimo atteggiamento e adottano analoghi metodi di lavoro, si dovrebbero classificare nella stessa categoria, accanto agli autori antichi che vengono continuamente riletti, anche autori contemporanei, quale che sia il loro talento (il talento è distribuito più o meno in parti uguali nelle due categorie) e per quanto grande possa essere l'incertezza sulla sorte che il futuro riserva ai loro libri.

Volendo designare gli autori appartenenti a tale categoria con un nome, bisognerebbe chiamarli "realisti", per contrapporli agli altri, ai quali si applica con la massima esattezza, per quanto paradossale e scandaloso ciò possa apparire loro, il nome "formalisti".

Ma, ci si chiederà, che cos'è allora un autore realista? Ebbene, molto semplicemente — e cos'altro mai potrebbe essere? — un autore che vuole innanzitutto — a prescindere dal desiderio di intrattenere i suoi contemporanei, o di educarli, o di istruirli, o di lottare per la loro emancipazione — cogliere, sforzandosi di barare il meno possibile, senza sopprimere o appiattire nulla per venire a capo delle contraddizioni e della complessità, scrutare con tutta la sincerità di cui è capace, spingendosi tanto lontano quanto glielo permette l'acuità del suo sguardo, ciò che gli sembra essere la realtà.

Per riuscirci, si accanisce a ripulire quanto osserva dalla ganga di idee preconcette e di immagini prefabbricate che lo avvolgono, di quella realtà di superficie che tutti percepiscono senza sforzo e di cui ciascuno si serve, in mancanza di meglio, e talvolta gli accade di cogliere qualcosa di ancora sconosciuto che immagina essere il primo a vedere. Spesso, quando cerca di mettere in luce quel brandello di realtà che è la sua, si rende conto che i metodi dei suoi predecessori, da loro creati per i propri fini, non possono più servirgli. Allora li ripudia senza esitare e si sforza di trovarne di nuovi, destinati al proprio uso. Poco gli importa che all'inizio sconcertino o irritino i lettori.

La sua passione per questa realtà è così grande e così sincera che per essa non arretra di fronte a nessun sacrificio. Accetta il più grande tra quelli che uno scrittore può essere spinto a sostenere: la solitudine, e i momenti di dubbio e di disperazione che essa comporta (momenti che strappano, ad alcuni dei migliori, esclamazioni come: «Sarò compreso nel 1880», oppure: «Vincerò la causa in appello»[3], esclamazioni nelle quali è ingiusto scorgere un qualche vago sogno puerile di conquista postuma e di gloria, perché esse mostrano piuttosto, in questi scrittori, il bisogno di farsi coraggio, di fortificare le proprie certezze, di convincersi che quanto forse solo loro vedevano era vero, non un miraggio o,

come accadeva di pensare a Cézanne, l'effetto di un disturbo della vista).

Lo stile (la cui armonia e la cui bellezza apparenti sono in ogni momento, per gli scrittori, una tentazione così pericolosa) è per lui solo uno strumento che non può avere altro valore se non quello di servire a estrarre e a stringere il più possibile a sé quel brandello di realtà che vuole mettere in luce. Qualunque desiderio di fare del bello stile per il semplice piacere di farlo, per offrire a se stesso e ai lettori un piacere estetico, è per lui davvero inconcepibile. Lo stile, ai suoi occhi, non può essere bello che nei termini in cui è bello il gesto dell'atleta: tanto più bello quanto meglio si adatta allo scopo. La sua bellezza, fatta di vigore, di precisione, di vivacità, di flessibilità, di audacia e di economia di mezzi, non è che l'espressione della sua efficacia.

Questa realtà alla quale tutti questi scrittori si dedicano con una passione così esclusiva e sincera, se a qualcuno di loro accade di afferrarla, nel suo aspetto metafisico o poetico o psicologico o sociale, oppure — tale è ogni tanto la fortuna, o bisognerebbe piuttosto dire la ricompensa — in tutti questi aspetti simultaneamente, niente riesce più a distruggerla o anche solo a degradarla. Attraverso idee spesso obsolete, sentimenti troppo noti o desueti, personaggi più rozzi di quelli che in seguito abbiamo imparato a conoscere, un intreccio le cui peripezie e la cui

Scansione a cura di Natjus, Ladri di Biblioteche

conclusione non hanno più nulla di imprevisto, sotto il pesante apparato che questi romanzieri hanno dovuto costruire per captarla, e nel quale essa ci pare oggi imprigionata, noi la sentiamo come un nocciolo duro che dà all'intero romanzo la sua coesione e la sua forza, come un focolaio di calore che irradia attraverso tutte le sue parti qualche cosa che ciascuno riconosce ma che non si riesce a designare se non con termini imprecisi quali "la verità" o "la vita". È a questa realtà che sempre torniamo, malgrado le nostre infedeltà e i nostri smarrimenti passeggeri, dimostrando così che essa è ciò a cui anche noi teniamo sopra ogni cosa.

