

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

7/1

Debenedetti e la cultura europea

by

Vanessa Pietrantonio

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Comparative Literature in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy,
The City University of New York

2002

UMI Number: 3037436

Copyright 2001 by
Pietrantonio, Vanessa

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 3037436

Copyright 2002 by ProQuest Information and Learning Company.

All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2001

VANESSA PIETRANTONIO

All rights reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Comparative Literature in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

12/20/01
Date

Robert S. Domkowski
Chair of Examining Committee

12/20/01
Date

William Coleman
Executive Officer

Eugenia Paulicelli

Franck Rosengarten

Andre Aciman

Supervisory Committee

Abstract**GIACOMO DEBENEDETTI E LA CULTURA EUROPEA**

by

Vanessa Pietrantonio

Advisor: Professor Robert Dombroski

The purpose of my study is to examine the transformation of the early 20 century novel through the work of Marcel Proust, as seen within the context of the development of Giacomo Debenedetti, one of Italy's most important contemporary critics. The vast scope of the argument necessitates the diversified critical grid adopted to show how Proust's early reception, first in France, then in Italy, is the catalyst of a 'new theory of the novel'.

The first two chapters discuss the Debenedetti's formation as a critic *vis a vis* Benedetto Croce's negative attitude toward Proust's work. De Benedetti initial

responses to Croce are developed in this period through his friendship with the Triestine poet Umberto Saba who introduces him to the intellectual climate of his native city, to psychoanalysis, James Joyce, and middle European culture in general.

The third, fourth and fifth chapters treat Proust's critical reception in France from both a historical and theoretical perspective, with a detailed discussion of the writings of Rivière, Du Bos, Fernandez and Thibaudet, among others. De Benedetti addresses their criticisms, pointing out their limitations, while proposing a new reading of Proust in which the 'intermittencies of the heart' become the emblematic signs of a new narrative structure.

The focal point of chapters seven and eight is De Benedetti's last phase, where he juxtaposes the narrative strategies of Proust and Joyce, underscoring their similarities and proposing new theories of reading based on phenomenology and psychoanalysis. In this respect, the novels of Proust and Joyce become at once the raw material for a new theory of the modern novel and the obstacle that prevents De Benedetti from going beyond the achievements of these 'founding fathers' that for him constituted an unsurpassable model.

TABLE OF CONTENTS

Chapter	I	Quasi una premessa	pp. 1-36
Chapter	II	Un incontro	pp. 37-70
Chapter	III	Una biografia immaginaria	pp. 71-126
Chapter	IV	Hommage a Marcel Proust: Intermezzo sulla critica francese	pp. 127-176
Chapter	V	La fortuna di un aneddoto: Le Rose del Bengala	pp. 177-191
Chapter	VI	Le Rose del Bengala, ancora	pp. 192-216
Chapter	VII	“Un susseguirsi ininterrotto di esplosioni”	pp. 217-245
Chapter	VIII	La negazione di Svevo	pp. 246-265
Bibliography			pp. 266-297

Quasi una premessa

Poiché è certo - qualunque sia il valore intimo del Croce - che egli è stato grande per noi: ha dominato dall'alto il pensiero di questa generazione: nessuno ha saputo elevarsi al di sopra di quella o starne fuori del tutto.

(Renato Serra)

Debiti contratti

Il "primo tempo" di Giacomo Debenedetti oscilla fra un'adesione rispettosa al dogma crociano e le sue prime infrazioni al sistema. Il dibattito culturale italiano del primo Novecento trova la sua destinazione finale sempre all'interno di una polemica che prende le mosse da Croce. Sebbene negli anni venti in Italia risultasse quasi impossibile "non dirsi crociani", alcuni fermenti di dissenso o tentativi di chiudere i conti con l'Estetica andavano già manifestandosi. A questo proposito si potrebbe fare un lungo inventario delle dichiarazioni a favore o contro questo o quel teorema della Filosofia dello Spirito che teneva occupata la scena letteraria e politica. Ma ancor più

interessanti appaiono le strade battute dai più: prove mascherate di una fuga sempre accompagnate da una richiesta di legittimazione. Questa, ai suoi esordi, sembra essere la direzione seguita anche da Debenedetti.

Soffermiamoci per un attimo su un personaggio che per alcuni aspetti ricalca in anticipo quello che sarà l'atteggiamento di fondo di Debenedetti e della sua generazione: Renato Serra.

Nel 1914, Serra scrive un saggio su Croce. Si coglie in queste pagine, una intonazione ironica caratteristica di chi sta cercando di voltare le spalle a una figura che ha dominato il campo della critica e che con la sua impronta ha rischiato di lasciare una generazione a mani vuote. Un atto dovuto, forse, quello di Serra nei confronti di Croce. Ma è certo che dietro al cerimoniale si avverte la paura di essere condannati al ruolo di epigoni, come se il grande edificio costruito da Croce potesse sopravvivere a se stesso solo a patto di non lasciare alcuna via di uscita a chi verrà dopo. Da una parte dunque l'amarezza di essere stati forse soltanto "spettatori e in parte compagni di una di quelle fatiche potenti e pazienti, la cui grandezza finisce con l'operaio?,"¹ dall'altra il presentimento quasi catartico che la lezione impartita da Croce si stia esaurendo. Senza comunque mai dimenticare che Croce e D'Annunzio hanno segnato la nuova epoca anche se, Croce non è Carducci e la sua generazione è una generazione senza padri.

¹ Serra, R. Scritti letterari morali e politici. Torino: Einaudi, 1974. Cit., p.452.

Ambivalenze nei confronti di un maestro col quale si cerca di saldare un debito che inevitabilmente rimane aperto se non nei contenuti almeno nelle modalità.

Giacomo Debenedetti compie i suoi primi passi come critico militante a Torino dove nel 1922 fonda, insieme a Mario Gromo e Sergio Solmi, la rivista Primo tempo. Un'esperienza intellettuale di breve durata che termina nel 1923, per proseguire in seguito su altre riviste come il "Baretti" e "Solaria". Sono questi gli anni in cui Giacomo Debenedetti realizza il proprio "romanzo di formazione" rispettando i codici culturali nei quali si trova inserito e che gravitano nell'orbita di un rigoroso e sempre presente crocianesimo. Gli esordi di Debenedetti obbligano tra l'altro a prendere atto di una componente irriducibile del suo pensiero: una radice idealista che non può essere esorcizzata o rimossa. Tuttavia, già a partire dai primi saggi, si possono trovare le tracce di una rielaborazione di questa matrice attraverso una personale strategia di lettura che guarda costantemente alla cultura francese del tempo.

Ricerca, dunque, di un riconoscimento del proprio operato da parte di una istituzione ben consolidata, e nello stesso tempo bisogno di coltivare le proprie "tentazioni letterarie," come Proust e Saba, a cui Croce dedicò un'attenzione scarsa e sporadica.

Ma le oscillazioni sono notevoli: il critico procede a tentoni sapendo di aggirarsi in un campo minato e soprattutto consapevole della necessità di chiudere i conti con l'idealismo italiano.

In "Constatazioni", ad apertura di Primo Tempo, Giacomo Debenedetti, facendo un bilancio della situazione italiana del primo dopo guerra, sembra dare la sua piena adesione all'opera di Croce che viene definita come la "certezza della nostra critica":

Ma ormai ci viene incontro la nostra tristezza. Abbiamo detto che questa età di così scarsa poesia si è messa in un'aria irrespirabile da chi non sia poeta e tutti i ritorni ai nudi esercizi del pensiero hanno il senso di ritorni di cercatori d'oro delusi. Pure la scontentezza ed il malcontento non possono bastare ancora a farci rivolgere contro quella che è stata la certezza della nostra critica, e deve seguitare ad essere, finché le sbandate reazioni non giungono a comporsi nell'armonia di una chiara coscienza più moderna, sensibile e comprensiva. Le oscure tentazioni di rivolta che noi raccogliamo, spartendo senza rimpianto il peso del tempo nostro, non valgono ora se non a rendere più difficile, perché sia più salda, la nostra persuasione.²

Eppure già in quest'articolo si avvertono le prime dissonanze con lo strumentale crociano:

Ma è risaputo che le grandi sistemazioni si di coltura che di metafisica sono sempre intrinsecamente personali, come quelle che sublimano esperienze soggettive di vita. Si citino pure i sistemi più spassionatamente calati nelle cose o, come si dice, obbiettivi: in fondo, vi scopriremo lo spunto di un'autobiografia. La persuasione delle *Critiche* kantiane non è meno umanamente e, diremmo, carnalmente lirica che quella del *Faust* di Goethe.³

In questo passo si intravede in controtuce quella che sarà una delle cifre costanti del metodo di Debenedetti: la critica come un campo di indagine dove si

² Debenedetti, G. "Constatazioni", Primo tempo. Ed. Franco Contorbia. Cit., p.78.

svolgono ricognizioni attorno alla genesi di un'opera letteraria. Se il romanzo è un'autobiografia del possibile, compito del critico sarà quello di ripercorrere a posteriore la cronologia di una storia. Ci troviamo di fronte alle prime battute di una vicenda letteraria che fin dall'inizio sembra svincolarsi, sebbene ancora in maniera confusa o quanto meno non lineare, dalla circolarità dello spirito, dove la sintesi a priori dell'intuizione lirica crociana verrà ben presto assimilata all'archetipo di Orfeo. Se dietro ogni sistema possiamo scoprire sempre lo spunto di un'autobiografia, vuol dire che ogni cosa deve essere letta in chiave di destino, attraverso la ricostruzione genetica di un mito personale che troverà la propria genealogia nella "Nouvelle Revue Française" con tutto il suo retaggio culturale, e nella psicoanalisi.

A una prima perlustrazione dei testi di Debenedetti ci si accorge che, a minacciare l'indiscussa presenza di Croce, ci sono come si è già potuto intuire Thibaudet e De Sanctis ⁴

Negli stessi anni, Giacomo Debenedetti dedica un saggio a Croce. Indicativo è il titolo: "Sullo stile di Benedetto Croce". A un lettore non sprovveduto, che ha davanti agli occhi le pagine di Renato Serra (antecedente certo del saggio di

³ Ibid. Cit., p.69.

⁴ La definizione del romanzo come un'autobiografia del possibile è di A. Thibaudet. Lo stesso argomento dell'autobiografia viene ripreso quando Giacomo Debenedetti parla del metodo di De Sanctis. Autobiografia e romanzo, autobiografia e critica sono due temi che si trovano ripetutamente negli scritti di Debenedetti e diventano ben presto delle chiavi di lettura con cui il critico sigla i suoi saggi. In questi anni appare molto significativa questa strategia di lettura che si pone come un antidoto alla lezione crociana.

Debenedetti) esso appare come un codice cifrato. Serra quasi a suo testamento aveva lasciato detto "I nostri lettori, per esempio, non si sono quasi accorti che il Croce è quasi miglior letterato che critico. In quanto è un eccellente scrittore, classicamente misurato e composito, nutrito di reminiscenze e di citazioni....."⁵ Tutto questo teniamocelo per detto. Interessante a questo punto è vedere che cosa rimane nel primo Debenedetti della lezione di Croce attraverso la sua stessa strategia di lettura che mette in luce alcuni aspetti e ne lascia in ombra altri. Potremmo chiederci se seguire la strada già battuta da Serra non implichi un atteggiamento reticente nei confronti della procedura crociana.

Il testo appare costruito su una clamorosa omissione. Non vi è traccia di una valutazione dell'opera di Croce come filosofia dell'estetica. Fin dall'inizio Debenedetti si preoccupa di liquidare la questione in maniera quanto mai sbrigativa e frettolosa: "Presupposto Croce pensatore possono ritrovarsi nel suo dettato ragioni propriamente liriche di bellezza"⁶

Prendere in esame lo stile di Croce, cercarne una definizione formale è senza dubbio una deviazione, ma proprio per questo si rivela una scappatoia significativa.

La resa dei conti con il maestro è un appuntamento che Debenedetti rimanda ad anni successivi, sintomo che i tempi non sono ancora maturi per quella lucidità

⁵ Serra, R. Ibid. Cit., p.456

⁶ Debenedetti, G.. Sullo stile di Benedetto Croce, Saggi Critici prima serie. Venezia: Marsilio Editori, 1989. Cit., p.31

distaccata propria di chi si è lasciato alle spalle il proprio passato. Tuttavia se una linea di confine non riesce ancora a tracciarla, la lettura che Debenedetti compie in questo saggio si presenta come un atto strategico decisivo che lo spinge a confessare al di là delle dovute precauzioni qualcosa di se stesso.

Rettamente a nostro avviso l'opera del Croce potrebbe assomigliarsi ad un romanzo cosmico che trova, nell'ininterrotto svolgersi della vita, la materia per sempre nuovi episodi.⁷

Sulla definizione di romanzo cosmico, che a mio parere resta un nodo cruciale nell'itinerario critico di Debenedetti torneremo più avanti.

Accostiamo a questo testo alcuni interventi successivi.

Negli anni quaranta Giacomo Debenedetti decide di riunire e pubblicare dei saggi su D'Annunzio composti nel 27 e rimasti inediti fino ad allora. Nell' Avvertenza che precede la raccolta troviamo un'importante confessione che riporta a galla un progetto incompiuto e destinato a rimanere per sempre nel cassetto: scrivere un libro su D'Annunzio.

Accanto al desiderio rimosso è significativa l'inibizione provata dal critico ogni volta che si appresta a dare una forma organica ai suoi scritti. C'è da chiedersi a questo punto che cosa impedi a Debenedetti di compiere quel passo decisivo che lo avrebbe portato fino alla meta. Molti dei suoi saggi, se riorganizzati

⁷ Ibid. Cit., p.32

cronologicamente portano con sé la struttura sommersa di un libro che non viene alla luce: Proust, Saba, Alfieri, solo per citare alcuni esempi dal suo repertorio. La risposta ci viene fornita dallo stesso Debenedetti nel momento in cui riesce a formulare una analisi retrospettiva del proprio lavoro: questa lacuna rivela tutto il suo inconfondibile significato, rimandando al sistema crociano, il grande edificio!

Ci avevano messo paura (chi, e come, e perché non è più il caso di rivangare) delle imprese troppo massicce, paura di tradire la critica "pura", che doveva essere rigorosa e disinfettata quanto la poesia "pura", e attentissima a respingere qualunque materia eterogenea: aneddotica, descrizione, biografia e insomma tutti quei socievoli e umani attacchi, per cui si evade dal chiarore concentrato, chirurgico, supervoltaico del laboratorio estetico, e si esce nella luce (o magari nell'ombra) dell'aria aperta. Fare il libro voleva dire vincere quella paura:... Insomma lo sforzo di noi crociani, figli dei Problemi di Estetica, giovani esploratori avidi di continenti e mal rassegnati alle mappe catastali del "saggio" e della "monografia"(ah, que le monde est grand à la clarté des lampes) era di mettere d'accordo l'ancora oscura e orgogliosa verità delle nostre vite con la verità del nostro Platone.⁸

E' sorprendente vedere come Giacomo Debenedetti a distanza di anni appaia non avere ancora alleggerito i suoi debiti. Si tratta di una ricapitolazione del proprio operato sospesa tra ritorni, ripetizioni, e rigalleggiamenti improvvisi del sistema crociano. Tuttavia per evitare una mossa arbitraria occorre retrodatare i fatti, prendere questa prefazione come il resoconto di un avvenimento che ha avuto luogo negli anni trenta. Solo se si è disposti a fare tornare indietro questo documento, il dialogo con

⁸ Debenedetti, G. Avvertenza per il 1941, Saggi Critici seconda serie. Venezia: Marsilio Editori, 1990. Cit., pp. 235-236.

Croce può assumere contorni più definiti, in una distanza temporale che gli restituisce la sua reale proporzione: quella di un ritorno a una legalità impietosa del quotidiano.

Il "romanzo cosmico" scritto da Croce assume agli occhi di Debenedetti le dimensioni di un grande edificio dove tutto si dispone in ordine "asettico", "chirurgico" "supervoltaico", e che si rivela ben presto impenetrabile agli attacchi esterni poiché difeso da facciate risplendenti in piena luce che occultano e mascherano il non rappresentabile. Ma se la legalità istituita da una parte ricorda i tabù di una società borghese che nasconde dietro i propri totem ogni forma di parricidio, dall'altra essa si presenta come l'ultimo atto di una storia inevitabile: quella del proprio declino.

La ricerca dell'assoluto, di una totalità che riordini il reale attraverso la "circolarità dei distinti," trova il suo archetipo nelle costruzioni cicliche del romanzo ottocentesco e il proprio demone nel Faust di Goethe. L'analogia letteraria che Debenedetti istituisce può forse apparire arbitraria, e in parte illecita, ma appunto per questo molto indicativa. Questa immagine architettonica incomincia a prendere corpo fin dal saggio su Croce per trovare la sua estrema incarnazione nell'opera di De Sanctis.

Il Croce, in sostanza, ci offre, per via di episodi, la visione lirica di un mondo tutto spiegato. Perciò, tenuto presente come la sua filosofia risolva il mondo nelle formali attività dello spirito, si è tratti, con più precisione, a trovare qualche carattere comune in tutti quegli episodi. I quali si soffermano su casi tipici, in cui ciascuna attività prenda più corposa figura, ovvero su quelli dove le attività variamente confuse ed incapaci di prevalere le une sulle altre con fermezza, portano al fallimento del

proposito vagheggiato. E sorprendono uomini che, quasi a giustificare di essere vivi, ripetono le parole abituali e rifanno le opere quotidiane e sostengono le opinioni consuete.[...] E potrebbe dirsi, alla fine, che il Croce si realizza liricamente in episodi tipici e plastici di vita morale. [...] Gli uomini sono ritratti in quelle "somialtanze e varietà", da cui si è guidati a cavarne figure esemplari per ogni esperienza: come quelle, poniamo, del falso religioso, del fantasioso, dell'illuso, del serbarancori.⁹

Nel leggere questo passo a un lettore non sprovveduto può accadere di essere colto dal dubbio che Debenedetti stia suggerendo in maniera velata e indiretta un rapporto di filiazione tra Croce e il romanzo realista. Nel testo ci viene più volte ripetuto che Croce organizza il suo materiale lavorando su "casi tipici". Per avvalorare la nostra ipotesi, che vede sullo sfondo la sagoma del personaggio costruito da Balzac, e insieme la superficie della Commedie Humaine, possiamo fare una breve escursione nei primi saggi di Debenedetti dedicati a Svevo. La scelta di Svevo non è casuale, ma si presta ad essere una sorta di paradigma indiziario per leggere in negativo che cosa resta dell'impronta idealista nel giovane Debenedetti quando si accinge a scrivere alcune pagine su uno scrittore a lui contemporaneo e con il quale in parte si trova a condividere una stessa genealogia: la comune radice ebraica.

Nel saggio su Svevo e Schmitz Giacomo Debenedetti, mettendo in atto una delle più caratteristiche procedure utilizzate da Croce, esprime un giudizio di valore insindacabile e senza possibilità di appello: la condanna ricade sulla configurazione

⁹ Debenedetti, G. Saggi Critici prima serie. Venezia: Marsilio Editori, 1989. Cit., pp. 33-36.

del personaggio sveviano che, a suo parere, pur mantenendo implicita la propria radice semita, si riassume nel tipo dell'ebreo descritto da Weininger in Sesso e Carattere. Se più tardi a proposito di Zeno Debenedetti evocherà il modello di Charlot, tuttavia il confronto con i protagonisti dei romanzi dell'Ottocento rimane al centro della scena. A fare da paradigma c'è sempre la grande cattedrale con i suoi personaggi incorporati come bassorilievi alle sue facciate. Queste architetture ottocentesche restituiscono al quotidiano una distensione epica grazie alla quale gli eroi di romanzo possono all'improvviso diventare un mito, acquistare evidenza simbolica, assumere la forma di un destino in cui ogni lettore si può riconoscere:

... Ma, per riscuotere siffatte unanimità, l'eroe di romanzo bisogna che sappia diventare un mito. Per uno di quei misteriosi voli e sollevamenti del ritmo, che mutano un rigoglioso nudo di giovinetto nella religiosa apparizione dell'augure Apollo messaggero di luce e di canto, una creatura di fantasia può giungere a intitolare per sempre un anelito che, prima di lei, non aveva nome, ovvero una zona, una linea, uno sviluppo possibile delle nostre sorti. A un tratto, in un essere che il poeta ha costruito a nostra immagine, noi sentiamo sonare, pura e incorrotta come un diapason, una nota che s'era levata chi sa quando da uno dei nostri tasti segreti. Di una fatalità che avevamo patita come germe o come evento, noi vediamo segnata incancellabilmente la figura.¹⁰

Mettiamo da parte per il momento la "questione ebraica" alla quale in seguito presteremo molta attenzione. Sofferamoci, invece, sulla possibile identità che Giacomo Debenedetti stabilisce fra eroe di romanzo e personaggio mitico. Senza ombra di dubbio si tratta di un'operazione che ha alle spalle una reminiscenza

¹⁰ Debenedetti, G. Saggi Critici seconda serie. Venezia: Marsilio, 1990. Cit., pp. 58-59.

idealistica. Individuati i precursori, resta il compito di andare a verificare quali sono le modificazioni apportate da Debenedetti sul sentiero già tracciato che si trova a percorrere.

Lo spazio entro cui si muove Debenedetti è uno spazio "epico," dove il tempo ciclico del mito rende possibile la ripetizione degli eventi, che trasforma ciò che è contingente in qualcosa di eterno. La ricerca dell'universale è garantita da una struttura circolare che consente ai personaggi di trasformarsi in figure-immagini e di suscitare nel lettore una cassa di risonanza.

Parole come "figure-immagine", "accordo" rivelano almeno in superficie una sintonia e una fedeltà al sistema crociano quasi conturbante. Tuttavia, se siamo disposti a una analisi più microscopica e meno riduttiva, ci accorgiamo che le tangenze esistono, e sono innegabili, ma bisognerà collocarle in un campo meno sterilizzato e più ricco dove ogni punto di contatto passa per vie interne, spesso contraddittorie, difficili da seguire. Occorre prendere atto che Debenedetti non è un lettore attendibile di Croce ma che viceversa, con un colpo da maestro riesce a deformare i postulati dell'Estetica fino al punto da renderla irriconoscibile, pur mantenendone intatta l'impalcatura. Se l'involucro del lessico di Debenedetti rimane sostanzialmente legato a sintagmi crociani, i tempi e i modi non appartengono a quella costellazione.

Gli scritti di Croce vengono sottoposti a una serie di variazioni che denunciano da parte di Debenedetti clamorose alterazioni rispetto alla funzione di

fedele contrappunto al tema originale. Ci sono elementi sufficienti per affermare che il "primo tempo" di Debenedetti non si ridusse a una sorta di pastiche della tradizione: non si tratta infatti di ripercorre l'Estetica con l'intento di imitarla passivamente nei suoi teoremi, ma piuttosto di aggredire quella dottrina già confezionata, con degli strumenti interpretativi assolutamente vietati da quello statuto, per allargarne gli orizzonti e rovesciarne la struttura. Questo procedimento trae origine da una dinamica ambivalente che cerca delle ragioni di compromesso sempre al limite dell'infrazione.

E' sorprendente vedere come Debenedetti si discosti da Croce proprio quando sembra aderire completamente al suo statuto.

Se prendiamo in esame le pagine teoriche di Croce, esse ci appaiono come un decalogo sempre ripetuto di che cosa sia l'arte. Ripetutamente ci viene detto che l'arte è un atto aurorale e alogico, la poesia "un complesso di immagini," "una vera sintesi a priori estetica, di sentimento e immagine nell'intuizione."¹¹ Per Croce, dunque, la poesia si realizza in una serie di sentimenti - immagini rigorosamente cristallizzabili e isolati che trovano un'eco nel lettore grazie al loro essere universali:

L'intendente di poesia va dritto a quel cuore poetico e ne risente il battito nel suo; e dove quel battito tace nega che vi sia poesia, quale e quante siano le altre cose che ne tengono il luogo, accumulate nell'opera, e ancorché pregevoli per virtuosità e sapienza, per nobiltà di intendimenti, per agilità di ingegno, per gradevolezza di effetti.¹²

¹¹ Croce, B. Breviario di Estetica. Milano: Adelphi, 1990. Cit., p. 53.

¹² Croce, B. Aesthetica in nuce. Milano: Adelphi. Cit., p.196.

La ricerca di un universale, che crei un punto di contatto con il lettore, lo abbiamo visto, è un principio a cui Debenedetti rimane fedele. Ma la sua rivisitazione iscrive quel principio in un registro diametralmente opposto: l'"eterno" non è più la circolarità dello Spirito, ma quella dei miti e degli archetipi: quando i personaggi di romanzo all'improvviso diventano "altrettante voci del dizionario intimo, con cui nominiamo le nostre situazioni e le congiunture, le ombre, i divini rischiarimenti dell'anima."¹³

Negli anni trenta è ancora prematuro supporre tracce di quella influenza junghiana che troveremo in seguito, tuttavia non è illegittimo rintracciare alcune fonti letterarie che hanno alimentato l'immaginario critico di Debenedetti in questa fase provvisoria del suo lavoro.

Il grande modello interpretativo che affiora è la Recherche. La cassa di risonanza che ci è stata descritta non può non fare ricordare la sonata di Vinteuil e le intermittenze del cuore. Quel diapason che l'opera d'arte suscita nel lettore cogliendolo in uno stato di pura passività è il risultato di una cerimonia di attesa che Debenedetti riprende alla lettera dalle pagine di Proust. Del resto è questa una strategia della conoscenza propria di Novecento. L'altro referente letterario che il critico ha tra le mani prima di incontrare la psicoanalisi è Goethe: la discesa al regno

¹³ Ibid. Cit., p.63.

delle madri, quella terra sommersa ricca di immagini e di antica sapienza dove chiunque vi discende può trovare il proprio mito che ricomincia. Il regno delle madri , quel "grembo" da cui nascono le figure dei poeti.