Completamente diverso è il caso dei formalisti e delle loro opere. Ed è proprio a loro che il nome formalisti si confà alla perfezione, sebbene essi se ne servano, il più delle volte con derisione, per designare gli scrittori del campo avverso, riservando a se stessi, per quanto singolare possa apparire una simile inconsapevolezza, il nome di "realisti".

È lampante, tuttavia, che la loro principale preoccupazione non è la realtà, ma la forma, sempre, la forma che altri hanno inventato e da cui una forza magnetica impedisce loro di staccarsi. A volte tale forma è quella dalle linee pure e armoniose in cui gli scrittori definiti "classici" serravano strettamente l'oggetto costituito da un unico blocco di quella materia densa e pesante su cui concentravano i loro sforzi. Poco importa

ai nostri formalisti che quell'oggetto sia stato disintegrato in innumerevoli particelle, riducendosi a un'immensa massa fluttuante che non si lascia più imprigionare in tali sobri contorni. Cercano comunque di raggiungere la semplicità elegante della forma classica, per quanto la forma che foggiano sia ormai solo una sottile conchiglia vuota destinata a cedere alla minima pressione.

Altre volte, abbandonando l'armonia e la sobria eleganza, adottano una forma la cui caratteristica essenziale è quella di mimare la "rassomiglianza". Ci riesce, del resto, senza difficoltà, poiché il modo in cui è fatta le impedisce di cogliere e circoscrivere quanto oggi vi è di ancora poco conosciuto, di insolito, e dunque, a prima vista, di inverosimile e sconcertante. Le cose non stavano così un tempo, quando quella forma fu inventata per rivelare ciò che era ancora ignoto e nascosto. Ma da allora ciò che è ignoto e nascosto si è come spostato, si trova fuori dalla sua portata. Di conseguenza quella forma si è svuotata del suo contenuto vivo e ormai non fa che ricoprire apparenze piuttosto grossolane e schematiche: silhouette di personaggi tipizzati, semplificati all'eccesso, sentimenti triti, azioni condotte secondo le convenzioni romanzesche che la stessa forma impone e non in accordo con un'esperienza autentica, dialoghi simili a quelli che di solito intercorrono tra i personaggi di questo genere

di romanzi e assai lontani da quanto ci capita
di sentire se ascoltiamo attentamente e con orecchie
non prevenute quello che noi stessi diciamo
o che viene detto attorno a noi.
Solo in virtù di una lunga abitudine, diventata per noi
una seconda natura, dell'obbedienza a tutte
le convenzioni generalmente accettate, della continua
distrazione, della fretta e, soprattutto, dell'avidità
con cui siamo portati a divorare i cibi appetitosi
che questi romanzi ci offrono, acconsentiamo
a lasciarci catturare dalle superfici ingannevoli che tale
forma fa balenare di fronte a noi.
Quando si osserva l'influenza che questi formalisti
riescono oggi a esercitare sul romanzo, è impossibile
non dare ragione a chi afferma che l'arte del romanzo
è, tra tutte, la più svantaggiata.
È difficile, in effetti, immaginare che i romanzieri
possano permettersi nulla di lontanamente paragona-
bile all'evasione tentata dai pittori quando fecero
saltare d'un colpo tutto il vecchio sistema di conven-
zioni — il quale serviva più a mascherare che a rivelare,
come invece accadeva un tempo, ciò che ai loro occhi
era l'autentico oggetto pittorico —, sopprimendo
il soggetto e la prospettiva, strappando lo spettatore
alle apparenze familiari in cui era abituato a trovare
soddisfacimenti con i quali la pittura non aveva
più molto a che spartire. È vero che una simile evasione
è stata di breve durata. I nuovi formalisti, imitatori

di questi pittori, ci misero poco a trasformare
le forme vive in forme morte, e gli spettatori a ritrovare
in esse, invece dei facili piaceri che procuravano
loro i soggetti rassomiglianti della vecchia pittura,
quelli che offre la vista di graziosi motivi decorativi.