La distanza con Croce a questo punto si rivela abissale: il grande edificio incomincia a scricchiolare e la sua struttura circolare può rimanere salda solo a patto di fare della periferia il proprio centro. Ogni passo compiuto dal critico in questa direzione è sapientemente sorvegliato dall'astuzia consapevole di chi non può alimentare le proprie fantasie letterarie se non mascherandole.

Forse la vera contraffazione dei testi di Croce ha luogo mentre Giacomo Debenedetti si sforza di interpretarli all'interno di una configurazione mitologica che li trasforma in una immensa cosmogonia, saltando in questo modo le questioni teoriche e arrivando al cuore del problema : il tempo e lo spazio di un secolo.

E' dunque sterile cercare nella genesi del suo pensiero una riproduzione fedele dell'Estetica e tentare di mettere in luce con una meccanica indagine filologica fino a che punto il critico si sia trincerato dietro la cortina di ferro di quel sistema. Subito ci troveremmo in un vicolo cieco, dal momento che l'itinerario compiuto da Debenedetti non si limitò entro gli stretti confini di una riscossione a pronta cassa dei suoi pagamenti. Debenedetti preferisce assumere la parte del lettore attento e insieme disposto a cambiare continuamente la rotta, modificando di volta in volta le regole del gioco, i punti di vista e gli orizzonti.

Nel codice di Debenedetti è reperibile l'iscrizione a un idealismo deformato che ha in sé alcuni motivi che paradossalmente si rivoltano contro lo stesso sistema cambiandone i connotati.

La filosofia dello spirito diventa una sorta di grande cattedrale munita di tentacoli pronti ad accerchiare ogni problema saturandolo all'interno del proprio campo e a sbarrare la strada a qualsiasi materiale che non rientri nel suo codice di decifrazione. Fu questa una impresa prometeica che accompagnò tutto l'Ottocento, "in una predilezione - come ha detto Thomas Mann - per il gran formato, il monumentale, lo standard - work, per tutto ciò che è colossale."¹⁴ Se l'estremo testimone di questa storia monumentale è stato Croce, definito da Debenedetti come "l'ultimo erede importante del pensiero romantico-borghese,"¹⁵ il suo precursore italiano fu De Sanctis: La Storia della letteratura italiana, appartiene infatti a quelle grandi opere cicliche attraverso cui l'Ottocento ha costruito la sua epopea:

Nato con il fervore di resuscitare la coscienza storica, l'Ottocento si chiudeva con l'ambizione dell'epopea. In grandi cicli, immensi come cosmogonie, esso vagheggiava di suggellare una nuova epopea dell'uomo terrestre, maturo sociale e positivo. Il terzo stato aveva compiuto le sue gesta, ora voleva la sua epica: religiosa, morale, scientifica, letteraria, artistica, musicale.

Dalla Comédie humaine di Balzac in poi, le opere dell'Ottocento si chiamarono, per esempio, La Tetralogia e la Legende des Siècles, le Origini Cristiane e l'Histoire de France, i Rougon-Macquart e la Storia della Letteratura Italiana. In queste imprese sterminate, la conoscenza adulta, accumulata dal lavoro di tutto un secolo, diventava sapienza, e la

¹⁴ Mann, T. Dolore e grandezza di Richard Wagner. Firenze: Discanto edizioni. Cit., p.3

¹⁵ Debenedetti, G. Verga e il Naturalismo. Milano: Garzanti, 1993. Cit., p.369

sapienza mito, e il mito magia. A questo punto l'ambizione del secolo toccava i termini del suo fato. Perché l'estremo splendore di siffatte forme d'arte e di civiltà, l'eccesso medesimo della loro maturanza, le dora di una fastosa e nostalgica luce del crepuscolo.¹⁶

Se confrontiamo l'Estetica con l'immagine che abbiamo ricavato dai testi di Debenedetti i conti non tornano. Croce difficilmente avrebbe sottoscritto la propria appartenenza a un mondo che in parte egli aveva sempre respinto decidendo di vivere ai margini di quell'orbita culturale. Più volte lo troviamo intento ad annullare ogni codice classificatorio che la scienza positivista aveva messo in atto per leggere e dominare i fenomeni della realtà. Una simile strategia della conoscenza viene relegata dal filosofo nel campo della negazione, dello pseudo-concetto, così come ogni tentativo di interpretare la forma artistica attraverso i generi letterari viene definita una vuota nomenclatura. Eppure, nonostante le cautele e le prese di posizione contro il metodo positivista continua a sopravvivere in lui la preoccupazione di trovare una "legge del per sempre" che garantisca il possesso del mondo e il suo inventario. Bandita la scienza non gli rimane che un' alternativa: quella di rivolgersi alla storia.

Di fronte a posizioni così granitiche Debenedetti cerca di superare l'ostacolo riconducendo la circolarità dello Spirito nello spazio epico della cattedrale. Per riuscire nel suo disegno il critico che vuole a tutti i costi fare rientrare l'Estetica dentro le grandi cosmogonie del XIX secolo, compie un giro di boa, sorprende Croce alle

¹⁶ Debenedetti, G. Commemorazione del De Sanctis. Saggi critici seconda serie. Cit., pp. 27-28.

spalle e trova un eccellente intermediario: Gianbattista Vico, al quale del resto Croce aveva dedicato una monografia. La soluzione trovata si dimostra particolarmente brillante in quanto essa consente di stabilire una analogia fra i cicli vichiani e le opere cicliche dell'Ottocento.

Croce nel leggere Vico:

ha messo l'accento sul fatto che i momenti, i corsi e i ricorsi, riscontrati dal Vico nello svolgersi della storia, nel succedersi delle epoche, siano nel contempo categorie eterne dello Spirito, e insomma la legge, sempre identica a se stessa, con cui lo spirito opera nel fare, nel produrre la storia¹⁷.

Che si tratti di una operazione legittima è discutibile: resta il fatto che Debenedetti inserisce il sistema crociano in un contesto culturale che ancora crede alla legge istituita dai padri e che per questo è in grado di trovare, all'interno delle proprie costruzioni borghesi, una soluzione unitaria e insieme rassicurante del quotidiano.

Alcuni prelievi

Scrive Macchia in una raccolta di saggi autobiografica intitolata Gli anni dell'attesa che una delle strade per svincolarsi dall'ombra di Croce fu quella di

¹⁷ Debenedetti, G. Verga e il Naturalismo. Cit., p .369.

scegliere degli argomenti che uscivano completamente dalla sfera di interesse di quell'ingombrante maestro.

Credo del tutto improbabile, in questo stato di cose, la sopravvivenza del critico che sia sistematicamente crociano, quando la materia su cui lavora, vastissima materia che egli ama e di cui si alimenta, sia stata bollata dal maestro come inesistente e corrotta. E quei testi racchiudevano l'ampio periodo della poesia francese che dalla morte di Baudelaire conduce a Valéry, e le espressioni più alte di quella poesia portavano i nomi di Mallarmé, di Rimbaud, di Verlaine. E insieme con la poesia, la prosa poetica e prosa di romanzo, da Lautréaumont a Proust¹⁸.

Se decidiamo di credere a questa testimonianza e la inseriamo come un tassello decisivo nella nostra ricostruzione a posteriori del primo tempo di Giacomo Debenedetti, subito ci imbattiamo almeno in due casi eclatanti: Saba e Proust. Essi incominciano a comparire tra le pagine del critico fin dagli anni venti. Si tratta di un indizio importante e come tale va interrogato, soprattutto se si tiene presente che questi due autori furono sempre sprovvisti delle credenziali richieste per gravitare nell'orbita crociana. Scegliere uno scrittore e un poeta ai margini è dunque un passo decisivo verso quella rottura che Debenedetti sembra di volta in volta procrastinare. Il distacco non fu traumatico e rispettò i tempi di una lenta maturazione grazie alla scelta di alcune controfigure a cui Debenedetti affidò una parte significativa del proprio destino. Si ha infatti la sensazione che, in questa fase incerta del suo lavoro, egli si muova mascherandosi dietro a dei modelli letterari che consapevolmente o meno operano delle scelte strategiche al di fuori della norma. Insieme e per ragioni

diverse, Proust e Saba diventano i testimoni più attendibili di queste infrazioni. L'Estetica, dunque, viene sfidata nel territorio della letteratura, abbandonate le armi filosofiche essa si trasforma in un campo neutro ed è facile a questo punto rovesciare le sorti. Giacomo Debenedetti riuscì in breve tempo a costruirsi una "zona franca" rendendosi immune da ogni pregiudizio crociano. Gli antidoti utilizzati gli permisero di avanzare a occhi chiusi nelle proprie ricerche ignorando le pagine firmate da Croce su Saba e Proust. Per capire quali furono "le sviste intenzionali" di Debenedetti nei confronti di quelle pagine proviamo a fare un piccolo excursus nella micro-cronologia degli scritti di Croce dedicati a questi autori.

Come piccola anticipazione del nostro racconto prendiamo le brevi battute che il filosofo scambia con Saba a proposito di alcuni sonetti militari e della poesia A mia moglie. L'incontro si riduce a poche righe inviate al poeta in una laconica cartolina dove Croce con un tono distaccato gli comunica il suo responso: "le sue poesie hanno qua e là dei movimenti vivaci, ma mancano ancora di qualunque elaborazione formale."¹⁹

Bastano queste parole lapidarie, in una atmosfera raggelata "dalle buone maniere" attraverso cui si esprime un giudizio liquidatorio, per troncarsi qualsiasi possibilità di un rapporto successivo.

¹⁸ Macchia, G. "La Generazione della cultura", Gli anni dell'attesa. Milano: Adelphi, 1987. Cit., p.67.

¹⁹ Questa corrispondenza fra Croce e Saba è riportata da Lavagetto, M. La Gallina di Saba. Torino: Einaudi, 1974. Cit., p.65.

Passiamo a Proust.

La vicenda tra Proust e Croce procede lineare, senza svolte, salti o colpi di scena. I vari giudizi emessi da Croce nel corso degli anni non sembrano contraddirsi o subire ripensamenti. Uno degli articoli dedicati allo scrittore francese appare sullo Spettatore Italiano: "Gerard de Nerval e Marcel Proust". Si tratta di una piccola scheda in cui il filosofo si preoccupa punto per punto, come in un'arringa processuale, di smontare la tesi proustiana. Le opere di Nerval sia le poesie che le novelle risultano agli occhi di Croce pagine scritte da un dilettante poiché non si cristallizzano in una unità compiuta, ma rimangono sconnesse, scucite, incoerenti "non convergono a un tutto che sia logicamente pensato e poeticamente sentito"²⁰. Croce non capisce come Proust nell'articolo "à propos du «style» de Flaubert" possa a un certo punto trovare in Chateaubriand e Nerval dei suoi precursori.

Scrive Proust a proposito di Gerard de Nerval:

Ouvrez les Mémoires d'outre-tombe ou Les Filles du Feu de Gérard de Nerval. Vous verrez que les deux grands écrivains qu'on se plait - le second surtout - à appauvrir et à dessécher par une interprétation purement formelle, connurent parfaitement ce procédé de brusque transition.²¹

²⁰ Questo articolo di Croce risale agli anni cinquanta. Nel passare in rassegna i brevi interventi di Croce che riguardano Proust non mi sono attenuta a un rigoroso rispetto dell'ordine cronologico perché ho ritenuto che nel montaggio risultasse più chiara questa sequenza che del resto non altera minimamente l'andatura reale dei fatti perché non esistono variazioni fra le diverse stesure. Croce, B. Spettatore Italiano. Anno V. 1952. N°5. Cit., p.203.

²¹ Proust. M. "A propos du «style» de Flaubert", Contre Sainte-Beuve. Paris: Gallimard, 1971. Cit., p.599.

Croce, dal canto suo, non rileva in Nerval una scrittura affidata al ricordo in grado di provocare un cambiamento improvviso di scenario che scompagina completamente il tessuto narrativo. Questo fenomeno della memoria - scrive Proust - "a servi de transition à Nerval, à ce grand génie dont presque toutes les oeuvres pourraient avoir pour titre celui que j'avais donné d'abord à une des miennes: les Intermittences du cœur."²² Croce viceversa nega il ricordo, lo confonde con una sorta di misticismo nebuloso che lo porta a una condanna formale dell'opera come disorganica. Ma la ragione profonda di questa incomprensione è un'altra ed è la stessa per cui si troverà in una situazione di disagio e di straniamento davanti all'opera di Proust. A disorientarlo è questa nuova tecnica narrativa del ricordo involontario che sconvolge i canoni stabiliti dall'Estetica. Croce, infatti, non può riconoscere una forma artistica scaturita da un fenomeno come le intermittenze del cuore che rischierebbero di provocare al suo sistema chiuso in una perfezione circolare, continue interferenze tra la superficie e ciò che si nasconde dietro quelle facciate apparentemente impermeabili.

Sullo stesso argomento esiste un'altra breve postilla, "Vittorio Alfieri, precursore del Proust", apparsa in un numero della Critica del 1937. In questa breve nota Croce con spirito sarcastico propone come antecedente del ricordo involontario proustiano un passo dell'autobiografia dove Alfieri racconta come la vista di certi stivali indossati abitualmente dallo zio ormai morto da tempo a un tratto suscitò la sua

²² Ibid.

viva e inconfondibile immagine con tutte quelle "sensazioni primitive" che egli aveva provate a quell'epoca. L'analogia con Proust è però solo superficiale in quanto, sottolinea Croce, l'Aferi considerava questo episodio come una sorta di "puerilità" mentre Proust:

stima di avere alzato il velario di un mistero, e appreso come si possa "raggiungere l'assoluto," e quasi fondare una nuova religione, col ritrovare, adottando la memoria involontaria, l'ineffabile <sensazione>, in cui consiste l'unica realtà reale²³.

Il tono ironico usato da Croce rasenta il disprezzo: le intermittenze del cuore vengono ridotte a una sorta di gioco solipsistico e Proust a sua volta sembra essere omologato al cliché dell'artista decadente: "un dilettante di sensazioni." E' un'immagine questa che affiora ripetutamente nei suoi scritti.

In una nota a margine di un volume intitolato La Poesia del 1936, Proust viene censurato come un immoralista e un perverso. La memoria involontaria viene vista come un pretesto per dare sfogo a una "bramosia di rivivere le sensazioni di un tempo passato."²⁴ Questo ritratto di uno scrittore tormentato da una sessualità scabrosa avvicina Proust a Maupassant, che tuttavia agli occhi di Croce appare meno complicato ma più geniale.

²³ Questo aneddoto compare per la prima volta nel 1937. Croce, B. Quad. Critica. 1937. Poi raccolto Pagine sparse. Vol.III. Laterza, 1945.

²⁴ Croce, B. La poesia. Laterza, 1936. Cit., p. 238.

L'accusa di immoralismo che Croce rivolge a Proust in questa occasione non restò un episodio isolato ma al contrario trovò facili alleati in molti critici cattolici di quegli anni anche in Francia. Tuttavia in Croce subentrano altri fattori oltre alla pregiudiziale cattolica. Si ha infatti la sensazione che il critico stia leggendo la Recherche attraverso i romanzi di D'Annunzio e non vada oltre la superficie di questa analogia.

Croce nel 1945 dedica un lungo saggio a Proust. Il titolo è singolare: "Un caso di storicismo decadentistico", ancora più anomala è la sua collocazione. Esso viene infatti raccolto nel secondo volume dei Discorsi di varia filosofia. Questa manovra ci porta a supporre che il filosofo si sia deciso ad affrontare più seriamente il caso Proust sfidandolo sul suo terreno: la rappresentazione del tempo. Immediatamente ci accorgiamo che le promesse non vengono mantenute. La strategia retorica utilizzata è quella del discorso apodittico. Croce partendo dai suoi presupposti teorici dimostra come non possa esserci nella Recherche una coscienza reale del tempo, una volta abolita la storia e la morale. Fin dall'inizio siamo messi di fronte a una clamorosa infrazione del codice letterario. Appare subito chiaro che Croce spinto da una smania febbrile di mettere in gioco la sua filosofia della storia, sta travisando i fatti e ben presto si rivela un lettore inattendibile. A forzare l'interpretazione subentra l'orizzonte di attesa di un critico che mentre legge la Recherche cerca di farla rientrare nei canoni della sua Estetica. I parametri sembrano infrangersi all'istante dal momento che il punto di vista utilizzato da Croce per

leggere l'opera di Proust è una sorta di focalizzazione interna alla circolarità dello spirito. Detto in altri termini: il modello teorico crociano non è applicabile alla Recherche senza correre il rischio di andare in frantumi. A questo punto Croce ha davanti a sé due strade: quella di abdicare ai suoi postulati oppure quella di servirsi del suo sistema filosofico per contrastare la nuova rappresentazione del tempo che Proust mette in scena nella sua opera. Il filosofo sceglie inevitabilmente la seconda via d'uscita e da questo momento l'incomprensione con lo scrittore francese assume la dimensione del paradosso. Per Croce infatti esiste solo il tempo in quanto storia. Non solo, la circolarità dei destini prevede che la morale e la storia siano riunite nella sfera pratica. Conoscere storicamente è dunque un atto volontario che rientra a sua volta nella categoria del giudizio, sempre sollecitato da un intento morale. Proust dal canto suo ci presenta una strategia della conoscenza che funziona esattamente al contrario. Le intermittenze del cuore sono determinate da una situazione del tutto casuale e non dipendono dalla volontà di un soggetto pensante. Esse sono accompagnate da una cerimonia di attesa e sorprendono il protagonista in uno stato di pura passività. Il recupero del tempo per Proust non è un'operazione di restauro che passa attraverso una mediazione intellettuale: la dimensione extratemporale del tempo riesce ad affiorare solo a patto che il mondo esterno venga messo tra parentesi. Una simile procedura si basa su una sorta di abdicazione. Tutto questo viene giudicato da Croce come il frutto di una coscienza oziosa e immorale:

Così egli descrive il processo che dall'impressione di un presente muove alla ricostruzione di un passato; ma con questa differenza rispetto al processo propriamente storico, da noi ricordato e sommariamente accennato, che, laddove nella storia il punto di partenza è un bisogno morale che cerca di far luce su un passato per disegnare l'azione che gli spetta di compiere, e l'appagamento di quel bisogno è un atto del pensiero, che mette capo a un giudizio o a una serie di giudizi, nel Proust il punto di partenza è un sentimento commisto di piacere e dolore, che risveglia una sequela di immagini conformi, le quali già gli furono legate quando per la prima volta sorse nell'animo.

Si potrebbe simboleggiare la differenza della figura dell'uomo che lavora col pensiero preparandosi all'azione e, a contrasto, quella dell'uomo quando si lascia andare al riposo, al rilassamento, all'ozio e ai trastulli dell'ozio. Nel secondo caso ha luogo la semplice soddisfazione edonistica d'un bisogno fisiologico, che non è processo mentale appunto perché è tutt'insieme processo morale²⁵.

Dal piano filosofico il giudizio di valore si sposta sull'oggetto di rappresentazione del romanzo: i vizi della così detta buona società. La Recherche viene fatta inevitabilmente ricadere sotto le insegne del romanzo realista e il suo principio unificatore diventa quello di "una inquietudine sessuale". Rimanendo impigliato nel suo schema di interpretazione deciso a priori, Croce accusa Proust di avere costruito una visione del mondo pseudoplatonica senza peraltro rendersene conto. La narrazione si muove su due registri che non comunicano fra di loro: il mondo delle idee e quello dei fatti. Tale scissione di piani si riflette sul soggetto, che si ritrova immediatamente ad essere scomposto in molteplici identità che producono

²⁵ Croce, B. "Un caso di storicismo Decadentistico", Discorsi di varia filosofia. Vol.II. Laterza, 1945. Cit., p. 140.

"un sentimento di servitù, di oppressione, di accasciamento"²⁷ dell'io. Tutto questo non può essere considerato come la drammatizzazione di una esperienza spirituale alla ricerca di una vocazione artistica. Per il filosofo non si può parlare di arte perché in Proust non troviamo un atto contemplativo ma piuttosto "un vero sfogo di nervi mercé dell'immaginazione"²⁸ .

Del resto Proust non va oltre al milieu culturale nel quale si trova immerso che è nelle sue radici profondamente storico:

La filosofia del Bergson, non trattata come fermentum cognitionis ma accettata dommaticamente conclusa in sé, piacque ai letterati decadenti, tra i quali il Proust, che, senza ben rendersene conto, di un'altra matrona come è la storia, educatrice con la severità del pensiero alla severità dell'azione, fece una sorta di donnetta impudica, procuratrice di rare e squisite commozioni ai nervi ammalati.²⁹

Con queste ultime battute si conclude il "caso Proust". Gli articoli di Croce sono gli atti di un lungo processo che senza tregua ha mandato più volte lo scrittore francese sul banco degli imputati accusandolo di atti illeciti: danno alla morale, fantasie di un uomo malato di nervi. Detto per inciso, questo processo non fu un episodio isolato nella cultura europea.

Giacomo Debenedetti dal canto suo non ebbe nessuna parte in questa inquisizione: fu anzi dopo Lucio Ambra uno dei primi critici italiani a portare Proust

²⁷ Ibid. Cit., p.142.

²⁸ Ibid. Cit., p.143.

²⁹ Ibid. Cit., p.145.

in Italia e a dedicare gran parte del suo lavoro a questo autore che egli stesso ha definito più volte come il più grande scrittore del Novecento.

Uno sguardo retrospettivo

Arrivati a questo punto dovremmo essere in grado di fare una breve ricapitolazione della prima fase di Giacomo Debenedetti. Tuttavia tirare le somme appare un'operazione difficile in quanto la fisionomia iniziale del critico sembra continuamente sottrarsi a qualsiasi tentativo di riassumerla in un disegno unitario. Essa rimane sospesa fra ritorni, interruzioni, salti e svolte di un percorso frastagliato che non riesce a seguire un sentiero lineare. Di questa difficoltà sembra essersi accorto lo stesso Debenedetti quando progetta di raccogliere i suoi saggi dagli anni venti agli anni quaranta e decide di farli precedere da delle elaborate prefazioni. Dietro a una mossa così abile e previdente si nasconde forse il disagio di qualcuno che non è soddisfatto del proprio lavoro giovanile e sente il bisogno di tomarci sopra per conferirgli un'altra veste. Il nuovo assetto costituito dalle prefazioni diventa un passaggio obbligato per il lettore e lo costringe a prendere atto di un mutamento di scenario. Debenedetti a distanza di anni è mosso dalla necessità di riappropriarsi del suo passato attraverso l'aggiunta di un paratesto. Passiamo, dunque, in rassegna queste piccole "finestre": ci offriranno una punto di vista privilegiato per ripercorrere

il testamento autobiografico di un critico che mentre parla della sua generazione chiude i conti con Croce, e ci spiega perché non riuscì mai ad oltrepassare la dimensione del saggio.

Leggendo le "prefazioni" si ha infatti la sensazione che Giacomo Debenedetti dia forma e volto alle sue intenzioni e che, partito da una condizione di anonimato, arrivi pian piano a costruirsi una fisionomia facendosi per la prima volta critico di se stesso. Questa manovra non è volta a una rivisitazione archeologica e documentaria del passato ma al contrario sembra concedere qualcosa agli anni della maturità, assumendo la forma di un provvisorio risarcimento, una volta che siano state eliminate o quanto meno discusse, precisate, le infiltrazioni del clima di quegli anni: il sistema crociano.

La prima prefazione ai saggi critici porta la data del 1929. Il tono con cui essa è costruita lascia trapelare una specie di impacciata preoccupazione e nello stesso tempo una sfuggente e non localizzabile incertezza. Giacomo Debenedetti sembra ancora non avere trovato una posizione neutra tale da consentirgli di diventare un narratore imparziale del proprio lavoro. E subito la sua confessione appare smentita dalle titubanze e dall'imbarazzo di una strategia difensiva che lo tradisce nel punto cruciale del suo resoconto. La raccolta, ci viene detto, doveva chiamarsi Fuga dalla gioventù poi il titolo fu sostituito all'ultimo momento con uno più anonimo perché poteva rischiare di apparire troppo autobiografico. Ma proprio quando

Giacomo Debenedetti si affretta a comunicarci le motivazioni che lo hanno spinto a cambiare una decisione così importante si avverte un moto di diffidenza.

Fuga dalla Gioventù, se era autobiografico, lo sarebbe stato in quest'ultimo senso, non del tutto indiscreto né estroso. Si vuol dire, insomma, che solo in un colpo d'occhio retrospettivo è permesso al critico di riconoscere, sotto la trama logica dei propri discorsi, un vivo grafico delle proprie avventure d'uomo.³⁰

Sono parole che non convincono del tutto e nello stesso tempo indicano qualcosa di non risolto. E' come se Giacomo Debenedetti mentre si giustifica di avere preso un altro partito si ritrovi all'improvviso con le mani legate e sia costretto a confessare che quel materiale non poteva portare un titolo che lo avrebbe contraddetto nei fatti. Erano le sue prime prove e, nel 1929, il tempo non aveva ancora compiuto quell' opera di usura indispensabile per poterle trasformare in un ricordo della giovinezza. Ma, soprattutto in quegli anni, Debenedetti si trovava ancora in una posizione precaria dove le scelte sembrano essere di volta in volta ambivalenti e dare ragione a diversi stimoli. Basta dare un'occhiata repentina agli autori presi in esame: Proust, Saba, Croce De Sanctis, Radiguet, Lionello Venturi. Questi saggi nascono da occasioni diverse e non mancano dubbi e riserve da parte di un critico che sta sperimentando la propria difficile strada e mettendosi alla prova.

La raccolta viene ripubblicata in seguito con un'altra prefazione. Siamo nel 1949 e Giacomo Debenedetti è finalmente pronto a mettere a punto il suo progetto

³⁰ Debenedetti, G. "Prefazione", in Saggi Critici prima serie. Cit., p. 24.

rimasto in sospeso per anni: raccontare “la Probabile Autobiografia di una Generazione”. E' una prefazione dedicata esclusivamente alla figura di Croce e a che cosa avesse significato quel maestro per lui. La "cerimonia" ha subito un lungo periodo di gestazione, ma adesso è arrivato il momento giusto per officiarla con tutti i suoi crismi. Il rituale ha luogo pagando il pedaggio di un tributo e insieme riconoscendo l'importanza di quella figura.