Ma come potrebbe il romanziere liberarsi del soggetto,
dei personaggi e dell'intreccio? Avrà un bel tentare
di isolare il frammento di realtà che si sforza di cogliere,
non potrà evitare di innestarlo in qualche personaggio,
di cui l'occhio ben allenato del lettore ricostruirà subito
la silhouette familiare dalle linee semplici e precise,
a cui questo stesso lettore affibbierà un "carattere",
nel quale ritroverà uno dei tipi per cui va pazzo,
e che, grazie al suo aspetto molto rassomigliante
e "vivo", accaparrerà gran parte della sua attenzione.
E a questo personaggio il romanziere — per quanti
sforzi possa fare per mantenerlo immobile e poter
così concentrare la sua attenzione e quella del lettore
su fremiti appena percettibili, in cui crede si sia oggi
rifugiata la realtà che vorrebbe svelare — non potrà
impedire di muoversi giusto quel tanto che basta
perché il lettore trovi nei suoi movimenti un intreccio,
di cui seguirà con curiosità le peripezie e attenderà
con impazienza la conclusione.

Qualunque cosa faccia, insomma, il romanziere non
può distogliere l'attenzione del lettore da ogni sorta
di oggetti che qualunque romanzo, sia esso buono
o cattivo, può fornirgli.

Anche molti critici, d'altronde, si abbandonano
a una simile distrazione e a una simile leggerezza,
incoraggiando i lettori a fare altrettanto
e alimentando così la confusione.
È sorprendente vedere con quale compiacenza
si dilungano sull'aneddoto, raccontano la "storia",
discutono i "caratteri", di cui valutano la verosimiglianza e passano in rassegna la moralità.
Ma è a proposito dello stile che il loro atteggiamento
è più strano. Se il romanzo è scritto in uno stile
che ricorda quello dei classici, i critici difficilmente
non attribuiranno alla materia che tale stile ricopre,
per povera che sia, le qualità di *Adolphe*
o de *La Principessa di Clèves*. Se, al contrario, accade
che uno di questi romanzi dai personaggi così rassomiglianti e dall'intreccio così appassionante sia scritto
in uno stile piatto e trasandato, parlano di tali difetti
con indulgenza, come di un'imperfezione senz'altro
deplorevole ma non di grande importanza,
che scandalizzerà solo gli schizzinosi e che non intacca
in nulla il valore dell'opera: una cosa tanto superficiale,
tanto insignificante quanto una piccola verruca
o un foruncolo su un nobile viso. Mentre si tratta
invece della pustola rivelatrice che appare sul corpo
dell'appestato, la peste essendo qui nient'altro
che un atteggiamento poco sincero e poco leale
nei confronti della realtà.
Ma la confusione arriva all'apice quando, basandosi

proprio sulla sua tendenza a essere un'arte sempre in ritardo rispetto alle altre, meno capace di liberarsi dalle forme obsolete, svuotate di ogni contenuto vivo, si vuole trasformare il romanzo in un'arma da combattimento, destinata a servire la rivoluzione, o a difendere e consolidare le conquiste rivoluzionarie. Si approda allora a strani risultati, che costituiscono non soltanto per il romanzo — cosa che non sarebbe, dopo tutto, così grave e a cui ci si potrebbe all'occorrenza rassegnare — ma per la rivoluzione ancora da fare e per le masse che essa deve liberare, come per la salvaguardia delle conquiste di una rivoluzione già avvenuta, una minaccia inquietante: infatti, nel momento in cui i soddisfacimenti che abbiamo definito extra-letterari, consigli, esempi, educazione morale e sociale e così via, che il romanzo per sua natura dispensa tanto generosamente ai lettori, diventano la sua ragion d'essere essenziale, si determina un rovesciamento di tutti i valori. Tutto ciò che asservisce il romanzo a una forma accademica e pietrificata è proprio ciò che si utilizza per farne un'arma rivoluzionaria: personaggi simili a statuette di cera, il più possibile "rassomiglianti", così "vivi" che a prima vista il lettore dovrebbe avere voglia di toccarli con le dita per vedere se al tocco sbattono le palpebre, come si ha voglia di fare con le statue del Museo Grevin. Ecco quel che ci vuole perché i lettori si sentano a proprio agio, perché possano