Viene, ha da venire, il giorno che Don Giovanni incontra il Povero, Zaratustra il Ciarlatano, Don Chisciotte più o meno direttamente il Curato e il Barbieri, Pinocchio il Grillo Parlante, ecc. E' scritto che ognuno si deve imbattere in un personaggio che antagonista non può dirsi e neppure demone, quantunque dell'uno tenga la natura provocatoria e dell'altro quella influitiva e parente. Si tratta della propria ombra. Essa costringe a comprometersi con gli errori passati e le sorti a venire molto più in là del ragionevole; a pronunciare cose che più volentieri si sarebbero affidate a una civile ipocrisia. Tra gli incontri fatali, c'è anche quello del Critico col Professore di Belle Lettere.³¹

Il tono ironico e un po' demistificatorio non deve trarci in inganno. Stiamo infatti assistendo alla teatralizzazione di una vicenda che cerca di esorcizzare qualcosa di molto significativo e che ha compromesso in parte anche la sorti del narratore. Il registro autobiografico espone questo resoconto a una serie di rischi inevitabili, i margini di attendibilità si assottigliano per lasciare il posto a delle possibili alterazioni. Tuttavia, se è legittimo pensare che si tratti di una ricostruzione a volte arbitraria, questo non ci autorizza a smentire chi conosce la storia dall'interno per averla vissuta di persona. Del resto, essa ci consente di fare luce su un arco di

tempo che altrimenti sarebbe rimasto immerso in un' atmosfera ambigua, condannato per sempre all'amnesia o alla dilazione.

Nel compiere i suoi passi a ritroso Debenedetti si serve di un linguaggio metaforico molto ricco, che continuamente trasforma il ricordo in icone. Si ha infatti la sensazione che il racconto proceda per quadri giustapposti seguendo una logica spaziale più che uno svolgimento cronologico. Il tessuto narrativo appare così intrecciato dai diversi ritratti che di volta in volta emergono alla superficie del testo.

Cerchiamo dunque di seguire questo fitto e talvolta ingarbugliato reticolo di immagini con cui viene imprigionata la figura di Croce. Subito entrano in scena, come si è già potuto vedere, delle maschere letterarie che ricalcano l'antica storia del doppio. Questa sorta di non identificabile forza, ci viene detto, opera quasi come una seconda natura e obbliga con la sua presenza a prendere coscienza di ciò che si vorrebbe tenere celato a se stessi. Debenedetti apre il suo racconto attraverso un repertorio di suggestioni e lasciti della tradizione romantica che contribuisce a trasportare il lettore in un'atmosfera irrealistica dove Croce assume le sembianze di un fantasma. Subito dopo lo spettro dai tratti irriconoscibili si incarna nella sagoma corposa e pedante del professore di belle lettere e lo scenario si sposta nella vita quotidiana di Torino:

Mattini dell'Università di Torino, dei quali posso testimoniare di persona: sotto i portici del cortile, vaporassero le nebbie dell'inverno col sapore del seltz, o il sole degli aprili e dei maggi levigasse di ceruleo le

³¹ Debenedetti, G. "Probabile autobiografia di una generazione", Saggi Critici prima serie. Cit., p.1.

colonne, o fiammeggiasse quello estivo sui giorni d'esame, chi ora con la macchina del tempo potesse tornare a quei mattini sentirebbe di che cosa si discorreva. Croce e Gentile, Gentile e Croce, il grande duello: e il criterio per noi preponderante consisteva nel vedere quali di quei concetti in lizza sapesse meglio illuminare l'idea dell'arte.³²

E' una ricostruzione storica della vita italiana di quegli anni che in parte abbiamo già incontrato. A Torino come nelle altre città italiane, il dibattito culturale trova il suo punto di irradiazione nella Circolarità dello spirito. Essa assorbe tutta una generazione di intellettuali inclusi quelli che per età sembravano già avere compiuto i primi passi al di fuori di quel tracciato. A questo riguardo Antonio Gramsci diventa per i giovani esordienti una sorta di precursore: qualcuno che intimamente "aveva già attuata la rottura". Eppure se si leggono le lettere dal carcere e i Quaderni ripetutamente ci accade di sorprendere Gramsci alle prese con l'Estetica e altri testi teorici di Croce. Egli chiedeva espressamente alla moglie di potere avere a portata di mano quei libri da cui più volte ricava spunti per le proprie ricerche o di cui prendere in esame singoli teoremi. Secondo Debenedetti la modalità delle sue argomentazioni risente ancora "dello strumentale crociano". Tuttavia lo strappo che Gramsci si accinse con determinazione a condurre fino in fondo rimase un gesto appartato e non trovò subito dei seguaci fra le sue fila. Debenedetti dal canto suo disegnò la sua parabola fra chi non riuscì a colmare quella lacuna.

³² Ibid. Cit., p.10.

Nel 1949 la mancata risoluzione del conflitto riemerge con tutta la sua violenza e ciò che era stato sepolto da anni sembra di nuovo perseguire Debenedetti con così assidua ostinazione da indurlo a confessare il suo atto mancato: "Non riuscirci a dirci la parola rottura, pur facendone ogni tanto la mimica, fu il grande lapsus della nostra generazione"³³. Sebbene i toni siano abbastanza distaccati da potere tranquillamente fare emergere una interferenza autobiografica senza che essa finisca fuori controllo resta il fatto che il modo di affrontare l'argomento mantiene un residuo di non risolto imbarazzo. Non si spiega altrimenti per quali ragioni Debenedetti abbia bisogno di un apparato metaforico così corposo tutte le volte che si appresta a chiamare in causa Croce. Si ha infatti la sensazione che mentre ricorda gli anni della sua iniziazione con il previsto allontanamento dai luoghi paterni, stia nello stesso tempo espiando un reticente senso di colpa. E' come se all'improvviso Croce diventasse agli occhi di Debenedetti una figura mosaica e per affrontarla occorresse l'aiuto di uno schermo che garantisse la legittimità dell'operazione. Anche in questo caso parlarne significa in parte infrangere un tabù e, per farlo, bisogna mettersi al riparo da ogni possibile profanazione. Croce, questo mostro sacro dell'eredità culturale italiana, fu una sorta di "guardiano del faro" che:

cronologicamente era un padre, seppe esserlo anche psicologicamente, e volle conservarsi tale. Sentendosi lui medesimo - e così possa durare il più a lungo possibile -il ritratto della salute, ebbe anche la bravura di non suscitare alcun <complesso di figli> o appena in misura trascurabile.

³³ Ibid. Cit., p.11.

Padre è colui che sempre, e comunque si affaccino gli eventi, c'è già stato, ha già visto.³⁴

Durante la seconda guerra mondiale Croce fu insieme a Thomas Mann e pochissimi altri, "uno dei semafori, alti sopra le onde, per gli uomini dispersi e accovacciati nell'Occidente invaso". A Croce viene riconosciuto, da parte di Debenedetti, il ruolo di essere stato un leader carismatico, quasi una sorta di rabbino trasferitosi nell'interno di una casa borghese. Perché, e questo lo avevamo già detto, il sistema crociano è un codice di leggi, un perfetto galateo "che permette di esprimersi su tutti i problemi dell'universale e del particolare, senza mai cadere nello shocking."³⁵ L'esistenza di una tale costellazione rassicura Debenedetti che, pur sapendo di non appartenere più a quel mondo, lo guarda con occhi distaccati ma insieme lo rispetta e ne riconosce l'autorevolezza. L'analogia che avevamo proposto con Renato Serra all'inizio della nostra perlustrazione sembra assottigliarsi. Nel descrivere il clima della sua generazione Serra usa toni insofferenti e in parte liquidatori nei confronti dell'eredità culturale dei padri che Debenedetti di origine ebraica avrebbe difficilmente sottoscritto:

un fastidio leggero erra con un sorriso di superiorità sulle labbra di una generazione che ha composto pietosamente nel sepolcro i suoi padri che onora i suoi maestri, ma che si sente ormai libera e tanto lontana da ogni loro influenza.³⁶

³⁴ Ibid. Cit., p.16.

³⁵ Ibid. Cit., p.15.

³⁶ Serra, R. Scritti letterari morali e politici. Cit., p. 376.

Nonostante la tempestività delle prime "fughe" con cui Giacomo Debenedetti cerca di sincronizzarsi con la cultura europea, tuttavia il bisogno di una legittimazione del proprio operato è parte integrante di quella vicenda. La sua origine ebraica non è una componente secondaria, ma al contrario gioca un ruolo fondamentale, ed è per questo che ai suoi occhi l'edificio crociano diventa ben presto una sorta di talmud dal quale ci si può allontanare ma solo in punta di piedi, senza strappi o violente rotture, consapevoli che lì si può sempre trovare il valore rassicurante delle convenzioni. Debenedetti contrappone al vecchio modello altri modelli interpretativi ma sempre all'interno di un tacito e silenzioso ossequio per chi aveva avuto la capacità di edificare quelle maestose cattedrali del XIX secolo.

Quando Giacomo Debenedetti, negli anni quaranta, cerca di trasformare la sua opera saggistica nell'unità di un libro compiuto, si accorge dell'impossibilità di quel progetto. Le prefazioni alla raccolta dei Saggi Critici sono il surrogato di una sconfitta subita e nello stesso tempo denunciano il vano tentativo di riprodurre almeno esteriormente quel assetto di forme chiuse e circolari da cui era partito. Il saggio diventa la negazione del "sistema," il suo specchio grottesco e deformante: ma entrambi per vivere hanno bisogno di vedere la propria immagine infrangersi nell'altro. Questa dialettica tiene in sospeso la sagoma inafferrabile di un critico come Debenedetti, costretto a spostare nell'arte la compiutezza di un destino che la sorte sembra avergli pazientemente rifiutato.

Un incontro:

Ogni opera scritta rappresenta il mondo sotto il simbolo di un rapporto di destini; il problema del destino determina ovunque il problema della forma.

Lukàcs

Conversazioni private

Nella Probabile autobiografia di una generazione (1949) Giacomo Debenedetti per la prima volta si fa interprete di se stesso: scava nel suo passato, ricostruisce a posteriori le proprie origini, stabilisce delle genealogie. Eppure in quel resoconto stilato a distanza di anni mancano degli episodi significativi, alcune esperienze non vengono registrate. Tali omissioni sono il risultato di una selezione accurata, in cui l'autore, nel momento di elaborare dei dati per una autobiografia collettiva, ha dilatato la "durata" del suo apprendistato e ha abilmente fatto convergere tutta la storia di quegli anni nello sforzo compiuto da una intera

generazione di "mettere il cornetto acustico all'Estetica di Croce." ¹ Questa immagine rimane tuttavia parziale e non tiene conto di una serie di avvenimenti che incidono in modo profondo sulla ancora incerta e contraddittoria biografia intellettuale degli esordi. Ci siamo già imbattuti in alcuni personaggi che, nel ruolo di controfigure e funzionando come modelli alternativi all'indiscussa influenza crociana, determinano scelte cruciali nell'itinerario di Debenedetti. A questo proposito appare decisivo l'incontro con Saba. Egli ben presto si rivela un "autorevole maestro" a cui sottoporre i progetti, i dubbi e le incertezze sul proprio futuro.

E' un tempo instabile quello che contraddistingue gli inizi di Giacomo Debenedetti: dilatato dalle incognite, esposto alle più difficili previsioni, sembra custodire il segreto di una eccezionale "prenatalità". Un riverbero di questo faticoso e travagliato periodo, indicato per sommi capi, lo si può ritrovare nell' epistolario tra Saba e Debenedetti. Si tratta di una accattivante e singolare testimonianza di una predisposizione letteraria che, un giovane, inquieto e ancora sconosciuto, porta dentro di sé. La cronologia affidata alle lettere ci permette di ricostruire la storia di quei primi fermenti letterari solo a partire dagli anni venti quando Giacomo Debenedetti è agli inizi della sua carriera di critico letterario e un sogno impossibile sembra tormentarlo: il desiderio di diventare un grande scrittore. Impegnato in questo progetto ambizioso, egli non riesce a dare una forma controllabile e pacificata al suo straordinario talento: rimanda per alcuni anni ogni decisione, prende tempo, e intanto

¹ Debenedetti, G. Probabile autobiografia di una generazione. Cit, p.13

la sua biografia intellettuale appare disorientata, attraversa strade diverse, si sdoppia in due vite parallele.

Nel 1926 esce la prima raccolta di racconti, gli esiti non sono brillanti e, da quel momento, Giacomo Debenedetti si presenta sulla scena pubblica solo come critico: ha deciso a quale delle due controfigure affidare le proprie credenziali. Eppure i tratti rimangono incerti, l'identità risulta imperfetta. Nasce all'improvviso il sospetto di trovarsi di fronte a qualcosa di alterato rispetto ai canoni della critica ufficiale, come se i due sentieri paralleli lungo i quali si biforca la sua vita, finissero per incontrarsi in uno qualsiasi dei moltissimi punti significativi e simmetrici del loro sviluppo. La critica letteraria dopo il 1926 si configura ai suoi occhi come una situazione di compromesso fra due inclinazioni diametralmente opposte: diventa il luogo in cui si possono occultare le tracce di quella prima esperienza di scrittore e nello stesso tempo un mezzo per riesumarla. In questo modo Giacomo Debenedetti ufficializza una sorta di seconda nascita mantenendosi aperto un varco che gli consente, in caso di necessità, di dissotterrare all'impronta le soluzioni offertegli dal suo talento letterario: è questo il segno di un tramonto provvisorio, reiteratamente celebrato e mai definitivo.

Ripercorrere la storia di quella vocazione mancata, e in parte rimossa, è come penetrare in una vicenda circondata da un alone di mistero dove il silenzio ha il valore di una prova. Ben presto, infatti, per mano dello stesso Debenedetti quei primi tentativi letterari vengono relegati nell'oblio: sottoposti a una lenta e inesorabile opera

di censura, essi appaiono come qualcosa di ingombrante, soprattutto agli occhi di chi, in quel momento, ha deciso di liberarsi del proprio passato e si appresta con molta premura a costruirsi una fisionomia di critico letterario coerente e plausibile. Tuttavia il passaggio non fu così radicale, il mutamento ebbe un suo periodo di incubazione, la svolta, se avvenne, portò con sé i residui di quella amputazione. Colmare una simile lacuna significa rintracciare la genesi di una parabola sotterranea che rende vano ogni sforzo di dividere in due tempi distinti la sua attività di critico e di scrittore: abbandonata la letteratura come materiale da costruzione, egli non rinunciò mai, in seguito, alle risorse di quel primo laboratorio e, una volta sperimentatolo su se stesso, riuscì a servirsi di quei "poteri magici di narratore" in un territorio diverso da quello che gli era stato interdetto.

A pronosticare un simile futuro è Saba che, munito di una straordinaria chiaroveggenza, diventa fin dal principio l'amico e la guida per questa evoluzione.

E' lo stesso Debenedetti a confermarne l'importanza, quando, nel 1959, decide di pubblicare le lettere di Saba facendole precedere da una breve introduzione:

Saba, oltre che confidarsi con i suoi amici, li confessava anche più in là di quanto essi sarebbero stati disposti a fare spontaneamente. Chi leggerà l'epistolario potrà, semmai, essere curioso del come quegli amici abbiano potuto superare la naturale ritrosia di veder pubblicati documenti che li espongono così al vivo. Personalmente, direi che è andata un po' come nel giorno della visita di leva, quando ci fu ordinato di spogliarci, di sfilare nudi. Dopo un attimo di rivolta, si era entrati d'improvviso in una specie di adattamento fatalistico, senza più obiezioni: la nudità nostra e altrui aveva

cessato di offenderci, quasi ci difendeva come il più abbottonato dei vestiti.²

Giacomo Debenedetti presenta la corrispondenza con Saba come una sorta di teatro privato dove i personaggi sono costretti a "sfilare nudi" sulla scena, dopo essere stati sottoposti a una procedura di smascheramento messa in atto dall'interlocutore più anziano. Il fulcro attorno cui si organizza una simile rappresentazione è quello di una coscienza indotta a confessare ogni segreto, ad aprire ogni porta sui retroscena più nascosti e proibiti della sua esistenza, ad esibire al di là di ogni pudore e inibizione la propria nudità infrangendo qualsiasi diaframma protettivo. Se alle spalle di questa ricostruzione, facciamo risuonare alcune parole di Kafka, i conti sembrano apparentemente non tornare: "confessione e bugia sono la stessa cosa. Per poter confessare, si mente. Ciò che si è non lo si può esprimere, appunto perché lo si è; non si può comunicare se non ciò che non siamo, cioè la menzogna"³.

Confessarsi, dunque, equivale a mentire. Ma la strategia utilizzata da Saba per disarmare chi gli sta di fronte è più sottile e si serve di una serie di preliminari che vanno oltre un atto deliberato e approdano a una abdicazione coatta da parte del suo interlocutore. Si tratta, detto in altri termini, di preparare tutte le condizioni

² Debenedetti, G. "Lettere di Umberto Saba", Nuovi Argomenti. N.41. Novembre-Dicembre, 1959. Cit., p. 3

³ Cfr. Lavagetto, M. L'impiegato Schmitz. Torino: Einaudi, 1986. Cit., p.103

necessarie affinché si verifichi quella situazione descritta da Theodor Reik per cui un uomo avverte al di là della sua volontà un incontrollato impulso a confessarsi.⁴ La presa di parola della confessione avviene in uno stato di inconsapevolezza: si confessa qualcosa ma non ci si rende conto del come e del perché accada. In questa situazione la nudità appare come "il più abbottonato dei vestiti". Una simile esposizione dei fatti può essere plausibile in quanto Saba è stato un lettore attento e interessato di alcune opere di Freud. Preso atto della modalità psicoanalitica che intesse l'epistolario fra Saba e Debenedetti, resta il compito di andare a verificare da vicino quali siano stati i fattori che hanno permesso un così stretto legame e nello stesso tempo hanno favorito un incredibile oroscopo.

E' sempre Debenedetti a fornirci le motivazioni:

Era l'estate; al principio d'autunno Saba venne a Torino, si presentò a casa mia, dov'era la redazione della rivista. Mezz'ora dopo l'incontro letterario era già divenuto un'amicizia. Scoprimmo alcune somiglianze di tipi, di vicende, di gusti, di abitudini, di manie, di nobiltà e di ridicoli tra le nostre due famiglie ebraiche.⁵

⁴ Reik, T. L'impulso a confessare. Milano: Feltrinelli, 1967. Durante la pratica analitica Reik scopre nei suoi pazienti un impulso coatto a confessarsi che risponde a un bisogno di punizione. Sotto questa luce la confessione si viene a configurare come un'autoaccusa e insieme una richiesta di assoluzione per una colpa commessa. Questo processo di smascheramento è una modalità dell'inconscio; dice infatti Reik: "Il paziente ammette qualcosa, e non sa nemmeno che cosa abbia detto, né a chi l'abbia detto. Potrei perfino aggiungere altri due fatti ancora più importanti: il paziente confessa qualche cosa e non sa che ciò che dice è una confessione, né sa che cosa l'abbia portato a fare questa confessione. Io penso che il carattere enigmatico di questi fatti sia una prova eloquente della esistenza e della realtà di tendenze inconscie", cit., pp 181-182.

⁵ Debenedetti, G. Lettere di Umberto Saba. Cit., p.8

Siamo improvvisamente tornati al 1922, quando nel terzo numero della rivista «Primo Tempo» appaiono alcune poesie di Saba dal titolo Preludio e *Canzonette*. Giacomo Debenedetti ricorda quegli anni con il fervore e l'entusiasmo dell'esordiente che pone mano ai suoi primi progetti e sente di prendere parte a un glorioso destino. Si ha infatti la sensazione che egli mentre si sofferma sui tratti salienti della fisionomia di Saba, si presti a delle infiltrazioni autobiografiche come se all'ombra di quel personaggio potesse in parte ricostruire il proprio mito personale. Molti sono i punti di contatto fra i due che ben presto si accorgono di essere nati sotto una comune costellazione.

Il ritratto di Saba messo a punto da Debenedetti appare fondato su pochissimi dati. E' un'operazione che inevitabilmente desta alcuni sospetti e si rivela senza dubbio debitrice di un calcolo: quello di redigere una sorta di leggenda condensata in alcuni topoi fissati in base a una geografia letteraria del primo Novecento. Non si tratta di un banale cliché ma piuttosto di una mitografia pazientemente elaborata sul codice genetico dell'identità ebraica, un tema che affiora continuamente nei loro scritti. Per entrambi essere ebrei costituisce uno stato di sofferenza che ha bisogno di essere esorcizzato attraverso il rituale della scrittura.⁶ Ma al di là di questo, l'ebraicità

⁶ A questo proposito si vedano le lettere di Saba a Joachim Flescher, dove più volte all'interno delle loro discussioni ricorre la "questione ebraica". Nel 14 marzo 1949 Saba scrive a Flescher: "IO SO CHE COSA SONO E CHE COSA SIGNIFICANO GLI EBREI (lo so più di lei, perché in me c'è la parte giudicata e la giudicante; niente -si capisce- di quel che pensava Hitler, piuttosto un'infinita miseria che una *qualsiasi* potenza di male) e IN QUANTO EBREI, CHE SI SENTONO EBREI, che *vogliono* essere ebrei, essi e i loro figli e i figli dei loro figli, decisamente non li amo." Saba dopo avere esposto tutte le sue idiosincrasie per i rituali ebraici, tra cui non da ultimo, quello della circoncisione, si

diventa una sorta di "abito mentale" che pone condizionamenti non trascurabili alla sfera dell'immaginario: l'identità ebraica incomincia a rendersi riconoscibile attraverso connotati specifici, e si trasforma in una specie di indagine anatomica di un corpo collettivo. Non è un caso che il libro di Weininger Sesso e Carattere fornisca ai loro occhi l'incarnazione della fisionomia dell'ebreo che per Debenedetti si configura come lo specchio rovesciato del personaggio balzachiano: un personaggio senza destino.

Del resto la tendenza di Saba a lavorare su limitati stereotipi, rilevata da Debenedetti a partire dalle poesie, trova una ulteriore testimonianza nelle lettere:

Tutto sommato, questo epistolario ci presenta quali siamo; con somiglianze, a volte, così impressionanti da parere esose. Ma nello stesso tempo ci trasforma in personaggi di Saba. Come succede spesso ai grandi fantastici e intuitivi, anche Saba aveva bisogno di una trama semplificata, di un sistema di riferimenti tipici e subito riconoscibili, su cui garantire la verosimiglianza o la verità degli aspetti mutevoli, cangianti, impensati che egli scopriva o inventava negli esseri e nelle cose. La frastagliata, mobile unicità di ciascuno dei personaggi che vediamo comparire nel Canzoniere, nei racconti, e adesso anche nell'epistolario, si imposta sulla solidità di un numero limitato di stereotipi⁷.

Anche per Saba, esiste, dunque, una "commedia umana" dove i personaggi, pur rimanendo all'interno di una costruzione melodrammatica, sono attratti

affretta a dichiarare che proprio attraverso queste pratiche, che egli rifiuta, si è soliti identificare il popolo ebraico. "Insomma se dipendesse da me non farei nessun male agli ebrei [...] Un punto però sul quale lei deve essere d'accordo con me, è che gli ebrei sono stati i maggiori apportatori nel mondo del <senso di colpa>(il resto riguarda i rapporti sociali, ed esula dall'argomento)". Saba, U. Lettere sulla psicoanalisi. A cura di Arrigo Stara. Milano: SE, 1991. Cit., pp. 40- 41.

⁷ Debenedetti, G. Lettere di Umberto Saba. Cit.,p.5

inevitabilmente nella dinamica dei processi psichici scoperta da Freud. Sono proprio i suoi rapporti con la psicoanalisi a renderlo sospetto e a costringerlo ad esibire ogni volta una sorta "di passaporto Nansen"⁸ per essere accettato. Giacomo Debenedetti lo ricorda come un uomo che, uscito dall'anonimato ormai da lungo tempo, non riesce tuttavia a scrollarsi di dosso l'ipoteca di un difficile inizio e continua inesorabilmente a perpetuare in ogni suo gesto quella "fatica di farsi strada" propria dell'ebreo⁹ Detto in altri termini, Saba si sente incompreso dalla cultura italiana, la cultura italiana si sente incompresa da lui. Nonostante i suoi sforzi per superare l'impasse nel quale più volte sembra trovarsi, egli rimane un poeta che vive nel "ghetto" e solo in alcune occasioni riesce a trovare dei provvisori lasciapassare:

L'equivoco nasceva dalla sua perseveranza nelle forme chiuse, convenzionali, strofiche che sembravano richiedere un rigore quasi parnassiano, mentre lui se la scapolava, rompeva, talvolta pareva cavarsela per il rotto della cuffia. Nasceva anche dalla sua attenzione psicologica, tanto più sospetta in quel momento che la nostra letteratura più agguerrita tendeva a stabilire un'antitesi tra il gusto per la psicologia e il gusto della <forma>. Per Saba, più che della <macerazione critica>, in cui i nuovi maestri si stavano affilando, si sarebbe dovuto parlare di una macerazione psicologica invisibile a parecchi.¹⁰

⁸ Ibid., p.7

⁹ Sull'influenza dell'identità ebraica nella poetica di Saba see Debenedetti, G. La poesia di Saba, Saggi critici prima serie. Venezia: Marsilio, 1989. Cit., p.85. In questo saggio Debenedetti scrive: "Saba, ebreo, ha una stanchezza morale ereditaria e tanto ben assimilata, che non tenta neppure più di darsi una ragione; una facoltà di rinuncia a ogni titanismo, che sembra provenirgli da un'antica abitudine, di sangue, a trovarsi dentro un mondo disperatamente accettato. Pare che in lui operino esperienze irrevocabili e obliate, di cui sia rimasta solo la finale stanchezza".

¹⁰ Debenedetti, G. Lettere di Umberto Saba. Cit., p.7

Nella prefazione del 1959 Giacomo Debenedetti ci fornisce un percorso di lettura pazientemente elaborato, ci fornisce soprattutto la chiave per capire a distanza di anni come sono andate realmente le cose: è un critico affermato pronto a rivisitare il proprio passato, a ripercorrere insieme ai suoi lettori le inquietudini degli anni di apprendistato e decide di farlo attraverso l'epistolario con Saba. E' una mossa decisiva e insieme strategica: nella prefazione, mentre riallaccia i fili nascosti di un esordio tormentato da diverse possibilità, Debenedetti pone sotto la tutela di Saba la scelta di un avvenire brillante. Cercare in Saba un punto di riferimento culturale, un modello attraverso cui fissare le norme del proprio futuro, è una mossa ricca di conseguenze che non può passare inosservata. Se accostiamo la prefazione del 1949 con quella del 1959 possiamo ricavare indicazioni di itinerario, gettare luce su quella che fu fin dall'inizio la rivoluzione inconsapevole di Debenedetti nel panorama italiano degli anni venti. In questa prospettiva le parole appena pronunciate da Debenedetti sono sintomatiche e ci rivelano non solo la "situazione canonica di periferico," che Saba ricopre all'interno della vita letteraria italiana, ma come quell'isolamento in cui egli sembra relegato possa offrire al critico un nucleo attorno a cui si organizzano le sue "prime fughe" dal sistema crociano. Così, Giacomo Debenedetti, mentre delinea alle spalle di Saba una parabola da escluso, recupera attraverso quell'immagine alcuni momenti cruciali della propria formazione e, sotto questa luce, l'incontro accaduto quasi per caso a Torino nel 1922, si prefigura fin dall'inizio un avvenimento carico di "profezie".

L'eredità di Saba agli occhi di Debenedetti sembra tutta racchiusa negli "elementi isolanti della sua poesia". Se si legge Storia e Cronistoria del Canzoniere, Saba rivendica questa estraneità congenita come una sorta di carta di identità del proprio lavoro: la radice profonda sulla quale cresce e prende forma il "romanzo" di una vita sospesa su una ambigua e talvolta infida duplicità:

Nascita in una famiglia disunita, in una città di traffici e non di vecchia cultura, varia di razze e di costumi, abbiamo qui molto di quello che si potrebbe chiamare il 'colore locale' di Saba¹¹.

Fin qui le credenziali di Saba, più volte e senza parsimonia da lui stesso amplificate, per mettere in luce il territorio specifico in cui nasce Il Canzoniere. Debenedetti dal canto suo coglie nella "diversità" di Saba una splendida cassa di risonanza capace di sottrarlo agli stretti confini della critica ufficiale e di esporlo al grande soffio della cultura Mitteleuropea che a profondità variabili si respira a Trieste in quegli anni. Se "nascere a Trieste nel 1883 era come nascere altrove nel 1850,"¹¹ questa zona neutra consentì il fiorire di una letteratura ibrida e originale, ardita nelle sue sperimentazioni che ben presto trovò in Saba, Svevo e tangenzialmente in Joyce i suoi capostipiti e i precursori di quel sospettoso connubio tra letteratura e psicoanalisi tanto dannoso agli occhi di chi, al di là della frontiera, si preoccupava di fare rientrare ogni cosa nella circolarità dello Spirito. Debenedetti che abitava al di là di quella

¹¹ Saba, U. Storia e Cronistoria del Canzoniere. Milano: Mondadori, 1948. Cit., pp. 22-23.

¹¹ Ibid., p. 24.

frontiera riuscì a usurarne i margini grazie anche alla frequentazione della poesia di Saba, che in uno stato di quasi completa segregazione, rinchiuso in una "stanzetta a Trieste" aveva ritrovato il "filo d'oro della tradizione italiana" e mandato in frantumi le leggi severe del dogma crociano.

Visitando il luogo di origine, lo spazio chiuso entro il quale Saba metteva a punto il Canzoniere, Debenedetti non solo diventava il testimone privilegiato della sua opera, ma entrava nel vivo del dibattito intellettuale italiano che ancora negli anni trenta tentava di escludere Saba o quanto meno gli riservava un'attenzione sporadica e spesso liquidatoria come nel caso di Croce e di Gargiulo.

La dottrina crociana, scrive Giacomo Debenedetti in "Autobiografia di una generazione", era talmente diffusa nel tessuto culturale italiano da avere assunto i diritti di una religione il cui potere di contagio finiva per coinvolgere anche chi cercava di sovvertirne le regole: ogni tentativo di esorcismo era destinato in qualche modo a ripetere il modello dell' Estetica, ogni voce di dissenso si attenuava alla luce dello Spirito: "recitarono, conclude Debenedetti, anche quelli che credero di parlare per proprio conto"¹².

Quando, alle soglie degli anni trenta, Gargiulo pubblica una serie di articoli nell'«Italia Letteraria» con l'intento di disegnare una mappa della letteratura italiana contemporanea, inaugurando così una sorta di nuovo canone in contrasto con i parametri istituiti da Croce, ci troviamo di fronte a quanto ci verrà descritto in

“Probabile autobiografia di una generazione”: il progetto di Gargiulo finisce, nonostante la presa di distanza da Croce, per rientrare a pieno titolo nella sua giurisdizione. I saggi, raccolti successivamente in un volume dal titolo 1900 - 1930, obbediscono a un piano preciso, quello di denunciare le lacune del sistema teorico di Croce nel campo della critica letteraria ormai irrigidita sulle posizioni della letteratura della Nuova Italia che, secondo Gargiulo:

estese, se non in via eccezionalissima, la sua attenzione al trentennio che per noi è in questione. Non collaborò affatto alla letteratura creativa del periodo. E a questa fu addirittura ostile fino al punto di negarne l'esistenza¹³.

Sono parole programmatiche, attraversate da una intonazione polemica molto forte nei confronti di Croce e tuttavia destinate ad essere contraddette nei risultati, a subire sul piano della rivendicazione teorica dei singolari cedimenti nel momento in cui Gargiulo incomincia a mettersi al lavoro: di colpo, in forma mascherata l'Estetica appare il modello epistemologicamente rassicurante entro il quale ricondurre di volta in volta i singoli autori. Emblematico è l'articolo dedicato a Saba¹⁴ che finisce per chiamare direttamente in causa non solo Debenedetti, ma quanto di esplosivo e

¹² Debenedetti, G. “Probabile autobiografia di una generazione”. Cit., p 7.

¹³ Gargiulo, A. “Pregiudiziali sul Croce”, in Letteratura Italiana del Novecento. Firenze: Le Monnier, 1943. Cit., p.

¹⁴ In Storia e Cronistoria del Canzoniere Saba senza esitazione e in tono risentito scrive: “Il più autorevole fautore dell'ingiustizia nei confronti di Saba fu, com'è noto, Alfredo Gargiulo”. Significativo è vedere come dopo tanti anni Saba abbia bisogno di tornare sull'argomento e tenti di liberarsi di quell'episodio una volta per tutte ripercorrendone la storia.(Cfr. pp.319 - 325).

insospettato si nascondeva dietro l' "apparente semplicità" del Canzoniere. Gargiulo infatti per gettare discredito sulla poesia di Saba non si lascia sfuggire l'occasione fornita dal saggio di Debenedetti che era stato appena pubblicato. La manovra è significativa e ci riporta a uno dei momenti decisivi in cui Debenedetti, ancora impegnato nella ricerca di una propria identità, compie una delle sue clamorose infrazioni attirando su di sé l'attenzione dei critici. Gargiulo si accorge subito delle qualità straordinarie di Giacomo Debenedetti tanto da considerarlo come il lettore più acuto e per certi aspetti più autorevole dell'opera di Saba. Tuttavia il distacco tra i due è troppo netto, le loro rispettive posizioni si dimostrano ben presto antagoniste: a Gargiulo, difensore della poesia pura, il Canzoniere appare da subito una architettura anacronistica e per dimostrarlo ha bisogno di smontare i nuclei portanti del discorso di Debenedetti; ha bisogno di annullare i risultati di una "operazione algebrica":

Non v'è quasi osservazione utile alla critica estetica del Saba, che egli (Debenedetti) non abbia acutamente fatta; e soltanto, su ogni nota ha messo l'accento positivo; ovvero, sia detto algebricamente, davanti ad ogni nota ha messo il segno *più*.¹⁵

Così Gargiulo, rovesciando la visuale dalla quale era partito Debenedetti, si libera di una lettura che restituisca a Saba pieno diritto di cittadinanza nella poesia contemporanea, e nello stesso tempo mette in luce lo scarto che esiste fra il Canzoniere e i paradigmi che contrassegnavano la cultura italiana degli anni trenta e che Debenedetti aveva infranto con il suo primo articolo su Saba (1923).

¹⁵ Gargiulo, A. "Umberto Saba" Letteratura Italiana del Novecento. Cit., pp. 162-163.

Ma che cosa c'era di tanto scandaloso nella poesia di Saba da urtare la sensibilità di molti critici italiani al punto da indurli a rifiutarle un qualsiasi tipo di riconoscimento e legittimazione?

Debenedetti, dal canto suo, mette al bando ogni riserva, si lascia alle spalle ogni pregiudizio, sfida le diffidenze dell'ambiente nel quale si trova ad operare e tenta, con una strategia molto empirica e non del tutto immune dalla procedura crociana, di rivelare ai suoi lettori la trama nascosta del Canzoniere. Quando si trova ad affrontare per la prima volta l'opera di Saba è infatti costretto a fare i conti con tutto quello che aveva imparato durante gli anni della sua formazione intellettuale e a rinunciare in parte alla lezione che Croce, in veste "di sindaco della cultura italiana"¹⁶ gli aveva impartito. Ma, se i tempi non sono ancora maturi per una radicale sovversione dei canoni crociani di cui Debenedetti in forma disseminata continua a promuovere la memoria, tuttavia, come ci ha appena ricordato Gargiulo, Debenedetti opera su quella "partitura" un forte sconvolgimento e registra nello strumento "asinfono" di Saba un momento di alta poesia. Sono proprio "le anomalie" del Canzoniere a costituire per il giovane Debenedetti un polo di attrazione attorno a cui organizzare i primi fermenti di dissenso verso la critica ufficiale e soprattutto verso quegli statuti e quelle norme di ricerca che aveva appreso durante gli anni del suo apprendistato.

¹⁶ La definizione è di Boine e si legge in Plausi e botte.

Per registrare queste significative oscillazioni incominciamo con il fissare alcune date: Il primo articolo dal titolo "La poesia di Saba", esce su "PrimoTempo" nel 1923, alcuni anni più tardi nel 1928 Debenedetti ritorna sul Canzoniere e pubblica in "Solaria" un saggio dal titolo "Per Saba, ancora". Debenedetti per la prima volta esce allo scoperto e denuncia "la relativa sordità dell'ambiente e quella mezza disattenzione, con cui il sedentario mondo delle lettere suole accogliere le opere di non comune destino."¹⁷ Nello stesso tempo prende le distanze da quel clima culturale affermando che "Saba è il poeta di qualche cosa e di qualcuno."¹⁸

L'insoddisfazione verso quel mondo dal quale egli stesso proveniva e l'impossibilità di lasciarselo completamente dietro le spalle appare in tutta la sua intensa e irrisolvibile problematicità nella breve replica di Debenedetti a Gargiulo apparsa nell' "Italia Letteraria" del 1931:

Ecco qui: il Croce aveva annoverata la psicologia come uno degli elementi di primissimo piano, indispensabili a risalire le corruzioni storiche, sotto cui si è prodotta un'opera d'arte; e ciò proprio nel momento in cui contrapponeva la critica estetica a quell'estetismo che è pago di beneficiarsi su un'onda di suoni o su un impasto di colori, ecc. Siamo tutti d'accordo che l'uso della psicologia diventa un abuso, che la psicologia si corrompe in psicologismo, non già quando tenta di spiegare la genesi di un fatto artistico, bensì quando stacca da un'opera alcuni risultati formali e, per così dire, li antropomorfizza, quando, per esempio, invece di ricostruire lo stato d'animo di Leonardo che dipinge la *Gioconda*, astrae da quel ritratto il sorriso e ne crea il misterioso, mirifico, simbolico, ipotetico contenuto, anziché risolverlo in un altissimo gioco di linee, forme, colori [...] Anche a voler ridurre, e ne saremmo entusiasti, la

¹⁷ Debenedetti, G. "Per Saba, ancora". Saggi critici Prima serie. Cit., p.109.

¹⁸ Ibid.

critica a puro esame formale, nessuno di noi critici si sentirebbe esaurito da una semplice serie di constatazioni positive e negative, da un rosario di sì e di no, da un' asciutta sfilza di giudizi categorici che prendessero atto di quel che è e di quel che non è poesia. E' troppo chiaro che il mero binomio:«poesia e non poesia», come riassunto e risultato dell'opera critica, è stato seguito dal Croce con molti sottintesi polemici e pedagogici. In effetto, gli scritti medesimi del Croce, e persin quelli che esemplarmente si schierano sotto il titolo di «poesia e non poesia» sono ben altro: e racchiudono, sotto il programma schematico, più larghi ed espansivi svolgimenti: ammettendo che la storia dell'arte, per arrivare a pronunciarsi sul bello e sul brutto, debba alimentarsi di tutti i dati fornitile della storia interna dell'artista, e della storia della civiltà e della coltura entro cui l'artista si è ambientato¹⁹.

Il passo è di grande rilievo e ci aiuta a capire in che modo Debenedetti riesce ad accantonare le riserve metodologiche che gli venivano dalla sua educazione e ad allargare i confini della dottrina crociana. La mossa è abilissima: egli introduce all'interno dei percorsi già tracciati dall' Estetica nuove modalità di lettura che gli garantiscono ampi margini di libertà senza correre il rischio di sconvolgere completamente le regole del gioco. Ma una simile strategia, che pone al primo posto la psicologia, la filologia e l'indagine storico-culturale come strumenti critici irrinunciabili per l'analisi di un testo letterario comporta degli strappi profondi rispetto al programma "di poesia e non poesia" enunciato da Croce e con il quale si era soliti risolvere ogni problema letterario. Se per Debenedetti la lettura critica di un'opera non può arrestarsi ad un'analisi formale ma al contrario deve ricercare i nessi nascosti che determinano la struttura di un'opera, lo sforzo di fare rientrare l'Estetica

¹⁹ Debenedetti, G. Domande a Gargiulo, "L' Italia Letteraria". III. 6, 8 febbraio, 1931. Cit, p 2.

all'interno di questa nuova prospettiva appare piuttosto il tentativo di procurarsi una sorta di salvacondotto che una possibilità prevista dallo stesso Croce come vorrebbe fare credere Debenedetti. La psicologia e la filologia rimangono zone del tutto incontaminate dall'influenza di Croce e sono viceversa strumenti di lettura indispensabili a Debenedetti per decifrare il senso nascosto di un testo letterario, per rintracciare l'anello che congiunge un'opera al destino dell'autore.

Sebbene ci troviamo di fronte a sperimentazioni che debbono ancora trovare una loro precisa localizzazione e una messa a punto teorica, tuttavia si tratta pur sempre di infrazioni compiute da Debenedetti nei confronti dell'ortodossia crociana e come tali non vanno sottovalutate. In realtà è proprio in questo momento, quando lavora alla poesia di Saba che Debenedetti compie un simile passo, come se, il materiale da costruzione per rielaborare un personale percorso di ricerca lontano dalla "teoria egemone" egli lo trovasse nella struttura stessa del Canzoniere. E proprio per questo, prima di continuare nella nostra ricognizione, è opportuno cedere la parola a Saba che, mentre cerca di fare un bilancio di poetica, ci fornisce una preziosa definizione della sua opera:

Saba riconosce una certa interdipendenza fra le singole parti della sua opera; una continuità che non può essere spezzata senza danno dell'insieme; che tutto insomma nel Canzoniere, il bene e il male, si tiene, e che spesse volte quel bene è condizionato - magari illuminato - da quel male.[...] Ma Saba sa anche che, in quella sua opera, vi sono disuguaglianze e zone morte, o quasi morte, sebbene nemmeno queste siano inutili alla sua comprensione. E a chi ci chiedesse se convenga leggere tutto Saba, e meglio ancora leggerlo tutto di seguito (questa eventualità sembra al Gargiulo la massima delle prove contro il Nostro, il

colmo dell'orrore) oppure scegliere, noi risponderemo che, essendo egli esattamente l'opposto di un poeta frammentario, conviene fare una cosa e l'altra, cioè prima una e poi l'altra²⁰.

Con queste parole Saba traccia una netta linea di confine fra sé e le esperienze artistiche contemporanee. "Arretrato" e "periferico" come lui stesso si definisce, egli è consapevole di essere in aperto contrasto con i canoni imperanti e senza cercare alcuna via di compromesso, lo vediamo assumere una posizione forte contro qualsiasi forma di poetica dell'impurità. E a partire da una simile decisione nascono e si diramano per tutto il Canzoniere quegli scarti, quelle zone morte, quelle disuguaglianze formali che creano il tessuto dell'opera e che minano alla radice ogni possibilità di isolare la poesia ad alcuni "attimi privilegiati"²¹ e di considerarla come qualcosa di immune dal dato quotidiano. Per Saba la poesia non si realizza mai nella ricerca di un assoluto asettico e impermeabile alle resistenze della "calda vita": seguendo un simile disegno costruisce il suo "romanzo" nel tempo, e disorienta tutti quei lettori che sulle tracce di Croce ricercano nel verso una trasparenza cristallina e rifiutano ogni residuo, ogni tipo di contaminazione che possa indurre un poeta ad alternare lo strumento «sinfono» con quello «asifono». Non a caso in riferimento a

²⁰ Saba, U. Storia e Cronistoria del Canzoniere. Cit., p. 326.

²¹ A questo proposito scrive Saba in Storia e Cronistoria del Canzoniere. Cit, p. 144: "Saba ha sempre sentito che, dove l'intima necessità si presenti, tutto può essere detto, in versi come in prosa, che avere limitata la poesia all'espressione di alcuni "attimi" (siano pure luminosi) fu uno degli errori nati dalla sfiducia e dalla stanchezza (che erano nel tempo), e che ogni estremo di "raffinatezza" si risolve -in arte come nella vita- in un estremo di impoverimento".

questa poetica degli alti e bassi, Giacomo Debenedetti, in uno dei saggi della maturità, parla di melodramma e istituisce una analogia tra Saba e Verdi. L'accostamento è sintomatico e ci rivela come Debenedetti dopo un lungo e sofferto tirocinio abbia ormai completamente consumato la sua rottura con Croce. Non vi è nulla infatti di più sorprendentemente anticrociano di questa lettura che mette la poetica di Saba sotto la tutela dei libretti d'opera: le anomalie del Canzoniere acquistano una loro legittimazione in nome di una struttura melodrammatica che si basa su "un andare assurdo e bislacco della trama."²² A supportare una simile ipotesi esiste, ci assicura Debenedetti, uno scritto sul melodramma da cui Saba poteva "ricapitolare tutto il suo lavoro con uno sguardo ancora più rasserenato"²³ La fonte rimane oscura, del nome dell'autore non si fa cenno, tuttavia se si pensa alle parole con cui Saba ha cercato di definire la sua opera non è azzardato credere che il titolo lasciato in sospeso da Debenedetti sia il Paese del melodramma. e che il rimando sia alla pagina in cui Bruno Barilli lascia la parola a Verdi:

Non bisogna esagerare nella smania di volere ogni cosa perfetta, perché si corre il pericolo di compiere ben poco, o di non compiere nulla. La natura, la sincerità di un maestro si rivela mantenendo pressoché intatto ciò che gli è uscito spontaneamente dal cervello, molto meglio che tormentando instancabilmente ciò che egli ha fatto. Anzi nell'alternativa di cose un po' basse con altre più elevate queste s'avvantaggiano di più nel

²² Debenedetti, G. "Ultime cose su Saba", in Intermezzo. A cura di A. Berardinelli. Milano: Mondadori. Cit., p. 1084

²³ Ibid. Cit., p. 1089.

contrasto. Io non istento a credere che alcuni poeti abbiano calcolato su simili effetti.²⁴

Debenedetti, dunque, mettendosi alle spalle di Saba segue passo dopo passo la stesura dell'opera e con il passare degli anni affina i suoi strumenti di lettura pur rimanendo sempre fedele a quel punto di partenza che forse la trama stessa del Canzoniere gli aveva suggerito: percorrere la "cronaca interna" dell'opera. Quando intorno agli anni quaranta l'interminabile lavoro sembra ormai avviarsi a una conclusione definitiva, Debenedetti, in un saggio dal titolo "Umberto Saba e il grembo della poesia" (1946), cerca di tirare le file di quel "labirinto"²⁵ e trova nella psicoanalisi lo strumento più adeguato per riuscire a orientarsi. La poesia ci dice Debenedetti è per Saba una sorta di compensazione, un surrogato, un mezzo non solo per ripararsi dalle offese della vita ma per integrarsi nella vita dalla quale si sentiva costantemente escluso: una forma, insieme di profanazione e di risarcimento nei confronti della figura materna e della propria origine ebraica:

²⁴ see Barilli, B. Il Paese del Melodramma. Torino: Einaudi, 1985. Cit, p.31. Giacomo Debenedetti fin dalla giovinezza nutre un particolare interesse per il melodramma italiano ed è significativo segnalare a questo proposito il suo saggio uscito nel 1931 dedicato a Bruno Barilli dal titolo il Fantasma dell'opera.

²⁵ Debenedetti, G. "Il grembo della poesia", Intermezzo. A cura di A. Berardinelli. Milano: Mondadori, 1999. Cit, pp. 1061- 1062. In questo saggio Debenedetti definisce il Canzoniere come l'avventura di Saba nel labirinto: "Quello di Saba era ed è un labirinto dalle circonvoluzioni così personali, e anche per lui così intimidatrici, che naturalmente egli sentiva il bisogno di giustificazioni molto vistose (Petrarca, Leopardi), per confessare che lo stava percorrendo. Un'avventura tanto privata, con perfino gli estremi di una trasgressione, rischiava di non trovare nessuno che fosse disposto a capirla, a condividerla. Viceversa, le cose sono andate proprio all'opposto. Ora che possono vedersi le strade di quel labirinto, bisogna convenire che il resoconto dell' itinerario del Canzoniere, adempie al più vero, fraterno, primitivo compito della poesia: di recare agli uomini un diretto messaggio dell'umano".

Enunziata in due parole, l'avventura di Saba era questa: distruggere la severità della propria madre personale, la madre «dalla marmorea faccia» che l'ha deluso come figlio, e trovare altrove le necessarie dolcezze di un grembo materno. Esperimento piuttosto difficile per uno come lui, che è molto «figlio». Il grembo fu quello della poesia, incaricato di operare, con assoluta purezza, la quasi peccaminosa sostituzione.²⁶

Fra i "cattivi" maestri di Saba, Freud appare il rabbino più insigne, la guida meno infida per ricostruire a posteriori la genesi dell'opera. E se la psicoanalisi è uno strumento di cui Saba si serve in maniera consapevole per organizzare la trama del Canzoniere, agli occhi di Giacomo Debenedetti essa diventa il pretesto per raccontare attraverso immagini mitologiche la "favola" di un lungo itinerario dove il romanzo privato di Saba approda a una dimensione collettiva e si trasforma in un labirinto i cui percorsi finiscono per resuscitare in noi "quegli smarrimenti di orfani, che ci accadono lungo la nostra giornata"²⁷. Letta in questo modo l'opera di Saba si trova in sintonia con alcuni principi della psicoanalisi e viene proiettata su uno sfondo più ampio al limite fra l'antropologico e l'estetico: parole come esorcismo e riparazione, provenienti dal vocabolario freudiano, perdono la loro valenza semantica specifica e vengono considerate da Debenedetti come pratiche che regolano la scrittura di Saba e trasfigurano l'atto poetico in un grande rito espiatorio a cui viene affidato il difficile compito di ricoprire un ruolo materno e di garantire sempre, e in ogni circostanza, una rinascita. Il volto materno di cui parla Debenedetti per connotare l'immaginario simbolico di Saba ha le sue radici profonde nel ghetto ebraico triestino: uno spazio

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid. Cit., p. 1065.

aperto e nello stesso tempo chiuso da barriere immaginarie che rendono quel luogo un rifugio contro le minacce del mondo esterno.

Se l'eredità di Saba appare agli occhi di Debenedetti alimentata dal sangue materno, il ghetto è il terreno entro cui quel sangue esorcizza i propri fantasmi, getta le basi dei propri sogni, si apre a una dimensione collettiva ma soprattutto riunisce sotto una medesima genealogia l'identità di Saba e quella di Debenedetti perché, come diceva Kafka al suo amico Gustav Janouch:

Dentro di noi vivono ancora gli angoli, i passaggi misteriosi, le finestre cieche, i sudici cortili, le bettole rumorose e le locande chiuse. Oggi passeggiamo per le ampie vie della città ricostruita, ma i nostri passi e gli sguardi sono incerti. Dentro tremiamo ancora come nelle vecchie case della miseria. Il nostro cuore non sa ancora nulla del risanamento effettuato. Il vecchio malsano quartiere ebraico dentro di noi è più reale della nuova città igienica intorno a noi. Svegli camminiamo in un sogno: fantasmi noi stessi di tempi passati²⁸.