identificarsi senza difficoltà con questi personaggi
e rivivere così attraverso di essi la loro situazione,
le loro sofferenze, i loro conflitti.
Ma allora "tipi" costruiti in maniera ancora più grossolana, schemi ancora più semplici, l'eroe positivo
e irreprensibile e il traditore, farebbero persino più
al caso, funzionando per le masse di cui questi
romanzieri sottostimano la sensibilità e la lucidità
come altrettanti specchi per le allodole o spaventapasseri estremamente efficaci. Un intreccio sapientemente
condotto secondo le regole del vecchio romanzo farà
piroettare queste marionette e creerà quella facile
eccitazione che tiene sveglia la fragile attenzione
del lettore. E lo stile — una sorta di stile *digest*, identico
da un'opera all'altra, visto che non serve mai
a rivelare una realtà nuova, screpolando la vernice
di apparenze prestabilite che la ricoprono, ma scorre
placidamente senza incontrare ostacoli, stendendosi
su superfici lisce — non sarà mai troppo banale,
troppo semplice, troppo scorrevole. Sono queste
infatti le qualità che possono rendere l'opera accessibile
alle grandi masse, facilitando l'ingestione di quei cibi
sostanziosi che ci si fa un dovere di offrire loro.
Così, in nome di imperativi morali, si arriva
a questa immoralità che corrisponde, in letteratura,
a un atteggiamento negligente, conformista,
poco sincero o poco leale nei confronti della realtà.
Presentando una realtà truccata e mutilata, una povera

e piatta apparenza nella quale, passato il primo momento di eccitazione e di speranza, i lettori non ritrovano niente di ciò che costituisce veramente la loro vita, non le autentiche difficoltà con cui sono alle prese, non i veri conflitti che devono affrontare, si stimolano in loro la disaffezione e la diffidenza, li si scoraggia nello sforzo di trovare nella letteratura il soddisfacimento essenziale che essa sola può offrire: una conoscenza di ciò che sono, di ciò che è la loro condizione di vita, più approfondita, più complessa, più lucida, più esatta di quella che possono ottenere da soli.

È accaduto e accade che alcuni scrittori, in un'esperienza sincera e vitale, le cui radici penetrano profondamente in quel terreno inconscio da cui sgorga ogni sforzo creativo, facendo saltare le vecchie forme sclerotizzate, scoprano quell'aspetto della realtà che può servire direttamente ed efficacemente alla diffusione e alla affermazione di idee rivoluzionarie. Ma può anche accadere (persino in una società che si sforzasse di essere la più giusta e la più adatta ad assicurare lo sviluppo armonioso di tutti i suoi membri — questo lo si può affermare con certezza, senza alcun rischio di sbagliare), che individui isolati, disadattati, solitari, morbosamente aggrappati alla loro infanzia e ripiegati su se stessi, che coltivano un gusto più o meno consapevole per una certa forma di fallimento, abbandonandosi a un'ossessione all'apparenza inutile,

arrivino a strappare e a mettere in luce un brandello di realtà ancora sconosciuto.

Le loro opere, che cercano di liberarsi di tutto ciò che è imposto, convenzionale e morto, per volgersi verso tutto ciò che è libero, sincero e vivo, saranno necessariamente, prima o poi, fermento di emancipazione e di progresso.

Si comprende che permettere alle masse, mantenute per secoli nell'ignoranza, di accedere troppo rapidamente a una conoscenza più approfondita della complessità e delle contraddizioni della loro vita, sia stato e sia tuttora considerato prematuro: rischierebbe di distoglierle da un lavoro di costruzione da cui dipende la loro esistenza, che deve catalizzare su di sé tutta la loro attenzione e reclamare tutti i loro sforzi.

Tuttavia, l'indifferenza, la crescente disaffezione delle masse stesse e non soltanto delle loro élite nei confronti di opere letterarie prive di vitalità, costruite seguendo i vecchi procedimenti di un formalismo sclerotizzato, e il gusto di tali masse per le grandi opere del passato che sono state loro rivelate, provano che non è lontano il momento in cui si dovrà non solo lasciar lavorare questi individui disadattati e solitari senza scoraggiarli, ma addirittura spingerli ad abbandonarsi alla loro mania.