La psicoanalisi è stata utilizzata entro i limiti di uno scavo archeologico che ha portato alla luce non solo il volto materno della poesia di Saba, ma anche lo spazio simbolico entro cui si muove la memoria atavica di Debenedetti., Immerso nelle più profonde oscurità, paradigma della differenza il ghetto ebraico, non solo riflette la struttura ambigua del Canzoniere ma è il luogo in cui il ricordo di un passato sepolto

²⁸ Janouch, G. "Colloqui con Kafka", F. Kafka. Confessioni e Diari. Ed. Pocar Irvino. Milano: Mondadori, 1972. Cit. p. 1086. L'accostamento tra Kafka e Saba è peraltro autorizzato dallo stesso Debenedetti che a questo proposito scrive: "Si potrebbe notare a patto di non insistere, che nel mezzo ebreo triestino Saba si incontrano estrovertite in situazione di cronaca poetica e sentimentale, le medesime premesse che Kafka, ebreo della Mitteleuropa, tiene introvertite nelle sue fiabe psichiche". Debenedetti, G. Il grembo della poesia. Cit. p. 1065.

riaffiora e proietta con i suoi fantasmi le ombre di una radice ebraica comune su cui si fissano le tracce indelebili di una amicizia che si dilata nel tempo e ritrova in ogni momento il suo punto d'origine. La matrice ebraica, la cultura triestina, l'incontro negli anni trenta con la psicoanalisi fanno di Saba una sorta di stella polare che nella sua funzione di guida si incarica di illuminare il cammino incerto e ancora sospeso del giovane Debenedetti.

Se così stanno le cose, facciamo un passo indietro e recuperiamo le fila dell'epistolario da cui eravamo partiti per verificare quanto l'amicizia con Saba sia stata determinante per gli esordi di Debenedetti e fino a che punto ne abbia orientato i passi successivi.

Le lettere scritte da Saba a Debenedetti tra 1925 e il 1926 si rivelano a questo proposito cariche di un significato profetico. A uno sguardo retrospettivo esse appaiono nel loro insieme una rassicurante e coercitiva premonizione di un destino, quello di Debenedetti, che sta per compiersi nonostante il fallimento delle prime prove. Invertendo momentaneamente i ruoli, Saba assume i panni del critico e viene a trovarsi nella condizione imbarazzante di chi deve assolvere il difficile compito di esprimere le proprie riserve riguardo ai tentativi letterari dell'amico più giovane.

In questi anni Debenedetti scrive due racconti Amedeo e Suor Virginia e con grande tempestività li sottopone al giudizio autorevole di Saba. Nonostante i toni lucidi e senza velature con cui accusa di inautenticità sia la scelta dell'argomento sia la costruzione dei personaggi, Saba con un colpo da maestro intuisce dietro una

simile incompletezza una volontà di scrittura molto determinata, sostenuta da un talento tanto forte da sorprendere anche chi abbia riconosciuto da tempo le qualità stilistiche di Debenedetti.

Soffermiamoci, allora, per un momento sulle argomentazioni di Saba perché in esse possiamo trovare degli indizi significativi per ricostruire i primi passi di Debenedetti alle prese con le sue preoccupazioni letterarie.

Il 25 febbraio 1925 Saba, con tono deciso e risoluto senza lasciare nessuno spazio al registro dell'ambiguità, stronca sul nascere un'esperienza letteraria. Il racconto di cui si discute è Suor Virginia:

non si avverte in alcun modo la necessità dell'argomento che tu hai scelto (e non subito). Avresti potuto scrivere ugualmente bene su molti altri argomenti, e il fascino di dolcezza che emana da Suor Virginia, sarebbe potuto emanare da qualunque altra figura umana che tu avessi preso a dipingere. Ne risulta che la figura della protagonista non riesce di per sé ad interessare, cioè meravigliare. La poesia ottiene questo col come dice le cose, la prosa narrativa abbisogna prima del cosa dire, e poi del come.[...]. Troverai tu il tuo argomento fatale, quello che tutto riempiendoti di se stesso, ti dirà: di me e non di altro devi parlare, perché a parlare di me ai tuoi contemporanei, a meravigliarli come tu sei nato? Io non lo so ma lo spero. Lo spero perché ti conosco, e so di quante risorse sei capace tu, vero ebreo e vero piemontese(questo non ti dice nulla a proposito dell'argomento, nessuna piccola cosa?)²⁹

L'anno dopo, il 19 giugno 1926, all'uscita di Amedeo, Saba scrive a Debenedetti e di nuovo si dimostra poco convinto del risultato raggiunto: le perplessità e i dubbi sulla sua abilità nel costruire racconti rimangono immutate:

²⁹ Saba, U. "Lettere a Giacomo Debenedetti", Nuovi Argomenti. N.41. Novembre-Dicembre 1959. Cit., pp.14-15.

Quello che ad essi manca è la fatalità dell'argomento [...] Tu mi sembri un delizioso suonatore di violino, che non sappia ancora bene che cosa deve suonare. Una passione ti è mancata, la quale come un fulmine ti abbia schiarito la tua strada, o meglio, poiché sulla tua strada sei già, quello che in essa i tuoi occhi di artista devono vedere sopra tutto il resto.[...] Umano io ti conosco e capace di tutti gli affetti, dei più comuni come dei più rari, e so anche che tu sei nato per scrivere; queste qualità che così raramente si trovano in un uomo solo, ti aiuteranno fra breve, ne ho l'intima convinzione, anche a superare questa prima offerta che ci hai fatto di te stesso.³⁰

Se volessimo tentare un breve riepilogo, le argomentazioni di Saba si potrebbero riassumere con una formula: "Quello che ad essi manca è la fatalità dell'argomento". Ma cosa significano queste parole pronunciate da Saba per denunciare il passo falso dell'amico, queste parole in cui si avverte, nonostante tutto, l'eco di un severo ammonimento?

Saba non riscontra nei racconti di Debenedetti i segni di una vocazione artistica tale da trasformare il suo talento letterario in capacità creativa. Più volte nelle lettere egli ricorda al giovane esordiente che la psicologia non basta, lo accusa di essere troppo intellettuale e di non immergersi abbastanza nella vita quotidiana. Simili "rimproveri," dettati peraltro da una preoccupazione quasi paterna, hanno uno scopo preciso: quello di sollecitare Debenedetti, al momento bloccato su un lavoro provvisorio, a sviluppare in altro modo le potenzialità straordinarie di cui è in possesso. L'impresa è difficile, ma Saba non lascia nulla di intentato, non si scoraggia; cerca di tenere sotto controllo la situazione senza farla precipitare in un

³⁰ Ibid. Cit., pp. 17-18.

irreparabile fallimento e alla fine sembra trovare una via d'uscita: concede a Debenedetti la possibilità di leggere in forma simbolica le sue esperienze. La mancanza di fatalità comprova, al di là delle doti personali, l'assenza di una necessità interiore a guidare la mano di chi ha prodotto quei racconti: Amedeo e Suor Virginia, devono restare pertanto un episodio isolato, privo di un legame con il futuro, perché in essi, dice Saba, non sono racchiuse le chiavi del destino, la necessaria fatalità della sua vita.

Amedeo uno di noi

All'interno di Amedeo il procedimento di descrizione analitica sospende la legge di causalità disintegrando alla sua radice il romanzo di formazione. Tuttavia la dinamica psicologica in cui si trova irretito Amedeo, affetto da una fissazione narcisistica che gli procura una sorta di paralisi di fronte alla vita, non irrompe nel tessuto narrativo come un fatto traumatico. Amedeo è la storia di una inibizione a cui vengono tolti i presupposti e la drammaticità dell'evento. L'analisi psicologica messa in scena da Debenedetti è ancora molto empirica e si costruisce su un modello ottocentesco che non lascia spazio alle scoperte della psicoanalisi attraverso cui molti scrittori hanno già sperimentato nuove tecniche narrative, hanno infranto l'unità aristotelica del racconto dando vita a diverse modalità di rappresentazione.

L'immobilità temporale nella quale è immerso il protagonista ricorda la staticità di certi racconti di Flaubert rivisitati alla luce di una concezione del tempo di matrice bergsoniana. Ma la durata non crea all'interno del racconto un tempo discontinuo tale da provocare un movimento e conferire spessore al personaggio. La costruzione di Amedeo risulta affaticata: incapace di uno sviluppo scorrevole, sospesa in un vuoto che la divora, pare lentamente sgretolarsi, smarrirsi dietro le fila di un disegno di cui l'autore sembra avere perso il controllo come se, il materiale su cui sta lavorando gli sfuggisse dalle mani e di colpo si trovasse di fronte a un ibrido a cui non è più capace di dare una configurazione precisa. Debenedetti ha pazientemente cercato di eliminare alcune strutture del racconto classico senza tuttavia trovarne altre con cui sostituirle.

Forse è lui stesso il primo a essersi reso conto di simili difficoltà e, dopo il mancato successo della prima raccolta, decide di seguire alla lettera i consigli di Saba: interrompe bruscamente la sua attività di narratore, abbandona le aspirazioni della prima giovinezza e allora, come per incanto, il dilemma nel quale si dibatteva sembra risolversi.

Così quella inclinazione a cui si era dedicato con tutto se stesso appare improvvisamente eclissarsi; dimenticata e sepolta per sempre, essa è ormai al riparo da ogni futura tentazione. Eppure una simile sparizione sembra il risultato più di una tregua che di una reale strategia di rappacificamento: quel personaggio, a cui Debenedetti ha temporaneamente voltato le spalle, continuerà sotto altre vesti a

tormentarlo per molto tempo, e più di una volta egli sarà costretto ad adottare verso di lui un accanito sistema di difesa come se si trovasse di fronte a un proprio fantasma.

Ma chi è, dunque, Amedeo? Un personaggio, un racconto, una controfigura, l'alter ego di Debenedetti? Forse tutte queste cose insieme e qualcosa di più e di diverso. Una indicazione preziosa ci viene da una *Nota* alla seconda edizione, in cui Giacomo Debenedetti dichiara di "vedere in quel "ragazzo senza qualità" un naturale candidato psicologico ai campi di sterminio."³¹ La Nota è dell' ottobre 1966. Molti anni sono passati dalla stesura di quel primo racconto che aveva visto la luce nel lontano 1923, e in questa occasione, mentre si appresta a restaurarne la memoria, Giacomo Debenedetti è disposto a fornirci un indispensabile indizio con cui ricostruire la sfuggente e ambigua identità di Amedeo. Una simile definizione se interrogata riporta a galla la pesante eredità taciuta e nascosta dell'autore nel momento in cui ha dato vita al suo protagonista: un inconfessabile segreto sembra averlo progressivamente assediato nel tempo, e ora, dopo tanti tormenti egli è pronto a rivelare senza alcuna remora o vergogna la vera natura di Amedeo, la sua latente origine ebraica.

L'ebraismo, lo abbiamo già visto a proposito di Saba, rimane uno dei nodi più irrisolti della biografia intellettuale di Debenedetti: l'ambivalenza verso quelle origini finisce per influenzare anche i territori della sua ricerca, soprattutto quando i materiali su cui sta lavorando, sembrano riportare improvvisamente alla luce il

passato sepolto di Amedeo. In quel momento preciso, attraverso lo schermo di alcune contropagine fornitigli dalla letteratura il rimosso trova accesso alla coscienza, e il fantasma di Amedeo riappare sulla scena camuffato dietro altre sembianze. Ma il suo ritorno mascherato è reso possibile dal fatto che il travestimento artistico, come ha insegnato Freud, è insieme un mezzo per eludere la censura e nello stesso tempo per rafforzarla: il rimosso allora ritorna solo a patto di essere negato e Amedeo costituisce in questo senso l'archetipo di quella stirpe "maledetta" di personaggi negati e senza destino che ossessionano la mente di Debenedetti fino al punto da costituire una seria minaccia e diventare il segno più tangibile di una catastrofe imminente: la fine del romanzo.

Per avere una conferma di tutto questo accostiamo Amedeo alle pagine che Debenedetti alcuni anni più tardi scrive a proposito di Svevo perché in esse possiamo ritrovare, accanto a tracce confuse e a segni sfuggenti, una serie di genealogie sovrapposte e fra queste una riconoscibile radice ebraica. letto alla luce di Svevo e Schmitz (1929) Amedeo acquista un significato preciso: cessa di essere il tentativo infelice di un ragazzo perduto dietro le proprie fantasie letterarie, e, al contrario, viene chiamato ad alte responsabilità. A lui viene affidata la messa in scena di quel personaggio - incubo - incarnazione dell'ebreo senza fissa dimora e incapace di adattarsi alla vita, su cui il giovane Debenedetti sembra tornare continuamente.

³¹ Debenedetti, G. Amedeo e altri racconti.

La requisitoria indirizzata ai personaggi di Svevo letta in controluce, riporta alla superficie quel personaggio senza destino a cui Debenedetti aveva tentato di dare forma alcuni anni prima: Alfonso Nitti e Emilio Brentani sembrano essere un calco perfetto della vicenda di Amedeo, i loro limiti "naturali e irreparabili", il suo ritratto speculare. Incapaci di vivere, "di diventare, di fronte all'esistenza quotidiana, come gli altri"³², essi sembrano ripetere all'infinito sempre lo stesso irrimediabile fallimento come se nelle loro fibre fosse iscritta una maledizione. E, a dire il vero, dietro a questi protagonisti, Giacomo Debenedetti intravede, nonostante il tentativo compiuto da Svevo di rinnegare Schmitz e le proprie origini ebraiche, un inconfondibile codice genetico: l'identità ebraica, cancellata da uno pseudonimo, strumento di un atroce negazione, ritorna sulla scena portando con sé i segni di quel rifiuto. I personaggi a cui Svevo ha dato vita devono, dunque, essere ricondotti in quella regione privata dove il dissidio e l'ambivalenza riemergono dall'ombra di una biografia che incomincia a prendere corpo. Ma l'anatomia di quel corpo è contrassegnata alla radice da una infida e irrisolvibile duplicità: la negazione diventa allora l'unico strumento possibile attraverso cui Svevo può dare sfogo ai suoi fantasmi e oggettivare in un eroe negativo il prototipo dell'ebreo. L'analisi di Debenedetti appare fin dall'inizio disturbata da interferenze autobiografiche che orientano la sua ricerca e trovano nell'identità ebraica il punto di emergenza.

³² Debenedetti, G. Svevo e Schmitz. Cit., p.56

A rendere la cosa ancora più sospetta e conturbante è l'analogia tendenziosa che egli istituisce fra i personaggi inventati da Svevo e l'ebreo descritto da Otto Weininger in Sesso e Carattere che è del 1903 e che in Italia fu pubblicato nel 1912. Svevo, dunque, avrebbe potuto utilizzarlo come materiale da costruzione solo per l'ultimo dei suoi romanzi (La coscienza di Zeno), ma la tesi di Debenedetti non è "filologica" e vale la pena in ogni caso di seguirla fino in fondo perché in essa possiamo trovare una confessione indiretta delle motivazioni che lo hanno spinto a porre l'ebraismo come chiave di lettura fondamentale degli scritti di Svevo. Debenedetti, infatti, al di là delle date, rileva un' impressionante somiglianza fra il ritratto dell'inetto messo a punto da Svevo e i caratteri fisionomici dominanti dell'ebreo così come appare nelle pagine di Sesso e carattere:

Ritroviamo, accennati, i segni fisionomici di quell'astratto individuo psicologico, che per essere astratto non è meno cocente e vivo, delineato da Otto Weininger in Sesso e Carattere, sotto il nome di «ebreo». Il Weininger, calandosi nel fondo delle proprie origini ebraiche, in una specie di oscura e sempiterna regione delle Madri, donde perfino le più minute incidenze e i gesti in apparenza più liberi e gratuiti dell'ultimo discendente appaiono condannati da una ineluttabile volontà ancestrale, ha identificato e riassunto i tre o quattro motivi, le tre o quattro disposizioni interiori, per cui l'ebreo, tanto nel suo contegno di individuo isolato quanto in quello di molecola sociale, è ebreo, e serba inalienabile il suo ebraismo, qualunque cosa faccia o voglia o dica o tenti. Sotto forma di una caratteristica morale, ha ricreato un distintivo - che rendesse riconoscibile l'ebreo tra le migliaia. Riconoscibile, prima ancora che agli altri, a se stesso. Nel Weininger si compie forse il più paradossale tentativo di conversione del popolo dalla dura cervice, che è per natura inconvertibile. Riconosciuti in se stesso i sintomi dell'ebraismo come altrettanti limiti alla libertà di pensare di agire e perfino di vivere, egli ha tentato di buttarli fuori di sé per guardarli, e anche per guardarsene. Ed ha assunto quel tono di apologia a rovescio, particolare all'antisemitismo

degli ebrei, in cui l'odio e l'amore più sviscerati vanno commisti in un abbraccio mostruoso; e la proterva volontà di una evasione impossibile e illecita è sempre pronta a risentirsi in una angosciata solidarietà di razza, che come una ferita non mai chiusa, grida all'appressarsi del più piccolo accenno offensivo.

Questo tono ricorda da vicino quello che riconoscevamo in Svevo, giudice e confessore del suo protagonista. Ma più calzante ancora, per il nostro confronto, è la descrizione dell'ebreo secondo Weininger: l'ebreo sarebbe dunque diseredato di ogni felice istinto di vivere e privo di abbandono, a paragone col tipo antitetico dell'ariano; inoltre una instabile molteplicità del fondo morale lo renderebbe plastico, disponibile e deformabile a tutti gli urti; femminilmente passivo, come dice il Weininger, che alla donna nega, come si sa, immaginazione, intelligenza creatrice e moralità.³³

Il passo è decisivo, perché in esso si coglie “la appassionata ferocia dell'antisemitismo semita”. L'equazione fra il personaggio senza destino e l'ebreo finisce per essere ricondotta a uno stereotipo, a una tipologia psicologica dai caratteri definiti in cui possiamo trovare le tracce di quella ambivalenza verso le proprie origini, dove “l'odio e l'amore più sviscerati vanno commisti in un abbraccio mostruoso”. Negli stessi anni in cui scrive queste pagine, l'identità ebraica diventa per lui il segno di una colpa senza margini di assoluzione. In un saggio dedicato alla figura di Charlot (1929) riconosce nel Pellegrino la parabola dell'inetto, incarnazione di “quel complesso di inferiorità” che “non a caso è stato scoperto da un israelita”:

L'evaso dal carcere che, attraverso tante peripezie, ha cercato la libertà e la redenzione, giunge al palo di confine, oltre il quale gli si schiuderebbero finalmente gli orizzonti sospirati. Ma il suo impulso, il più istintivo, è di tornare indietro, di rimettersi nelle mani della giustizia. Lo sceriffo che lo ha portato fino a quella soglia, offrendogli tacitamente

³³ Ibid. Cit., pp.57-58

l'occasione dello scampo, deve buttarlo a forza al di là della frontiera, dove il vento della prateria lo investe in fronte come la grande, vivifica aria della libertà.³⁴

All'ebreo, dunque, non è concessa nemmeno l'espiazione di una colpa, nessun riscatto si profila all'orizzonte. Ma Debenedetti, rimettendo continuamente in scena Amedeo, riuscirà, attraverso la forza perturbante, allo stesso tempo estranea e familiare, di quella figura, a trovare la propria via d'uscita, a realizzare i propri esorcismi.

³⁴ Debenedetti, G. Al cinema. Venezia: Marsilio, 1983. Cit., p.161.

Una biografia immaginaria

Non sempre c'è però bisogno di menzionare questi fatti, di cui si viene spesso a conoscenza grazie ad un effetto di «notorietà pubblica»; come nel caso, valido per la maggior parte dei lettori della Recherche, dei due dati biografici costituiti dall'origine semiebreica di Proust e dalla sua omosessualità, la conoscenza dei quali costituisce inevitabilmente il paratesto delle pagine della sua opera dedicate a questi argomenti. Non dico che bisogna saperlo: dico semplicemente che coloro che lo sanno non leggono nello stesso modo di coloro che lo ignorano, e che coloro che negano questa differenza si prendono gioco di noi.

(Gerard Genette)

Storie di vita cancellate

Incominciamo con un racconto. Tre mesi dopo la morte di Ashton Doyne, un giovane esordiente, di nome George Withermore, riceve inaspettatamente l'incarico di redigere una biografia sul celebre scrittore appena scomparso. A fare il suo nome - racconta Henry James - è stata la vedova, una certa signora Doyne che, pur potendo scegliere nella cerchia degli amici famosi del marito, decide di affidare il prezioso

"materiale privato" in suo possesso - diari, lettere, annotazioni, appunti, documenti di ogni genere - all'ancora sconosciuto critico letterario. La pubblicazione del libro dal titolo una Vita incomincia a prendere forma nella mente della vedova con uno scopo preciso, un gesto riparatore è alla base di questa difficile impresa: "the biography should be a full replay to every imputation on herself."¹¹. Fin dal primo incontro Withernmore si rende conto delle intenzioni della signora Doyne e mentre è sul punto di accettare la proposta è colto da un dubbio: gli tornano in mente all'improvviso le parole del "maestro" riguardo all'opportunità di scrivere delle biografie sulla vita dei celebri scrittori:

Great was the art of biography, but there were lives and lives, there were subjects and subjects. He confusedly recalled, so far as that went, old words dropped by Doyne over contemporary compilations, suggestions of how he himself discriminated as to other heroes and other panoramas. He even remembered how his friend would at moments have shown himself as holding that the "literary" career might – save in the case of a Johnson and a Scott, with a Boswell and Lockhart to help – best content itself to be represented. The artist was what he did – he was nothing else. ²

Attorno a queste parole, pronunciate dalla bocca di un morto, disseminate nel testo come una profezia retroattiva, si organizza la trama del racconto e il significato simbolico della sua messa in scena: l'opera d'arte cancella la vita privata dell'autore. Nel costruirsi passo dopo passo essa interpone fra sé e chi l'ha scritta una soglia che

¹ James, H. The real right thing, The altar of the dead and others tales. New York: Charles Scribner's and Sons. Cit., p.

² Ibid. Cit., p. 415

non può essere varcata, ed è per questo che il tentativo di Withermore ben presto, dopo i primi ingannevoli successi, si dimostrerà fallimentare se non impossibile. Dopo il fugace ripensamento dettatogli dal ricordo di quella conversazione, Withermore si reca ogni sera per tutto il mese di novembre nello studio dell'amico dove può indisturbato compiere le proprie ricerche. Subito in preda a un'eccitazione febbrile, al lume di candela, in una stanza completamente buia, si mette al lavoro accompagnato dalla certezza che a guidarlo in quella difficile impresa ci sia alle sue spalle Doyne in persona. Egli avverte la sua impercettibile presenza in tutto quello che gli accade:

There were times of dipping deep into some of Doyne's secrets when it was particularly pleasant to be able to hold that Doyne desired him, as it were, to know them. He was learning many things he hadn't suspected – drawing many curtains, forcing many doors, reading many riddles, going, in general, as they said, behind almost everything. It was an occasional sharp turn of some of the duskier of these wanderings "behind" that he really, of a sudden, most felt himself, in the intimate sensible way, face to face with his friend³.

Questo stato di estasi, di vita in comunione con lo spirito dello scrittore, è destinato a una breve durata: la situazione dopo poche settimane appare capovolta e tutti gli sforzi compiuti dal giovane sembrano man mano rivoltarsi contro di lui, ogni segno interpretato come un auspicio di fatto non è altro che una falsa pista, ogni testimonianza gettata sotto i suoi occhi da quel "collaboratore misterioso" incomincia a sparire, diventa irreperibile. Per alcune sere Withermore rimane in attesa di qualche

³ Ibid. it., p. 420

segno da parte di Doyne, irrequieto cammina per la stanza, guarda il materiale raccolto e ha come la sensazione che tutto quello per cui ha lavorato fino ad ora non risponda affatto alle intenzioni dell'amico. Con il passare del tempo l'assenza di Doyne si fa sempre più angosciante fino al punto da indurlo, una sera, a uscire di corsa dalla stanza: una indefinibile sensazione di sgomento lo assale, i dubbi e le incertezze sul proprio operato diventano insopportabili, un desiderio irrefrenabile di fuggire prende il sopravvento sull'entusiasmo iniziale. Mentre sta attraversando il vestibolo che lo conduce all'uscita della casa, nella penombra intravede la vedova che si accorge immediatamente del mutamento improvviso. Trovatisi uno di fronte all'altro, senza scambiarsi nemmeno una parola, si recano nella stanza illuminata al pianterreno dove è solita abitare la signora Doyne: Withermore in preda al panico, dopo qualche esitazione prende coraggio e confida alla vedova di avere qualche perplessità riguardo al loro progetto. Entrambi sono decisi a "fare la cosa giusta" e di comune accordo si prendono un breve periodo di pausa per riflettere sul da farsi.

Durante questa interruzione Withermore ritorna con la mente ai movimenti fino ad allora compiuti per cercare di capire se gli fosse capitato di commettere qualche passo falso: "Had he taken, on some important point – or looked as if he might take – some wrong line or wrong view? Had he somewhere benightedly falsified or inadequately insisted?"⁴

⁴ Ibid. Cit., p. 426

Animato da simili scrupoli si reca di nuovo nello studio per approfondire le ricerche. Ma i tormenti invece di diminuire, aumentano fino al punto da renderlo incapace di procedere oltre: Withermore ormai non ha più dubbi su quale sia la "via giusta da seguire". Penetrare nella vita di Doyne gli appare un atto terribile, quasi sacrilego: "We lay him bare. We serve him up. What is it called? We give him to World"⁵. "There are natures, there are lives, that shrink."⁶ Con queste parole Withermore interrompe bruscamente il suo lungo lavoro di archeologia quotidiana: la trama di una Vita resterà sepolta fra le pagine di una biografia impossibile da scrivere, i materiali pazientemente raccolti non si incastreranno gli uni negli altri in un disegno alla fine riconoscibile.