Gennaio 1956[4]

Note

1 Sarraute fa qui probabilmente riferimento alla lettera del 16 ottobre 1907, indirizzata alla moglie Clara Westhoff, nella quale Rilke racconta della sua visita alla mostra di Cézanne allestita al Salon d'Automne. Il passo a cui Sarraute allude — facendone quasi una riscrittura scenica — è quello in cui Rilke descrive, con caustica ironia e una punta di misoginia, le visitatrici della domenica, le quali, passando accanto alla serie di ritratti che Cézanne dedicò alla moglie, erano interessate, più che alla pittura, al confronto tra la loro bellezza e quella della donna ritratta nei quadri. Scrive infatti Rilke: «E come si credono belle le signore, mentre passano oltre: pensano che un istante prima, entrando, si sono vedute con grande soddisfazione nella porta a vetri e memori della loro immagine riflessa si arrestano un istante, senza guardare, accanto a uno dei ritratti di madame Cézanne tentate in modo così commovente, per sfruttare l'orrore di quella pittura con un raffronto a loro estremamente favorevole (almeno credono)» (R. M. Rilke, *Briefe über Cézanne*, Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1952; trad. it., *Lettere su Cézanne*, Abscondita, Milano 2011, p. 44).

2 Sarraute sembra qui alludere a un passo della lettera indirizzata alla moglie il 3 ottobre 1907, in cui Rilke parlando del lavoro pittorico di Van Gogh fa esplicito riferimento alla sua pazzia: «Van Gogh poteva fare un Intérieur d'Hôpital e nei giorni di terrore dipingeva oggetti terrorizzanti» (Ivi, p. 23).

3 Si tratta di due affermazioni citate da Sartre in *Che cos'è la letteratura?*: «"Io sarò capito nel 1880", "Io vincerò la mia causa in appello"; queste frasi famose provano che lo scrittore non ha abbandonato l'aspirazione a esercitare una azione diretta e universale nel quadro di una collettività integrata» (J.-P. Sartre, *Qu'est-ce*

que la littérature?, in Id., *Situation II*, Gallimard, Paris 1948; trad. it., *Che cos'è la letteratura?*, in Id., *Che cos'è la letteratura? Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 92). La prima affermazione rimanda a un passo del primo capitolo della *Vita di Henry Brulard*, in cui Stendhal, proponendosi di scrivere le proprie memorie come una «lettera a un amico», si chiede: «Quali saranno le idee di questo amico nel 1880?» (Stendhal, *Vita di Henry Brulard*, in Id., *Vita di Henry Brulard. Ricordi d'egotismo*, cit., p. 9). La seconda affermazione, invece, è una citazione tratta da *Il diario dei falsari* di Gide: «Da molto tempo sono rassegnato a vincere il mio processo in appello. Scrivo solo per essere riletto» (A. Gide, *Journal des faux-monnayeurs*, Gallimard, Paris 1927; trad. it., *Il diario dei falsari*, in Id., *I falsari*, Bompiani, Milano 1995, p. 391).

4 Rispetto agli altri tre saggi che erano già apparsi in anni precedenti sulle pagine di alcune fra le più importanti riviste letterarie ("Temps Modernes" e "Nouvelle Nouvelle Revue française"), questo testo fu redatto da Sarraute proprio in vista della raccolta che da lì a qualche mese, nella primavera del 1956, sarebbe stata pubblicata con il titolo *L'Ère du soupçon*.

Indice

9 *Prefazione*
19 *Da Dostoevskij a Kafka*
63 *L'età del sospetto*
89 *Conversazione e sotto-conversazione*
127 *Quel che vedono gli uccelli*

Nathalie Sarraute
L'età del sospetto. Saggi sul romanzo

traduzione
Donata Meneghelli

revisione della traduzione
Giovanni Pilastro

correzione bozze
Bertillangela Arban

impaginazione
Teresa Gallo

progetto grafico
Silvana Amato

stampa
Tipografia Futura Grafica srl

promozione e distribuzione
nonostante edizioni srl

finito di stampare
Roma, marzo 2016

carte utilizzate
Fedrigoni Old Mill da 250 gr in copertina
e Fedrigoni Freelife vellum da 100 gr nell'interno

composizione in Garamond Simoncini

nonostante edizioni srl
34144 Trieste — via Marco Polo, 37
tel 040 7600596 — fax 040 3491000
info@nonostantedizioni.it
www.nonostantedizioni.it