Il racconto si chiude con un monito a non oltrepassare quella zona di confine, che è stata fissata una volta per tutte e con un intento preciso: mettere l'opera al riparo dalla vita dell'autore. La precauzione è opportuna. Appostatosi davanti alla porta dello studio, Doyne è lì, immobile come il più incorruttibile dei sorveglianti, per vietare a chiunque di addentrarsi nella stanza dove sono depositate le tracce di un'esistenza che il lavoro dello scrittore ha cercato con ogni mezzo di occultare all'interno della scrittura. La forza dell'opera, il suo irresistibile potere di cancellazione vengono così in piena luce: Doyne ridotto all'immagine parodica di un fantasma, prigioniero dell'edificio che lui stesso ha costruito, finisce inevitabilmente per recidere ogni rete

⁵ Ibid. Cit., p. 427

⁶ Ibid. Cit., p. 428

referenziale. Non esiste nulla al di fuori di quella zona chiusa e protetta: al mondo fatto di lettere, testimonianze, relazioni sociali si è sostituito un mondo dove la vita interiore dell'autore, affrancata dai vincoli esterni, è destinata a rimanere per sempre inafferrabile e imprecisata.

In The real right thing, pubblicato nel 1899 sul "Collier's Weekly", James ripropone, ad alcuni anni di distanza da The private life (1891), il tema dello "sdoppiamento" dell'artista. Se messe una accanto all'altra, le due storie finiscono per fornirci una chiave di lettura speculare: il lavoro dello scrittore si fonda su una duplicità originaria che scredita in anticipo ogni tentativo di utilizzare la biografia come strumento ermeneutico. Di fronte allo scrittore, lo sguardo voyeristico del biografo conosce la propria sconfitta. L'atto del vedere, che nasconde in questo caso un profondo desiderio di possesso dell'altro, si scontra con un oscuro rifiuto: l'immagine dell'artista diventa, a causa delle sue continue e improvvise metamorfosi, inaccessibile agli occhi di chi vorrebbe violentarla. Spogliato di una identità anagrafica, riflesso di un'ombra senza volto, l'autore vive all'interno del testo come uno sconosciuto e consuma nell'esilio della scrittura il dramma di una separazione inconciliabile con il mondo esterno. La solitudine è l'abisso in cui lo scrittore si immerge per dare forma a una biografia immaginaria che non è più legata alla sua storia personale ma al contrario deve essere considerata "come un punto di rottura in

cui l'essere, cessando di subire il proprio passato, tenta di inventare, col suo passato, un avvenire favoloso, una configurazione sottratta al tempo"⁷

L'ossessione di una alterità costitutiva del soggetto, rappresentata con magistrale ironia da Henry James, non è un fenomeno isolato nella cultura europea di fine Ottocento; al contrario la si può rintracciare allo stato molecolare e sotto diverse costellazioni in vari campi del sapere. Dall'esplosione della soggettività ha origine un aggregato madreporico di figure parziali che non solo riporta alla luce l'antico tema del doppio ma nelle sue imprevedibili sfaccettature dimostra l'imponenza di una situazione sintomatica in cui "l'alterazione," finisce per assumere i tratti di una legge necessaria. In questo regime paradossale essa diventa l'unica marca possibile d'identificazione.

Se, come ha suggerito una volta Saba, "Tutto quello che viene scritto, o pensato nella stessa epoca, per quanto grandi possano essere le differenze individuali, in qualche modo si tiene"⁸ è altrettanto vero che dietro questa misteriosa e affascinante sintonia, attorno al motivo dell'identità sdoppiata, si può scorgere la nascita di un illuminante paradigma.

Nel 1889 Bergson pubblica la sua tesi di dottorato dal titolo Essais sur les données immédiates de la conscience . Per la prima volta la natura inafferrabile di un

⁷ Starobinski, J. L'occhio vivente. Torino: Einaudi, 1975. Cit., p. 317

⁸ Saba, U. Storia e Cronistoria del Canzoniere. Cit., p. 100

"io profondo" continuamente in fuga dallo sguardo altrui sembra trovare una legittimazione filosofica:

Così, ci sarebbero infine due io differenti, uno dei quali sarebbe la proiezione esterna dell'altro, la sua rappresentazione spaziale e, per così dire, sociale. [...] La maggior parte del tempo noi viviamo esteriormente a noi stessi, non percepiamo del nostro io che il suo fantasma scolorito, ombra che la pura durata proietta nello spazio omogeneo.⁹

Esistono, dunque, secondo la "formula" di Bergson un io di superficie e un io di profondità: il primo può funzionare come uno schermo protettivo del secondo fino al punto di oscurarlo. Troviamo qui, allo stato embrionale, quella lenta ma inarrestabile frantumazione dell'io unitario che lascerà un'impronta decisiva sul secolo successivo. Tuttavia in questo periodo di transizione, anche se la crisi non è ancora esplicita o riconosciuta apertamente, alcuni scrittori, in forma più o meno velata e con le dovute precauzioni, non si sono limitati, come Henry James¹⁰, a darne una

⁹ Bergson, H. "Saggio sui dati immediati della coscienza", Opere 1889-1896. Milano: Mondadori, 1986. Cit., p. 134

¹⁰ Henry James durante tutto il tempo della sua lunga attività di scrittore e di critico letterario ha sempre mantenuto un atteggiamento ambivalente nei confronti della biografia. Nei saggi dedicati a Sainte-Beuve egli dimostra una profonda ammirazione verso il metodo biografico nonostante le sviste talvolta eclatanti che hanno accompagnato alcuni dei suoi giudizi: "Quella di Sainte Beuve era una mente dalle mille sfaccettature, ed è possibile che talvolta ci appaia in un'angolatura sconcertante. Ma per quanto riguarda il tutto, non esiterei un istante. Se mi dicessero di « prendere o lasciare » - di stare o meno dalla sua parte - io « prendo »". James, H. "Correspondance de C- A Sainte Beuve", La lezione dei Maestri. Torino: Einaudi, 1993. Cit., pp. 116-117. Nonostante queste dichiarazioni di elogio da parte di Henry James nei confronti di Sainte Beuve non vi è traccia nei suoi scritti critici che di una applicazione sistematica di quel metodo. La vita degli scrittori assume ai suoi occhi un significato simbolico: essa acquista valore quando viene "travasata" nella scrittura, quando l'esistenza si riassume nella creazione di un capolavoro, nella storia di una vocazione. See. su questo argomento A. Lombardo. Introduzione a, H. James Le prefazioni. Roma: Editori riuniti, 1986, and Mochi, G. Introduzione a La Lezione dei maestri. Torino: Einaudi, 1993.

rappresentazione parodica e talvolta marginale, ma al contrario ne hanno fatto il perno attorno a cui ruotano i loro romanzi e nello stesso tempo se ne sono serviti per dimostrare l'inconsistenza del metodo biografico. L'idea di un io molteplice, incapace di cristallizzarsi in un'immagine è stata, come ha sottolineato André Maurois, un fattore decisivo per sovvertire le regole della biografia classica:

C'est beaucoup plus tard, avec les grands Russes et en particulier avec Dostoïevsky, que commence à reparaître l'idée d'une multiplicité vivante à l'intérieur d'une même âme. Puis l'analyse de Proust réduit en poussière l'idée de personnalité. Depuis l'analyse proustienne, il semble qu'il ne reste plus, pour reconnaître un homme, que son nom, son corps, son habit et quelques tic extérieur. Là-dessous se développe la réalité, c'est-à-dire une succession d'états et de sentiments ensemble mais qui ne sont pas liés, et qui font que l'homme devient semblable à ces colonies d'animaux marins qui vivent au fond des mers. Il est une colonie de sentiments, un polyptier de personnes diverses. ¹¹

Virginia Woolf, dal canto suo, in un celebre saggio del 1927 dal titolo "The New Biography", affidandosi a immagini suggestive, istituisce un diaframma decisivo fra il blocco geologico dei materiali biografici e la personalità dell'autore:

On the one hand there is truth; on the other there is personality. And if we think of truth as something of granite like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have for the most part failed to solve it. ¹²

¹¹ Maurois, A. Aspects de la biographie. Paris: Grasset. Cit. pp. 49 - 50.

¹² Woolf, V. "The New Biography", Granite and Rainbow. London: The Hogarth Press, 1981.

Quando questo saggio viene dato alle stampe, la crisi oggettiva del romanzo moderno è ormai un dato di fatto irreversibile, il fenomeno è tanto diffuso e accertabile da investire tutte le forme narrative compresa la scrittura biografica che in modo ancora più paradossale rappresenta, agli occhi di Virginia Woolf, l'impossibilità di stabilizzare il soggetto entro lineamenti controllabili e pacificati.

Se la veridicità della biografia è un'illusione, l'unica strada percorribile è una forma ibrida che ammetta al suo interno alcuni procedimenti del romanzo: invenzione, creazione, rielaborazione e manipolazione dei materiali.

Una biografia immaginaria, dunque, dove il personaggio reale si è inevitabilmente trasformato in un personaggio fittizio.

Alcuni anni prima, in Francia, uno scrittore agli esordi e dalla vocazione letteraria ancora incerta decide di scrivere un libro contro il metodo biografico di Sainte-Beuve. L'anno è il 1910 l'autore del manoscritto è Marcel Proust.

In questo testo, destinato per molto tempo a rimanere inedito, prende corpo una teoria letteraria in cui il mito idealistico dell'autonomia dell'opera d'arte si contamina con le suggestioni filosofiche di Bergson per rivendicare l'assoluta "diversità" dell'estetico rispetto al vissuto, per dimostrare come il procedimento artistico sia sempre discorso dell'Altro.¹³

¹³ Del resto, la scissione dell'io, ha una lunga storia nella produzione di Proust, dal momento che una sua prima apparizione la possiamo fare risalire al 1888, in una lettera indirizzata all'amico Robert Dreyfus: "...Je ne crois pas qu' un type est un caractère. Je crois que ce que nous croyons deviner d'un caractère n'est qu'un effet des associations d'idées. Je m'explique, tout en te déclarant que ma théorie est peut-être fausse, étant entièrement personnelle.

Se il Contre Sainte-Beuve può essere considerato sotto certi aspetti come una sorta di palinsesto della Recherche, è altrettanto vero che al suo interno si possono cogliere alcuni elementi, immagini o costellazioni che per vie interne istituiscono una continuità labile e intermittente con alcune opere precedenti.

Una nota polemica, molto significativa, contro il metodo documentario predicato dalla scuola positivista si trova tra le carte di Proust a partire dal 1899. Nelle pagine pubblicate per la prima volta in Nouveaux Mélanges dal titolo "La poésie ou les lois mystérieuses" Proust si serve di un prototipo letterario ricavato da un racconto di Stevenson, The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1896),¹⁴ per

Ainsi je suppose que dans la vie, ou dans une ouvre littéraire, tu vois un Monsieur qui pleure sur le malheur d'un autre. Comme chaque fois que tu as vu un être éprouver de la pitié, c' était un être bon, doux et sensible, tu en déduiras que ce Monsieur est sensible, doux et bon. Car nous ne construisons dans notre esprit un caractère que d'après quelques lignes, par nous vues, qui en supposent d'autres. Mais cette construction est très hypothétique. Quarre si Alceste fuit les hommes, Coquelin prétend que c'est par mauvaise humeur ridicule, Worms par noble mépris des viles passions. Item dans la vie. Ainsi Halévy me lâche, en s'arrangeant à ce que je sache que c'est bien exprès, puis après un mois vient me s'arrangeant à ce que je sache que c'est bien exprès, puis après un mois vient me dire bonjour. Or parmi les différents Messieurs dont je me compose, le Monsieur romanesque, dont j'écoute peu la voix, me dit: "C'est pour te taquiner, se divertir, et t'éprouver, puis il en a eu regret, désirant ne pas te quitter tout à fait". Et ce Monsieur me représente Halévy à mon égard comme un ami fantaisiste et désireux de me connaître.

Mais le Monsieur défiant, que je préfère, me déclare que c'est beaucoup plus simple, que j'insupporte Halévy, que mon ardeur - à lui, sage - semble d'abord ridicule, puis bientôt assommante - qu'il a voulu me faire sentir ça, que j'étais collant, et se débarrasser. Et quand il a vu définitivement que je ne l'embêterais plus de ma présence, il m'a parlé. Ce Monsieur ne sait pas si ce petit acte a pour cause la pitié, ou l'indifférence, ou la modération, mais il sait bien qu'il n'a aucune importance et s'en inquiète peu. Du reste, il ne s'en inquiète que comme problème psychologique...." (M. Proust. Correspondance 1880-1920. 19 voll. A cura di Ph. Kolb. Paris: Plon. 1970-1991. Cit., p. 112).

¹⁴ Stevenson, R.L. The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Edizione bilingue. Milano: Mursia, 1982. Cit., p. 172.

Nel racconto di Stevenson c'è un passo decisivo dove la dinamica dello sdoppiamento sembra oltrepassare i confini della mitologia letteraria del tempo e gettare le basi di un ulteriore decentramento della soggettività: "I say two, because the state of my own knowledge does not pass beyond that point. Others will follow, others will outstrip me on the same lines; and I hazard the guess that man will be ultimately known for a mere polity of multifarious incongruous and independent denizens". E' in

descrivere il processo di sdoppiamento a cui si sottopone lo scrittore nel momento in cui decide di dare forma ai propri fantasmi. E' una immagine di largo consumo e non inedita nella cultura che Proust ha alle spalle e tuttavia destinata, all'interno della sua opera, ad assumere un rilievo particolare:

C'est que c'est sur lui – même qu'il travaille: dès que vous le retrouvez lui, l'autre n'y est plus; comme quand vous cherchiez ce que Hyde faisait à Jekyll quand vous voyiez Jekyll, plus trace de Hyde, et quand vous voyiez Hyde, plus trace de Jekyll. Vous le trouvez toujours seul.¹⁵

Il modello letterario è un dispositivo di rappresentazione che consente a Proust di mettere in scena le fasi di un cerimoniale meticolosamente osservato. Egli ha detto una volta che le grandi opere nascono nella notte e nel silenzio¹⁶: anche Hyde, condannato a rimanere nascosto, viene alla luce e si manifesta in uno spazio separato, quando Jekyll si trova a tu per tu con se stesso, murato all'interno di una solitudine imperscrutabile. Ma se il doppio è Hyde, se quella è la rappresentazione del moi de profondeur, si può scorgere allora, nella posizione di Proust, una infrazione della regola quasi che all'altro, al diverso, all'uomo notturno e minaccioso fosse demandato il compito della scrittura.

questo modo, con una sorta di prefigurazione estrema che Stevenson proietta e progressivamente ingigantisce la sua ombra sul Novecento.

¹⁵ Proust, M. "La poésie ou lois mystérieuses", Contre Sainte-Beuve. Cit., p. 420

¹⁶ Proust utilizza questa immagine più volte nei suoi scritti: "Ne pas oublier: les livres sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence", "Notes sur la littérature et la critique", in Contre Sainte-Beuve. Cit., p. 309; "les vrais livres doivent être le enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence" A la recherche du temps perdu. Vol IV. Paris: Gallimard, 1989. Cit., p. 476.

L'artista, dunque, è colui che vive in una zona d'ombra, eclissato dall'io di superficie, prigioniero di un corpo opaco, non perde mai la sua originaria impenetrabilità. Una simile dicotomia trasferita sul piano dell'attività artistica, viene esplicitata da Proust fino alle sue estreme conseguenze:

Ce qui nous rend le corps des poètes translucide et nous laisse voir leur âme, ce ne sont pas leurs yeux, ni les événements de leur vie, mais leurs livres où précisément ce qui de leur âme, dans un désir instinctif, voulait se perpétuer, s'est détaché un désir instinctif pour survivre à leur caducité¹⁷

Il doppio in questo caso appare come un infallibile sistema di difesa atto a salvaguardare una presenza misteriosa ed evasiva: nessun gesto può andare oltre quell'involucro chiuso, quel rifugio sicuro che l'autore si è costruito attraverso l'opera d'arte. Segregato in una stanza senza finestre, egli diventa il proprietario assoluto della propria vita e dei propri segreti.

Proust nel 1896 aveva già tentato una simile rappresentazione mentre era alle prese con il Jean Santeuil. Nel romanzo incompiuto e di datazione incerta esiste un passo molto significativo, dove l'incontro tra il protagonista e il romanziere Traves, prima incarnazione di Bergotte, si rivela decisivo per capire quale direzione il tema del doppio assumerà nelle sue elaborazioni successive. Una circostanza fortuita, fa sì che Jean Santeuil e Traves si trovino nello stesso periodo ospiti del castello di Réveillon. Per Jean, che è stato un lettore accanito di tutta l'opera del romanziere, la

¹⁷ Proust, M. "La poésie ou lois mystérieuses". Cit., p. 421

visione ravvicinata di quell'uomo è un'esperienza straniante e nello stesso tempo traumatica:

Ni la vue du romancier Traves, ni ce que Jean connut de sa conversation, ni ce qu'il apprit de sa vie ne continuaient en rien l'étrange enchantement, le monde unique où il vous transportait dès les premières pages d'un de ses livres et où sans doute il vivait quand il travaillait lui-même, le fabriquant au fur et à mesure qu'il écrivait et ayant déjà vaguement déroulé devant lui en rêves singuliers la matière précieuse, encore vague comme une voie lactée, dont il devait être peu à peu tissé¹⁸.

In questo breve episodio c'è già in nuce la formulazione di una teoria destinata a lasciare una traccia profonda sull'opera futura di Proust. L'apparizione in carne ed ossa di Traves diventa un fenomeno sconcertante nel momento in cui Jean si accorge che non esiste alcun rapporto fra lo scrittore e l'uomo che gli sta di fronte. Il confronto porta alla luce una verità drammatica: si tratta di due identità diverse, separate, antagoniste che lottano l'una contro l'altra senza mai ricomporsi in unità. La scissione non potrebbe essere più netta e radicale: da una parte la fisionomia di Traves, il portamento, i suoi occhi "beaux, grands et clairs, mais ils ne laissaient voir que ce que l'asse voir une fenêtre donnant sur une chambre vide"¹⁹; dall'altra qualcosa di assolutamente privato, colpevole, la cui esistenza deve essere celata agli occhi di tutti, perché solo così "quella stanza vuota" potrà essere colmata dall'opera e rendere visibile la presenza dell'autore nell'atto della scrittura.

¹⁸ Proust, M. Jean Santeuil. Gallimard, 1971. Cit., p. 477

¹⁹ Ibid.

Lo sdoppiamento appare, dunque, come una sorta di talismano che affranca lo scrittore da ogni vincolo sociale, da ogni determinazione biografica. Proust lo ribadisce parlando non di uno scrittore immaginario, ma di un artista realmente vissuto, Gustave Moreau:

Du reste, si vous vouliez tâcher de pénétrer plus avant dans ces nudités mystérieuses, à la chevelure tressée de lotus, qui sont appuyées les yeux pleins de rêve dans toutes les tableaux de Gustave Moreau, ou si vous vouliez mieux connaître ces falaises où une statuette s'élève dans une anfractuosité, vous n'y réussiriez pas, et vous auriez beau connaître en détail la vie de Gustave Moreau, causer avec lui, vous ne p n triez plus avant dans le mystère de leur origine et de leur signification.²⁰

E, poco dopo, ci viene indicata anche la matrice filosofica di una simile affermazione se   vero che "C'était dans l'idéalisme que Jean avait mis ce que sa pensée avait de plus élevé."²¹ .

Quella stessa matrice d'altronde, risulta perfettamente riconoscibile nelle pagine del Contre Sainte-Beuve che Proust scrive tra la fine del 1907 e il 1908 e che costituiscono, in qualche modo, l'incubatrice della Recherche.

Il Contre Sainte-Beuve: un testo apocrifo?

²⁰ Ibid. Cit., p. 478

²¹ Ibid. Cit., p. 479. Su questo punto ha insistito molto M. Lavagetto durante i suoi corsi universitari dedicati a Marcel Proust.

Partiamo dal metodo di Sainte-Beuve:.

Il est donc convenu que, pour aujourd'hui, on m'accorde d'entrer dans quelques détails touchant la marche et la méthode que j'ai cru la meilleure à suivre dans l'examen des livres et des talents.

La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même; et je dirais volontiers: tel arbre, tel fruit. L'étude littéraire me mène ainsi tout naturellement à l'étude morale.

Avec les Anciens, on n'a pas les moyens suffisants d'observation. Revenir à l'homme, l'œuvre à la main, est impossible dans la plupart des cas avec les véritables Anciens, avec ceux dont nous n'avons la statue qu'à demi brisée. On est donc réduit à commenter l'œuvre, à l'admirer, à rêver l'auteur et le poète à travers. On peut refaire ainsi des figures de poètes ou de philosophes, des bustes de Platon, de Sophocle ou de Virgile, avec un sentiment d'idéal élevé; c'est tout ce que permet l'état des connaissances incomplètes, la disette des sources et le manque de moyens d'information et de retour. Un grand fleuve, et non guéable dans la plupart des cas, nous sépare des grands hommes de l'Antiquité. Saluons-les d'un rivage à l'autre. Avec les modernes, c'est tout différent ; et la critique, qui règle sa méthode sur les moyens, a ici d'autres devoirs. Connaître et bien connaître un homme de plus, surtout si cet homme est un individu marquant et célèbre, c'est une grande chose et qui ne saurait être à dédaigner.

L'observation morale des caractères en est encore au détail, aux éléments, à la description des individus et tout au plus de quelques espèces : Théophraste et La Bruyère ne vont pas au delà. Un jour viendra, que je crois avoir entrevu dans le cours de mes observations, un jour où la science sera constituée, où les grandes familles d'esprits et leurs principales divisions seront déterminées et connues. Alors le principal caractère d'un esprit étant donné, on pourra en déduire plusieurs autres. Pour l'homme, sans doute, on ne pourra jamais faire exactement comme pour les animaux ou pour les plantes ; l'homme moral est plus complexe; il a ce qu'on nomme liberté et qui, dans tous les cas, suppose une grande mobilité de combinaisons possibles. Quoiqu'il en soit, on arrivera avec le temps, j'imagine, à constituer plus largement la science du moraliste; elle en est aujourd'hui au point où la botanique en était avant Jussieu, et l'anatomie comparée avant Cuvier, à l'état, pour ainsi dire, anecdotique. Nous faisons pour notre compte de simples monographies, nous amassons des observations de détail ; mais j'entrevois des liens, des rapports, et un esprit plus étendu, plus lumineux, et resté fin dans le détail, pourra

découvrir un jour les grandes divisions naturelles qui répondent aux familles d'esprits.²²

Con questa citazione tratta dai Nouveaux Lundis, Proust si appresta a porre in evidenza la struttura portante di una teoria che in quegli anni appariva ancora come un punto di riferimento costante, un modello da imitare: "Sainte-Beuve - dichiarava Ferdinand Bruneti re nel 1889 - ha spostato le basi della critica: ne ha rinnovato i metodi, proponendole un esempio ispirato ormai ai metodi della storia naturale; aggiungo che, rinnovandone i metodi e spostandone la base, ne ha tuttavia mantenuto l'oggetto."²³ Bourget e Taine²⁴ dal canto loro videro in Sainte-Beuve un precursore, un pioniere del metodo positivista, un mostro sacro della critica letteraria la cui opera si sarebbe trasformata di l  a poco in un gigantesco sistema scientifico.²⁵

Se cos  stanno le cose, se questo   il clima culturale in cui viene alla luce il Contre Sainte-Beuve, l'operazione di Proust si rivela fin dall'inizio fuori dai codici culturali nei quali si trova inserito. Mandare in frantumi il grande edificio che Sainte-Beuve aveva costruito nel tempo come una grande cattedrale in cui il critico appariva

²² Sainte-Beuve, C.-A. "Chateaubriand jug  par un ami intime en 1803", Nouveaux Lundis. Paris: Calmann-Lévy, 1892. T.III, pp.15-17.

²³ Bruneti r, F. L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura. Pratiche, Parma, 1980. Cit., p. 168

²⁴ Le dichiarazioni entusiastiche di Bourget e Taine sul metodo di Sainte-Beuve sono ricordate da Proust all'inizio del Contre Sainte-Beuve. (Sec. Proust, M. Contre Sainte-Beuve. Cit., p.15)

²⁵ Scrive a questo proposito Bruneti r nel capitolo dedicato a Taine: Dopo la storia, dopo la psicologia, era la scienza, l'insieme di tutte le scienze, per cos  dire, che s'introducevano nella critica: che da letteraria, qual era ancora presso l'autore delle Causeries du Lundi, tendeva a diventare propriamente scientifica. Ibid. Cit., p. 179

di volta in volta nei panni di Jussieu o di Cuvier, significava andare oltre un secolo che aveva cercato di istituire un parallelo fra la vita e l'opera d'arte.

"Per me, diceva Sainte-Beuve":

La littérature, n'est pas distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation... On ne saurait s'y prendre de trop de façons et par trop de bouts pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit. Tant qu'on ne s'est pas adressé sur un auteur un certain nombre de questions et qu'on n'y a pas répondu, ne fût - ce que pour se soi et tout bas, on n'est pas sûr de le tenir tout entier, quand même ces questions sembleraient le plus étrangères à la nature de ses écrites: Que pensait-il en religion? Comment était-il affecté du spectacle de la nature? Comment se comportait-il sur l'article femmes, argent? Était-il riche, pauvre; quel était son vice ou son faible? Aucune des réponses à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre et le livre lui-même, ci se livre n'est pas un traité géométrie pure, si c'est surtout un ouvrage littéraire, c'est-à-dire où il entre [de] tout, etc²⁶.

I brani utilizzati da Proust, non sono casuali ma al contrario rispondono a un disegno preciso: mettere a nudo, il nucleo centrale di una procedura che attribuisce al momento della ricostruzione biografica un ruolo cruciale. Accolto senza riserve e con diffuso entusiasmo dai più, il metodo di Sainte-Beuve lascia come sua eredità la certezza che tra la vita quotidiana e l'opera non esiste frattura alcuna e che la biografia spiega i libri. E' proprio a partire da questo presupposto teorico che nasce, secondo Proust, l'errore di Sainte-Beuve: la sua opera finisce per essere una collezione di ritratti, dove l'io di superficie cancella l'io di profondità, dove la rete di informazioni extra-testuali costituisce una sorta di paradigma indiziario che trasforma la fisionomia

²⁶ Cfr. Proust, M. Contre Sainte-Beuve. Cit., p. 221

dell'autore in un caso sintomatico. L'attenzione meticolosa ai dettagli, ai tic, alle testimonianze, agli aneddoti, si risolve in una raccolta di prove documentarie schiaccianti, con cui, una volta terminato l'inventario e messo a punto l'archivio, si può procedere alla formulazione di un giudizio, come se, il segreto di un libro si potesse trovare in questi strumenti ausiliari. L'accanimento sui particolari esterni, non comporta di per sé la soluzione di un enigma ma piuttosto l'illusione di poter costruire ogni volta un "romanzo a chiave".

Il rifiuto di Proust è programmatico: il progetto di realizzare un grande albero genealogico della storia della letteratura, in cui si possono rintracciare a partire da alcuni dati certi una serie di tipologie gli appare nel suo insieme destinato al fallimento. La rivendicazione positivista del "metodo sperimentale" applicata alla critica letteraria è un tipo di ricerca che conduce fuori strada.²⁷

Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces et... Il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera un beau matin dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous la recueillerons de la bouche de quelqu'un qui a beaucoup [connu] l'auteur²⁸.

²⁷ See. su questo argomento, Orlando, F. "Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata", Contro Sainte-Beuve. Torino: Einaudi, 1991.

²⁸ Proust, M. Contre Sainte-Beuve. Cit., pp.221-222

Il fraintendimento di Sainte-Beuve consiste nel non avere colto questa differenza: il suo occhio non ha guardato in profondità ma si è fermato all'individuo sociale così come appare nei salotti mondani, durante una conversazione, in una lettera, nelle confidenze sottratte agli amici, talvolta da una conoscenza personale. Finita la prima fase del lavoro, quando l'osservazione sembra avere esaurito il suo compito e le informazioni possono essere considerate sufficienti, Sainte-Beuve procede alla diagnosi. Ed è in questo punto preciso che quella tecnica subisce uno scacco: i materiali raccolti interferiscono a tal punto con la lettura dei testi da renderlo incapace di vedere l'abisso che divide l'uomo di mondo dall'io dello scrittore che, secondo Proust, si manifesta solo nei libri.

Se tra la maschera esibita in società e l'opera viene istituito un rapporto di "causa - effetto", il risultato finale non può essere altro che quello di avere applicato un procedimento deduttivo su un personaggio fantasmatico le cui credenziali sembrano dissolversi di fronte al prodotto artistico. In questo modo Sainte-Beuve si è condannato a fraintendere i contemporanei perché le sue ricerche "fuori campo" lo portano a disconoscere "il vero autore." Le clamorose sviste riguardo a Stendhal, Blaudelaire, Balzac etc... possono essere spiegate solo in base a una applicazione sistematica di un metodo secondo cui la conoscenza di alcuni di loro o le testimonianze di quanti li avevano frequentati direttamente induce il critico a credere che si tratti sempre della stessa persona e che non ci sia alcuna frattura tra la sfera

pubblica e quella privata: "Traves" è "Traves" Gustave Moreau è Gustave Moreau, Balzac è Balzac.

"Invero, replica Proust, al pubblico si dà quel che si è scritto in solitudine, per se stessi: la propria opera":

Ce qu'on donne à l'intimité, c'est – à – dire à la conversation (si raffinée soit – elle, et la plus raffinée est la pire de toutes, car elle fausse la vie spirituelle en se l'associant: les conversations de Flaubert avec sa nièce et l'horloger sont sans danger) et à ces productions destinées à l'intimité, c'est – à - dire rapetissées au goût de quelques personnes et qui ne sont guère que de la conversation écrite, c'est l'œuvre d'un soi bien plus extérieur, non pas du moi profond qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres et du moi qui connaît les autres, le moi qui a attendu pendant qu'on était avec les autres, qu'on sent bien le seul réel, et pour lequel seul les artistes finissent par vivre, comme un dieu qu'ils quittent de moins en moins et à qui ils ont sacrifié une vie qui ne sert qu'à l'honorer²⁹.

La linea di demarcazione è perentoria, il moi d'en bas è venuto alla luce e ha preso forma autonoma. Lo sdoppiamento che era rimasto implicito nella figura di Traves, esplose in queste pagine, e la separazione tra io parassitario e io fondamentale finisce per essere il perno di una riflessione più generale sulla letteratura, che non solo mette sotto accusa il metodo biografico così come era stato collaudato da Sainte-Beuve e i suoi seguaci, ma sarà di lì a pochi anni uno dei nuclei narrativi della Recherche.

²⁹ Ibid. Cit., p.224

L'immagine del doppio ha una lunga storia e attraversa tutta l'opera di Proust tuttavia è a partire dal Contre Sainte-Beuve che questo tema riceve una sistemazione teorica precisa.

L'archetipo una volta messo a punto è pronto a riprodursi infinite volte nella grande cattedrale incompiuta, diventando quasi una metafora della *Recherche*: l'identità dei personaggi che popola il mondo costruito da Proust si sfalda in una "molteplicità di io differenti" ognuno dei quali sembra contenere mondi diversi e incomunicabili tra di loro.³⁰ Accanto alla maschera sociale se ne delinea una clandestina, ambigua che propone un'altra storia. E' proprio attorno a quella storia che la *Recherche* sembra costruire i suoi spazi se è vero, come ha sostenuto Mario Lavagetto, che la chiave di quel palazzo "viene trovata nel momento in cui Marcel, per sfuggire alla falsità inevitabile del linguaggio mondano - lo nega e, per raggiungere le cose, per carpire il loro segreto, si rifugia nella propria stanza dove quel linguaggio non viene parlato e quelle cose non esistono."³¹ Di questa ricerca, nel tempo ritrovato, vengono fortemente sottolineati due tratti: l'isolamento e l'impenetrabilità. Caratteristiche, che avevamo già segnalate come peculiari al processo di sdoppiamento: si scrive in solitudine e senza essere visti.³²

³⁰ See. Deleuze, G. Marcel Proust et les signes. Paris: Presses Universitaires de France, 1964; Trad.it. Marcel Proust e i segni. Torino: Einaudi, 1986.

³¹ Lavagetto, M. La Cicatrice di Montagne. Torino: Einaudi, 1992. Cit., p. 279.

³² Proust, M. A la Recherche du temps perdu. Vol IV. Paris: Gallimard, 1989. Il narratore riuscirà a scrivere la sua opera solo a patto di ritirarsi dal mondo, di non vedere nessuno, di vivere segregato. See. pp. 564 -565.

Proviamo ora a spostarci all'interno della Recherche e a vedere la teoria in scena.

Nel salotto dei Verdurin è appena stata eseguita la sonata di Vinteuil che ha destato grande impressione ma è ancora sconosciuta al grande pubblico:

«Je connais bien quelqu'un qui s'appelle Vinteuil», dit Swann, en pensant au professeur de piano des soeurs de ma grand-mère.

-C'est peut-être lui, s'écria Mme Verdurin.

-Oh! non, répondit Swann en riant. Si vous l'aviez vu deux minutes, vous ne vous poseriez pas la question.

-Alors poser la question, c'est la résoudre? dit le docteur.

-Mais ce pourrait être un parent, reprit Swann, cela serait assez triste, mais enfin un homme de génie peut être le cousin d'une vieille bête. Si cela était, j'avoue qu'il n'y a pas de supplice que je ne m'imposerais pour que vieille bête me présentât à l'auteur de la sonate: d'abord le supplice de fréquenter la vieille bête me présentât à l'auteur de la sonate: d'abord le supplice de fréquenter la vieille bête, et qui doit être affreux»³³.

"Uno scemo, nient'altro che uno vecchio scemo". Dietro alle parole appena pronunciate da Swann non è difficile riconoscere l'ombra di Sainte-Beuve: Vinteuil, l'uomo di Combray - conosciuto da tutti come un insegnante di musica, rimasto vedovo in età matura, e destinato nell'ultima parte della sua vita a rinunciare a ogni cosa per prendersi cura di quell'unica figlia che lo avrebbe condotto alla rovina e al disonore a causa di una relazione equivoca con una donna più anziana - non può essere in alcun modo l'autore di quell'opera di genio. Swann non ha dubbi e nega nella maniera più assoluta qualsiasi possibile paternità al Vinteuil di Combray: la sua

³³ Proust, M. A la Recherche du temps perdu. Vol I. Cit., pp. 210-211

immagine dimessa e un po' demente, gli appare singolarmente inadeguata a rappresentare nella vita quotidiana un'opera di tale profondità. L'applicazione parodica del metodo biografico porta in questo caso a una soluzione paradossale: nel tentativo di dare un volto e un nome alla sonata Swann finisce per restituirla all'anonimato.

E' una mossa preterintenzionale che ci fa assistere a una profanazione in piena regola. Il ritratto che il vecchio musicista offre nella vita pubblica, ai propri contemporanei, non concide con quello che affiora nelle sue composizioni. Si tratta, lo abbiamo già visto, di due identità separate. Ma Swann, come Sainte-Beuve, non è in grado di andare oltre l'io di superficie: ignora anche lui l'esistenza occulta e clandestina dell'altro io, di quello nascosto all'interno dell'uomo di Combray. In questo modo Vinteuil viene ridotto a una sorta di icona non molto dissimile a quella che, nel corso della scena di Combray, serve alla figlia e alla sua amica come bersaglio: la delegittimazione del padre nella cerimonia omosessuale trova così una replica sul piano critico. Vinteuil è prigioniero della propria immagine fotografica, bloccata sotto gli occhi di tutti: l'altro Vinteuil, quello che ha prodotto la grande opera, figlia - ci siamo già fatti dire da Proust - della notte e del silenzio, è cancellata una volta per tutte, ha perso ogni diritto all'anagrafe. Fino a quando, verso la fine del romanzo, non sarà il narratore - nel corso di una conversazione con Albertine

(ascoltando il settimano) - a restituirgli i diritti perduti ³⁴. Ancora una volta, dunque, il destino dell'opera si rivela - agli occhi di Proust - necessariamente postumo: la morte, cancellando il suo creatore, le regala un'epifania luminosa e ritardata.

In un'altra circostanza i libri (i libri di Bergotte) hanno prodotto un singolare fantasma: dalle loro pagine è venuto fuori, come convocato da una misteriosa lampada di Aladino, un vecchio con la barba bianca. Questo simulacro, prodotto dal testo o dall'immaginazione del lettore svanisce, nel momento in cui al nome del "dolce Cantore dai capelli bianchi" si sostituisce l'uomo in carne e ossa:

Ce nom Bergotte me fit tressauter comme le bruit d'un revolver qu'on aurait déchargé sur moi, mais instinctivement pour faire bonne contenance je saluai; devant moi, comme ces prestidigitateurs qu'on aperçoit intacts et en redingote dans la poussière d'un coup de feu d'où s'envole une colombe, mon salut m'était rendu par un homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire. J'étais mortellement triste, car ce qui venait d'être réduit en poudre, ce n'était pas seulement le langoureux vieillard dont il ne restait plus rien, c'était aussi la beauté d'une oeuvre immense que j'avis pu loger dans l'organisme défaillant et sacré que j'avais, comme un temple, construit expressément pour elle, mais à laquelle aucune place n'était réservée dans le corps trapu, rempli de vaisseaux, d'os, de ganglions, du petit homme à nez camus et à barbiche noire qui était devant moi. Tout le

³⁴ "Comme cette tasse de thé, tant de sensations de lumière, les rumeurs claires, le bruyantes couleurs que Vinteuil nous envoyait du monde où il composait, promenaient devant mon imagination, avec insistance mais trop rapidement pour qu'elle pût l'appréhender, quelque chose que je pourrais comparer à la soierie embaumée d'un géranium. Seulement, tandis que dans le souvenir ce vague peut être sinon approfondi du moins précisé grâce à un repérage de circonstances qui expliquent pourquoi une certaine saveur a pu vous rappeler des sensations lumineuses, les sensations vagues données par Vinteuil, venant non d'un souvenir, mais d'une impression (comme celle des clochers de Martinville), il aurait fallu trouver, de la fragrance de géranium de sa musique non une explication matérielle, mais l'équivalent profond, la fête inconnue et colorée (dont ses oeuvres semblaient les fragments disjoints, les éclats aux cassures écarlates), mode selon lequel il «entendait» et projetait hors de lui l'univers. Cette qualité inconnue d'un monde unique et qu'aucun autre musicien ne nous avait jamais fait voir, peut-être était-ce en cela, disais-je à Albertine, qu'est la preuve la plus authentique du génie, bien plus que le contenu de l'œuvre elle-même. (Proust, M. A la recherche du temps perdu. Vol III. Cit., p. 877).

Bergotte que j'avais lentement et délicatement élaboré moi-même, goutte à goutte, comme une stalactite, avec la transparente beauté de ses livres, ce Bergotte-là se trouvait d'un seul coup ne plus pouvoir être d'aucun usage, du moment qu'il fallait conserver le nez en colimaçon et utiliser la barbiche noire; comme n'est plus bonne à rien la solution que nous avons trouvée pour un problème dont nous avons lu incomplètement la donnée et sans tenir compte que le total devait faire un certain chiffre.³⁵

L'incontro fortuito con il romanziere provoca sconcerto e delusione: in un momento l'immagine ideale e arbitraria a cui il giovane protagonista ha dato corpo e che, secondo Roland Barthes, risponde al bisogno di ogni lettore,³⁶ sembra dissolversi di fronte a quell'uomo dall'aspetto così diverso e dai tratti insignificanti. Il contrasto fra l'io di superficie e l'io di profondità in Bergotte è talmente violento da creare una situazione di evidente imbarazzo a tal punto che il narratore, stenta a riconoscere nell'ospite appena presentatogli lo scrittore da lui tanto amato. L'uomo dalla barbetta nera, giovane e miope non solo manda in frantumi il ritratto immaginario del dolce "Cantore dai capelli bianchi", ma finisce con il mettere in discussione il valore e la credibilità dell'opera. I due volti, posti uno accanto all'altro, riflettono due personalità distinte, separate, estranee, non riducibili l'una all'altra. Disorientato da una simile scoperta e colto alla sprovvista, il narratore, sembra non avere strumenti per leggere

³⁵ Proust, M. A la recherche du temps perdu. Vol I. Cit., pp. 537-538

³⁶ Barthes, R. Le plaisir du texte. Paris: Editions du Seuil, 1973. Cit., pp. 45-47. Il lettore, dice Roland Barthes, ha bisogno della figura ideale dell'autore: "Comme institution, l'auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n'exerce plus sur son oeuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit: mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiler»).

fino in fondo questa esperienza. Gli appare impossibile che Bergotte sia Bergotte e tuttavia non si stanca di cercare, ma invano, qualche punto di contatto fra lo scrittore e la maschera che si offre al suo sguardo. In contro luce a guidare la ricerca di *Je c'è* ancora lo spettro di Sainte-Beuve, la sua incapacità di tradurre i dati concreti in uno scenario assente. Solo più tardi Marcel riuscirà a decifrare l'enigma di quel volto sdoppiato e solo allora l'uomo Bergotte e lo scrittore Bergotte si riveleranno come le parti di un io diviso a metà.

Allo stesso modo Biche, artista modesto, chiassoso e un po' volgare in cui ci imbattiamo per la prima volta nel salotto dei Verdurin, apparirà in un secondo tempo completamente trasformato.

In questo caso, tuttavia, l'io oscuro e minaccioso dell'artista non resta invisibile, ma al contrario lo vediamo assumere una vera e propria identità materiale. Il lato oscuro di Biche, il suo doppio, si rende riconoscibile attraverso un corpo. L'*altro*, quello a cui viene demandato il compito di portare a termine l'opera, emerge alla superficie, esce dalla clandestinità e dà vita a un nuovo personaggio che, a differenza di Vinteuil o di Bergotte, coincide perfettamente con il moi de profondeur.

Quando Je, durante il soggiorno a Balbec, incontra il pittore, ormai uscito dall'anonimato e conosciuto come Elstir, la sostituzione si è definitivamente compiuta: Biche è scomparso, di lui non è rimasta alcuna traccia, neanche il nome.

Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier, ce n'était guère que des marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées,

analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait.³⁷

Potremmo anche dire che Elstir, non diversamente da come nelle sue opere ha ricreato e ribattezzato il mondo, ha ricreato anche se stesso, spogliando Biche del proprio nome e imponendogli una radicale metamorfosi: l'altro, l'uomo che si muoveva nel salotto dei Verdurin e che appariva risucchiato all'interno del moi de surface, è alla lettera sparito. L'opera ha prodotto il suo creatore; gli ha dato voce; ne ha fatto un personaggio e gli ha regalato una abbagliante epifania.

Nelle tre rappresentazioni del "doppio" che abbiamo successivamente rievocato si delinea una struttura teorica costante: gli scenari cambiano, ma basta sovrapporre i diversi episodi per accorgersi che si tratta sempre di un'unica sceneggiatura. L'allarmante ripetizione, la simmetria e la specularità quasi ossessiva dei singoli brani non sono solo il risultato di un'abile tecnica narrativa ma risultano anche altamente sintomatici. Una conferma la possiamo trovare nel Jean Santeuil che, se adottiamo questa prospettiva, sembra gettare una luce ulteriore sulla Recherche: Traves appare senza ombra di dubbio l'incontestabile progenitore di Vinteuil, Bergotte e Elstir. Eppure l'atto di nascita di quella nuova teoria estetica di cui la Recherche sembra essere il prodotto circolare bisogna cercarla altrove. E' infatti il

³⁷ Proust, M. A la recherche du temps perdu. Vol II. Cit., p.191

Contre Sainte-Beuve a segnare lo spartiacque decisivo nella produzione di Proust. Anche se la figura di Sainte-Beuve dopo il 1910 si è ormai completamente eclissata, e a parte qualche fugace apparizione, è scivolata nei retroscena, più o meno chiari, del romanzo, tuttavia l'eco del suo metodo affiora ripetutamente nel testo fino a diventare una sorta di doppio negativo della *Recherche*. Non solo, gli artisti immaginari che di volta in volta Proust mette in scena sembrano essere appositamente convocati per ribadire l'impossibilità di leggere l'opera attraverso la vita dell'artista. Si tratta di un punto cruciale: l'arte nega l'identità biografica del suo creatore.

Il significato della biografia:

Nel 1936 Croce - con parole che a noi possono apparire in piena sintonia con la posizione assunta da Proust nel Contre Sainte-Beuve - scriveva che un critico, se sa "il fatto suo", deve affrettarsi a "scartare le notizie e i documenti che riguardano unicamente la vita privata del poeta" e deve guardarsi da ogni rischio di contaminare "la personalità poetica" con "la personalità pratica."³⁸

L'analogia degli enunciati teorici suscita imbarazzo e diventa incomprensibile nel momento in cui si pensa al drastico rifiuto che Croce ha dimostrato nell'arco di

³⁸ Croce, B. La Poesia. Cit., p. 138

tutta la sua carriera per l'opera di Proust. Un rifiuto segnato, come si è già potuto constatare, da una profonda insofferenza nonostante la matrice idealistica comune e da toni anche accesamente polemici.

Arrivati a questo punto, tuttavia, possiamo spingerci oltre e azzardare l'ipotesi che se Croce avesse conosciuto il Contre Sainte-Beuve forse la sua lettura sarebbe stata orientata in modo diverso. Resta il fatto che le cose non andarono così e per molto tempo quel testo non uscì dagli stretti confini della clandestinità.

E' difficile per noi immaginare un lettore della Recherche ignaro dell'esistenza del Contre Sainte-Beuve. Eppure all'epoca in cui il romanzo incominciò a uscire, il pubblico si trovò privo di quel prezioso strumento ausiliario che, esercitando una censura preventiva contro il metodo biografico, avrebbe forse evitato indebite incursioni nella vita privata dell'autore. A poco valsero le dichiarazioni rilasciate da Proust, prima e subito dopo la pubblicazione di Du côté de chez Swann, di non leggere il romanzo come un'autobiografia. Più di un critico cadde nella trappola e quell'avvertimento decisivo non ebbe alcuna presa sui lettori del tempo che, al contrario, sembrarono affetti da un irrefrenabile desiderio di trovare nel quotidiano le chiavi del romanzo.

Non è difficile oggi capire le origini di quella tentazione e di fatto l'uso della prima persona poteva indurre i più sprovveduti a un simile errore. A questo si aggiunga lo statuto ibrido dell'opera che non solo rompeva in modo traumatico le abitudini consolidate dalla grande tradizione realista ma rivelava in alcuni punti,

soprattutto nelle parti uscite postume, dei cedimenti strutturali, delle smagliature nel tessuto narrativo che riportavano alla luce in modo intermittente ma ineluttabile una sorprendente contiguità biografica. Una legittimazione nella *Recherche* sembrava essere offerta da un dialogo tra Albertine e il narratore che può essere considerato sotto certi aspetti paradigmatico tanto che, non a caso, molti critici, hanno tenuto l'occhio fermo sull'episodio per assicurarsi una sorta di lasciapassare che legittimasse il ricorso alla biografia come una necessità.

Elle retrouvait la parole, elle disait: «Mon» ou «Mon chéri Marcel», suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait: «Mon Marcel», «Mon Marcel»³⁹.

Si trattasse di autobiografia o, secondo la formula più tarda di Thibaudet, di "autobiografia del possibile," al suo primo apparire, il romanzo fu accolto nell'insieme sfavorevolmente; sembrava oscuro, frammentato, privo di un disegno preciso. A sconcertare era soprattutto l'anomalia della forma che suscitò immediatamente molte polemiche e una diffusa diffidenza nei confronti dell'autore. Anche fra i primi lettori editoriali si registrò una situazione di disagio e di evidente imbarazzo a tal punto che Proust si trovò costretto a finanziare personalmente la pubblicazione di Du côté de chez Swann presso l'editore Grasset dopo una serie di clamorosi rifiuti.

³⁹ Proust, M. A la recherche du temps perdu. Vol III. Cit., p. 583.

Il responsabile di uno di questi, André Gide, nel gennaio del 1914, torna sui suoi passi e scrive una lettera a Proust piena di rammarico per il giudizio affrettato e superficiale con cui aveva liquidato un'opera di così notevole talento. L'incomprensione di Gide, i pregiudizi che orientarono la sua prima lettura riflettono in modo inequivocabile quale fu in origine l'ascolto di cui poté usufruire la Recherche ai suoi esordi:

Mon cher Proust,

Depuis quelques jours je ne quitte plus votre livre; je m'en sursature, avec délices; je m'y vautre. Hélas, pourquoi faut-il qu'il me soit si douloureux de tant l'aimer...

Le refus de ce livre restera la plus grave erreur de la N.R.F. - et (car j'ai cette honte d'en être beaucoup responsable) l'un des regrets, des remords les plus cuisants de ma vie. Sans doute je crois qu'il faut voir là un fatum implacable, car c'est bien insuffisamment expliquer mon erreur que de dire que je m'étais fait de vous une image d'après quelques rencontres dans « le monde » qui remontent à près de vingt ans. Pour moi vous étiez resté celui qui fréquente chez M^m X et Z - celui qui écrit dans le Figaro. Je vous croyais, vous l'avouerais-je? « du côté de chez Verdurin »; un snob, un mondain amateur - quelque chose d'on ne peut plus fâcheux pour notre revue. Et le geste que je m'explique si bien aujourd'hui, de nous aider pour la publication de ce livre, et que j'aurais trouvé charmant si je me l'étais bien expliqué, n'a fait hélas, que m'enfoncer dans cette erreur.

Je n'avais pour m'en tirer qu'un seul des cahiers de votre livre; que j'ouvris d'une main distraite et la male chance voulut que mon attention plongeât aussitôt dans la tasse de camomille de la p. 62 - puis trébuchât, p. 64 sur la phrase (la seule du livre que je ne m'explique pas bien - jusqu'à présent, car je n'attends pas pour vous écrire d'en avoir achevé la lecture) - où il est parlé d'un front où des vertèbres transparaissent".

Et maintenant, il ne me suffit pas d'aimer ce livre, je sens que je m'éprends pour lui et pour vous d'une sorte d'affection, d'admiration, de prédilection singulières.

Je ne puis continuer... J'ai trop de regret, trop de peine - et surtout à penser que peut-être il vous est revenu quelque chose de mon absurde déni - qu'il vous aura peiné - et que je mérite à présent d'être jugé par

vous, injustement, comme je vous avais jugé. Je ne me le pardonnerai pas - et c'est seulement pour alléger un peu ma peine que je me confesse à vous ce matin - vous suppliant d'être plus indulgent pour moi que je ne suis moi-même⁴⁰.

Dopo questo increscioso incidente i rapporti tra i due scrittori si fecero più intensi. Tuttavia Gide dimostrò sempre nei confronti di Proust un'ammirazione scostante, a tratti ambivalente, non esente da un sentimento di invidia⁴¹. Al di là delle vicende personali, la lettera resta un documento prezioso perché in essa prende forma un giudizio che continuerà a gravare per molto tempo sulla ricezione della *Recherche*

⁴⁰ Proust, M. Correspondance. Ed. Klob, Ph. Paris: Plon, 1985, T.XIII, pp.50-51.

⁴¹ Del resto anche dopo la morte di Proust, Gide non riuscì a superare quel tratto di ambivalenza, quasi di ostilità, che aveva contrassegnato fin dall'inizio il loro difficile rapporto d'amicizia. Una conferma la si può trovare nel diario intimo di Gide dove più volte affiora un ritratto di Proust e della sua opera commisto di ammirazione e di rivalsa. Esiste a questo proposito un passo particolarmente illuminante che porta la data del 22 settembre 1938: "Achévé aussi les Jeunes filles en fleurs (que je m'aperçois que je n'avais jamais lu complètement) avec un incertain mélange d'admiration et d'irritation. Encore que quelques phrases (et, par endroits, très nombreuses) soient intolérablement mal écrites, Proust dit exactement ce qu'il veut dire. Et c'est parce qu'il parvient si bien qu'il s'y complaît. Tant de subtilité est, parfois, complètement inutile; il n'y fait que céder à un maniaque besoin d'analyse. Mais souvent cette analyse l'amène à d'extraordinaires trouvailles. Je le lis avec ravissement. Il me plaît même que la pointe de son scalpel s'attaque à tout ce qui se présente à son esprit, à son souvenir: à tout et à n'importe quoi. S'il y a du déchet, tant pis! Ce qui importe ici, ce n'est pas tant le résultat de l'analyse, que la méthode. On suit des yeux, souvent, moins la matière sur laquelle il opère, que le travail minutieux de l'instrument, et que la patiente lenteur de son opération. Mais il me paraît sans cesse, si la véritable oeuvre d'art ne peut se passer de cette opération préalable, qu'elle ne commence vraiment que par-devers elle. L'oeuvre d'art la présuppose, il est vrai; mais ne s'élève qu'après que cette opération première a pris fin. L'architecture, chez Proust, est très belle; mais il advient souvent, comme il n'enlève rien de l'échafaudage, que celui-ci prenne plus d'importance que le monument même, dont le regard, sans cesse distrait par le détail, ne parvient plus à saisir l'ensemble. Proust le savait, et c'est là ce qui le faisait, dans ses lettres et dans sa conversation, insister tant sur la composition générale de son oeuvre: il savait bien qu'elle ne sauterait pas aux yeux. (Gide, A. Journal 1926-1950. Paris: Gallimard, 1997. Cit., p. 624).

e che sembra una riproposizione più o meno consapevole del metodo di Sainte-Beuve: uno stereotipo sull'autore ha reagito sull'opera e l'ha disintegrata.

Evocare l'ombra di Sainte-Beuve a proposito della *Recherche* appare un atto quasi profanatorio: eppure nel 1913 Du côté de chez Swann viene letto, deriso e stroncato sotto l'influsso di una simile costellazione critica. Anche dopo il 1919, quando, in seguito al premio Goncourt, Proust riceve un riconoscimento ufficiale e il clima attorno a lui appare più favorevole, la biografia resta un punto di riferimento decisivo. Detrattori, amici, lettori comuni, critici letterari non riescono a distogliere lo sguardo da quella vita che è ormai diventata a sua volta un romanzo, una leggenda, una sorta di agiografia capace di neutralizzare gli eventi esterni e di far convergere il tempo perduto nella storia di una vocazione.

Si tratta senza ombra di dubbio di un repertorio creato a posteriori e che tuttavia non solo ebbe un grande successo sul pubblico ma trovò convinti sostenitori anche tra chi, fino a quel momento, si era mostrato più cauto. La formula parve funzionare e la condiscendenza con cui Proust accettò quella parte desta qualche sospetto: si ha infatti la sensazione che sia stato lui stesso a redigere quella leggenda e a disegnare su di essa il proprio mito personale. Del resto, la trama della sua esistenza, così come era stata edificata poteva essere un mezzo per annullare ogni indiscrezione biografica: attenuava e circoscriveva a un arco cronologico ben definito il ritratto di snob, mondano, dilettante descritto da Gide ma, soprattutto, anteponeva a un'immagine ormai consunta e stereotipata quella meno addomesticabile, di un

uomo che per scrivere la propria opera si rinchioda dentro una stanza foderata di sughero, cancella ogni traccia, sparisce nella scrittura, finisce per coincidere con essa. In tal modo il moi de profondeur aveva vinto la sua battaglia sul moi de surface.

La partita tra Proust e i lettori poteva essere giocata in questo modo, così come l'autore della Recherche l'aveva prevista alcuni anni prima scrivendo il Contre Sainte-Beuve. Ma forse fu l'assenza di quel prontuario di regole a provocare l'effetto opposto: restavano, a catalizzare l'attenzione, sempre gli indizi, i segreti e i dettagli di quella vita che egli così scrupolosamente aveva cercato di lasciarsi alle spalle fino, come ha suggerito Roland Barthes,⁴² a disorientarla e a renderla irriconoscibile nella sua opera.

Dopo la morte di Proust, scrive Benjamin Crémieux nel 1924, i critici, anche quelli più dubbiosi e incerti sul valore dell'opera, mostrarono un vivo interesse per il personaggio che la leggenda biografica aveva creato ed è paradossalmente attraverso di essa che la Recherche incominciò ad essere considerata sotto una luce diversa:

La légende du grand écrivain est d'ordinaire romantique, fondée sur son non-conformisme, ses luttes contre la société, son manque de sens pratique, le plus souvent payés de misère, de gênes matérielles et morales de toute espèce. C'est la légende de Baudelaire et de Verlaine, de Gérard de Nerval, de Wilde ou de Walt Whitman. Mais celle de Proust ne leur ressemble en rien: riche, fêté, aimé de tous, encouragé à se produire et à

⁴² Barthes, R. "Longtemps je me suis couché de bonne heure". Le bruissement de la langue. Paris: Éditions du Seuil, 1984. Cit., pp. 338-339. Roland Barthes individua nel sonno il principio generatore della Recherche e dimostra come tutto questo provochi una disorganizzazione del tempo (la cronologia) e di conseguenza anche della biografia dell'autore: "Cette désorganisation de la biographie n'en est pas la destruction. Dans l'œuvre, de nombreux éléments de la vie personnelle sont gardés, d'une façon repérable, mais ces éléments sont quelque sorte déportés.[...] Ce qui passe dans l'œuvre, c'est bien la vie de l'auteur, mais une vie désorientée".

produire, c'est en lui-même qu'il abritait son ennemi: sa mauvaise santé, l'asthme, les étouffements dont il souffrait depuis l'âge de neuf ans. C'est contre la maladie qu'il a dû lutter pour édifier son oeuvre, économisant jalousement ses forces pour la mener à bien, renonçant à toute sortie, à toute fatigue, au «monde» qu'il adorait, pour ne gaspiller aucune parcelle de sa vitalité; tirant de réclusion même à laquelle le condamnait son mal l'essentiel de son art, écoutant se recomposer en lui le passé et consacrant ses insomnies à méditer sur les lois psychologiques qui gouvernent l'âme humaine, sur le mécanisme mystérieux de la mémoire, de l'oubli, de l'imagination, sur les échanges incessants entre les zones de subconscience et les régions de la conscience claire, faisant servir chacun de ses rêves, chacun de ses cauchemars à affiner sa connaissance de lui-même et des autres.[...] Mais les traits qui achève de hausser la figure de Proust jusqu'à la légende, jusqu'à une sorte de sainteté laïque, c'est son mépris de la renommée, son renoncement à tout ce qui n'était pas la satisfaction d'un bon ouvrier, le courage de travailler dix années durant sans publier une ligne et de ne licencier le premier volume Du côté de chez Swann qu'après avoir mis le point final à la version primitive du Temps retrouvé, puis la guerre survenue, le courage plus grand encore (ses forces déclinant de plus en plus) de reprendre son oeuvre presque terminée, de la remanier profondément selon des perspectives nouvelles, d'en prolonger l'action pendant et après la guerre.⁴³

Sono passati solo dieci anni dalla lettera di Gide e nelle parole di Crémieux si avverte un profondo mutamento di clima: i dubbi e le incertezze che aveva suscitato Du côté de chez Swann al suo debutto sembrano lentamente dissolversi grazie a quell'aura di leggenda che ormai circonda la vita di Proust e che sembra avergli conferito a tutti gli effetti una seconda nascita. Si tratta, lo abbiamo già detto, di una vera e propria agiografia costruita in funzione dell'opera: le situazioni, i fatti realmente accaduti sono deformati, ogni cosa acquista il valore di un presagio, diventa una anticipazione simbolica del romanzo.

⁴³ Crémieux, B. "Marcel Proust", XX Siècle Première Série. Paris: Gallimard, 1924. Cit., pp12-

In Francia il caso Proust nasce e si sviluppa all'ombra di una biografia immaginaria come se, ha detto Giacomo Debenedetti, la Recherche per essere letta avesse bisogno di una prova generale:

A Proust è successo qualcosa di simile a ciò che egli narra di un suo personaggio, la marchesa di Villeparisis, la quale sta scrivendo un libro di memorie aristocratiche e mondane: e i ricevimenti delle cinque a casa della marchesa erano, rispetto alle memorie in cui essa li avrebbe rievocati, "un sorte de répétition, de première lecture à haute voix devant un petit cercle". Anche la vita di Proust, fu assunta da coloro che se ne valsero per introdurre alla Recherche, come una specie di prova generale e di prima lettura ad alta voce, davanti al circolo più ristretto degli amici e dei conoscenti: davanti alle persone, insomma, che la vita aveva posto in contatto con Marcel Proust, prima che lo scrittore del romanzo venisse a contatto col pubblico anonimo. Si voleva, insomma, che il pubblico anonimo beneficiasse della maggior comunicatività di quella metaforica "lettura ad alta voce"⁴⁴.

Quella sorta di "lettura ad alta voce" giocò senza ombra di dubbio un ruolo decisivo nella ricezione del romanzo e ebbe il merito di rivelare in forma scorciata l'unità del libro. Sebbene troppo schematica, la leggenda biografica assolse pienamente ai suoi incarichi propagandistici e riuscì ad orientare i primi lettori all'interno di "un labirinto soffocante."⁴⁵

Debenedetti, in piena sintonia con i critici francesi, riconosce a distanza di anni (1950) il valore storico ed ermeneutico che il racconto leggendario della vita di Proust ha avuto nella comprensione della Recherche, anche se questo non gli ha

⁴⁴ Debenedetti, G. Aspetti della biografia. Cit., p. 12. L'inedito è composto da 18 pagine dattiloscritte con correzioni manoscritte a penna, forse autografe.

⁴⁵ Ibid.

impedito di rilevare, fin dai suoi primi saggi, che una simile strategia narrativa," più capziosa e più feconda d'equivoci che un completo errore"⁴⁶ poteva indurre a molti fraintendimenti.

In primo luogo, la storia articolata in due tempi distinti- dapprima il momento della dispersione poi successivamente quello della reclusione - se da una parte forniva le linee generali della struttura del romanzo dall'altra faceva correre il rischio di leggere tutta l'opera come una proiezione di quella parabola e di ridurre la *Recherche* a un documento autobiografico:

Questo romanzo, che precisamente si intitola «Alla ricerca del tempo perduto», è stato lo strumento di cui Proust si è valso per riconquistare il tempo perduto. Di guisa che, se la «Ricerca del tempo perduto» potesse, a sua volta, mettersi a scrivere un romanzo: il romanzo del suo autore, quest'opera risulterebbe ancor essa una «ricerca del tempo perduto». C'è, dunque, nel titolo del romanzo proustiano, una sottile insidia; che lo fa scambiare per una autobiografia più o meno larvata; mentre esso è, al contrario, un vero e proprio romanzo, una opera di fantasia - anche se, materialmente riproduca certi avvenimenti capitati per davvero al suo autore: anche se per dannata ipotesi, Proust abbia pensata in qualche momento la propria opera come un'autobiografia cifrata e «a chiave».⁴⁷

Sono parole del 1928 che Giacomo Debenedetti scrive nella "Commemorazione a Proust" subito dopo che è stato dato alle stampe l'ultimo volume della *Recherche*: il Tempo Ritrovato. L'evento non passò inosservato, ma al contrario suscitò un forte interesse e riaccese antiche polemiche. La conclusione

⁴⁶ Debenedetti, G. "Commemorazione di Proust", Saggi Critici prima serie. Cit., p.163.

⁴⁷ Ibid. Cit., pp. 167-168.

dell'opera appariva un'ulteriore conferma di quella bipartizione tra tempo perduto e tempo ritrovato che l'iconografia leggendaria dell'esistenza di Proust aveva messo a fuoco: il tema della conversione, la stanza di sughero, la malattia, la solitudine e l'isolamento, sembravano trovare una puntuale verifica nel testo definitivo che, letto in questa prospettiva, poteva essere considerato una replica della vita dello scrittore, il suo libro di memorie. In realtà, definire la Recherche come un romanzo di ricordi è secondo Debenedetti un modo altrettanto certo per precludersi la possibilità di capirla:

Per noi, il consentire a ridurre il libro di Proust a un'autobiografia è una pericolosa deformazione. Altrimenti avrebbero buon gioco i nemici di Proust (ma questa schiera di zeloti di un'arte che rinunci a tutto pur di divertire, è fatta per lo più di gente che non ha saputo leggere Proust), i quali lo trattano come uno schiacciante, irriducibile seccatore, che per ben tremila fittissime pagine si ostinerebbe a narrarci i casi propri. Proust è invece detrattori cari, un grandissimo artista. Dico che non lo sarebbe stato, qualora si fosse contentato di raccontarci i suoi fatti personali. Ma davvero che anche qui, come sempre per i critici, il miele è nella gola del leone. Bisognerà andarlo a carpire, anche a costo di lasciarci le dita ⁴⁸

Nel tono intransigente e deciso con cui Debenedetti dichiara che la *Recherche* non è un'autobiografia si può cogliere l'eco delle parole rilasciate da Proust a Elie Joseph Bois, alcuni decenni prima in occasione dell'uscita di Du côté de chez Swann. In un passo di quell'intervista, apparsa su "Le Temps" il 12 novembre 1913, si legge:

⁴⁸ Ibid. Cit., pp. 168-169

"Déjà, dans ce premier volume, vous verrez le personnage qui raconte, qui dit: «Je» (et qui n'est pas moi)."⁴⁹

A distanza di anni, dunque, la strategia adottata da Debenedetti sembra seguire alla lettera il percorso che Proust aveva previsto, ipotizzato e descritto per il suo libro: creare una zona vuota attorno al romanzo, unico vero depositario della volontà ultima e notturna del suo creatore. Se il contatto diretto con l'opera è il traguardo della lettura, allora ogni stadio provvisorio di ricerca capace di distogliere l'attenzione del lettore da quella meta diventa illegittimo: epistolari, aneddoti, varianti, sono agli occhi dell'autore della Recherche strumenti pericolosi, inutili e fuorvianti. Una simile teoria estetica che vede l'opera d'arte come una sorta di monade autosufficiente non è del tutto estranea al clima culturale di primo Novecento. In Italia sia Croce sia gli esponenti della poesia pura avevano fatto di quel principio una divisa del proprio lavoro. "Cinquant'anni fa"- scriveva Croce negli anni trenta - un critico letterario poteva conseguire "il titolo di scienziato" solo facendo ricorso alla biografia e compiendo le proprie indagini "con la disposizione d'animo di un delegato di pubblica sicurezza o di un giudice inquisitore, o anche, se così piace, di un patologo e alienista."⁵⁰

⁴⁹ Proust, M. [Swann expliqué par Proust], intervista di Elie-Joseph Bois e pubblicata su "Le Temps" del 12 Novembre 1913; successivamente raccolta in M. Proust. Contre Sainte-Beuve Paris: Gallimard, 1971. Su questo punto see. la preziosa analisi di Lavagetto, M. Stanza 43. Torino: Einaudi, 1991.

⁵⁰ Croce, B. La Poesia. Cit., p. 331.

Molto tempo prima, Proust, nel Jean Santeuil e poi, successivamente nel Contre Sainte-Beuve, aveva anticipato la diagnosi di Croce giungendo alle stesse conclusioni.

Se questa è l'atmosfera in cui nasce la Recherche, ancora più sorprendente appare lo strappo operato da Debenedetti in un' epoca in cui la cultura italiana era ancora catalizzata attorno all'estetica crociana. Per lui, infatti, non si tratta di mettere sotto accusa il metodo biografico in quanto tale, ma piuttosto di dimostrare come esso si riveli necessario proprio a partire dal fatto che la Recherche è un romanzo, non un'autobiografia. Le leggi d'invenzione - leggi misteriose e imprevedibili - devono per Debenedetti essere cercate e inseguite nei risvolti della vita di ogni giorno, nel punto preciso in cui l'opera si stacca dall'uomo.

Si tratta di un assioma che determina concretamente tanto i protocolli critici di Debenedetti quanto quella sorta di rito preliminare che egli compie prima di iniziare le sue ricerche.

Aneddoti, testimonianze, epistolari, materiali iconografici sono indizi preziosi, oroscopi che, al momento opportuno, verranno utilizzati per rivelare i segreti legami che congiungono l'opera d'arte alla biografia. A tal punto che il singolo episodio - estrapolato dalla quotidianità dell'autore (mettiamo che sia Ariosto e mettiamo che sia il suo uscir di casa in ciabatte) può diventare ai suoi occhi un esempio di grande critica da sottolineare con enfasi e da contrapporre a chi, nella biografia, non vedeva altro che l'inutile retaggio del positivismo: perché quella,

"perdio," quella di De Sanctis (che ha inseguito il suo autore, lo ha braccato e lo ha costretto a rivelarsi) è "grande critica".⁵¹

Così, quando - molti anni più tardi - Debenedetti si accinse a presentare Proust ai suoi studenti dell'Università di Messina, non trovò - per promuovere l'approccio a un'opera difficile e allora ben poco letta - soluzione migliore che partire dalla vita: dalla camera di sughero in cui Marcel si era segregato per anni mettendo in scena quella grande, quell'ineluttabile - e per noi chiarificatrice - "prova generale della Recherche."

Delle lezioni ci è rimasta purtroppo solo una traccia in un quaderno inedito che si può fare risalire al 1956. Anche se il manoscritto appare amputato, talvolta sospeso e troncato a metà nel finale, tuttavia in quel laboratorio clandestino prende forma la fisionomia di un critico che con uno sguardo rasserenato, distaccato e alleggerito dalla pesante eredità del pensiero crociano, ripercorre le tappe cruciali del suo lungo e interminabile lavoro su Proust e rivela come attraverso di esso sia riuscito in parte a svincolarsi dal clima che aveva contrassegnato gli anni della sua formazione. Non è un caso infatti che ad apertura di pagina compaia subito il nome di

⁵¹ Debenedetti, G. "Probabile autobiografia di una generazione". Cit., pp. 24-25. Dal momento che il passo è decisivo per capire come la critica di De Sanctis ricopra un ruolo cruciale nel pensiero di Debenedetti soprattutto in funzione anticrociana vale la pena di citarlo per esteso: "Ma quando - dopo di aver smaltiti con l'Ariosto tutti i più accreditati metodi di analisi letteraria: e come il poeta sia cresciuto, e come tratti la commedia, e quali siano i suoi sviluppi formali, e come adoperi la terza rima e come prenda a usare l'ottava - egli impugna il suo protagonista e giunge, in un impavido *crescendo*, a guardarlo a tu per tu: «Pose mano al suo lavoro, ecc. Si racconta che andasse fino a Modena in pianelle, ecc. Altri fatti si narrano della sua distrazione. Cosa c'era dunque nella sua testa? C'era l'Orlando Furioso» - questa, perdio, è grande critica".

Croce e il lettore si ritrovi improvvisamente immerso all'interno di un dibattito culturale che lo riporta indietro nel tempo quando l'Estetica era considerata un decalogo di leggi inviolabili. E non è un caso che Debenedetti indichi proprio nel divieto di utilizzare la biografia il vero punto di rottura con Croce:

Secondo l'estetica crociana, e la teoria e la pratica della critica d'arte che ne conseguono, il racconto della biografia sarebbe un lusso o uno svago, puramente cronachistico, pettegolo e aneddótico, per nulla indispensabile a distinguere la "poesia" dalla "non poesia" contenute in un lavoro letterario. Possiamo convenire che, se prendiamo i frammenti, per così dire, assoluti di un'opera; quelli che ci mettono indiscutibilmente in uno stato che potremmo chiamare di Estasi estetica, il nostro consenso e rapimento non hanno più bisogno di altre ragioni, per essere sicuri di avere ragione. Così, se in un poema, io prendo i frammenti librati e sospesi sull'ultima dolcezza che li sazia, i frammenti che senza dubbio colmano la mia infinita nostalgia di beatitudine; se, per esempio, dal Paradiso di Dante io stacco i versi sulla luna:

quale i plenilunii sereni

Trivia ride tra le ninfe eterne

se dalla Phedre di Racine io isolo la grande immagine dello schiavo d'amore

C'est Venus toute entière à sa proie attachée

se dagli Idilli leopardiani io prendo e metto sotto vetro certi paesaggi-stati d'animo:

Mirava il ciel sereno

le vie dorate e gli orti.

se insomma io compio operazioni di questo tipo, io stabilisco il cordone sanitario della poesia pura intorno a quelli che i giovani scrittori di venti o trent'anni fa chiamavano i "versi supremi", allora ha ragione Benedetto Croce, perché quei messaggi di poesia arrivano a me, in tutta la loro pienezza, senza che mi occorra di sapere se e perché Dante è stato cacciato in esilio; che cosa Jean Racine debba ai giansenisti; quale parte il dramma di una inferiorità fisica o di una educazione sbagliata possa avere nella nascita dei Canti leopardiani.⁵²

⁵² Debenedetti, G. Il significato della biografia. I quaderno inedito. Messina 1956 ca. Cit., pp.1- 3. l'inedito è composto di 37 pagine scritte a penna solo nel lato destro mentre in quello sinistro ricorrono talvolta delle note a margine dell'autore.

Ma c'è anche un altro modo di servirsi della biografia per trovare proprio quello che Croce ha sempre cercato: "i rapporti tra poesia e non poesia, tra ciò che in essa è riuscito e ciò che è fallito."⁵³ I dettagli della vita quotidiana possono diventare, come nell'esempio fornitoci da De Sanctis, il perno di un discorso critico capace di svelarci il segreto di un'opera.

In questo vero e proprio corpo a corpo tra Croce e De Sanctis, è inscritta la storia di un critico che poco più che ventenne inizia il suo apprendistato con Proust e decide di farlo all'ombra della Storia della letteratura italiana, in pieno contrasto con i paradigmi dell'Estetica.⁵⁴ Fu, senza ombra di dubbio, in quegli anni di regime crociano, una scelta coraggiosa che deve avere profondamente segnato gli

⁵³ Ibid.

⁵⁴ A queste date, in Italia, si era già arrivati, per strade diverse a polemizzare con Croce attraverso De Sanctis. Si veda a questo proposito il saggio di Gentile Torniamo a De Sanctis, apparso in "Quadrivio" nel 1933, a cui seguì, negli stessi anni, la replica di Antonio Gramsci (See Gramsci, A. Letteratura e vita nazionale. Torino: Einaudi, 1974. Pp. 5-8). Debenedetti, dal canto suo, si inserì nel dibattito adottando una strategia a dir poco paradossale. Cercò infatti di aggredire il sistema crociano servendosi delle sue stesse armi: strappò De Sanctis al predominio dell'Estetica e focalizzò l'attenzione sui punti in cui la matrice idealistico - hegeliana incominciava a incrinarsi, a scricchiolare, a perdere terreno di fronte al pensiero positivista. Così, se da una parte Croce individuava in De Sanctis un precursore e restava inorridito quando, accanto al suo nome compariva quello di Lessing ("come se si paragonasse Kant con Aristotile"), o di Sainte-Beuve ("come se si paragonasse Kant con Hume") o tanto peggio di Taine ("come se si paragonasse Heghel a Spencer"), dall'altra Debenedetti tentava l'impossibile conciliazione fra documento biografico e totalità dell'opera d'arte. (See. Croce, B. La letteratura della nuova Italia. Saggi critici. Bari: Laterza, 1921). Del resto come ha sottolineato René Wellek "De Sanctis non è tanto importante come precursore quanto per la sua capacità di sintesi: egli fonde la storia hegeliana con l'estetica dialettica del Romanticismo e trasferisce entrambe in un contesto nuovo ove viene abbandonata la metafisica e assimilato il nuovo spirito positivo realista. La sua posizione storica (nonostante le divergenze fra la teoria e la pratica) è simile a quella di Belinsky in Russia e di Taine in Francia". (See. Wellek, R. "The Later Nineteenth Century", A History of Modern Criticism. Vol. IV. New Haven: Yale University Press, 1965. Trad.it. "Dal Realismo al Simbolismo", Storia della critica moderna. Vol. IV. Bologna: Mulino, 1969. Pp. 123-155).

orientamenti successivi della sua ricerca se, nel 1956, quel confronto tra due metodi così diversi gli appare ancora valido nelle premesse teoriche a tal punto da riproporlo con la stessa passione melodrammatica degli anni della giovinezza.

All'interno di un dibattito serrato tra chi cercava di tenere saldamente ancorata l'opera alla vita dell'autore e chi al contrario proclamava l'autonomia dell'estetico tentando in tutti modi di annullare ogni tipo di contaminazione col quotidiano, Debenedetti si trovò a compiere un passo decisivo: scelse la strada che lo avrebbe in parte condotto fuori dal sistema crociano e si affidò a De Sanctis per attuare questa rottura.

E' nel suo passato, dunque, in quell'episodio cruciale che sembra non avere subito l'usura del tempo, che dobbiamo cercare le ragioni del silenzio di Debenedetti su un avvenimento a dir poco esplosivo come la pubblicazione del Contre Sainte-Beuve.

Il libro uscì in Francia nel 1954 a cura di Bernard de Fallois e negli scritti di Debenedetti non c'è alcun accenno significativo a quell'evento che provocò molto scalpore e obbligò molti critici a rivedere le proprie posizioni. L'omissione di una scoperta che avrebbe rivoluzionato di lì a poco il modo di leggere la Recherche è un fatto che suscita sconcerto e non può passare inosservato. Eppure, una volta superato il disorientamento del primo impatto, la reticenza di Debenedetti appare meno arbitraria e sostenuta da una coerenza interna: tenere conto del Contre Sainte-Beuve

avrebbe significato, per lui, a quel traguardo, riaprire i conti con Croce, annullare di colpo tutti gli sforzi e i risultati raggiunti fino ad allora.

Tuttavia è altrettanto vero che, la censura esercitata nei confronti di quel manoscritto ritrovato, la decisione di considerarlo quasi alla stregua di un testo "apocrifo", va al di là della vicenda personale di Debenedetti e rispecchia, sia pure indirettamente, una situazione culturale ancora dominata dallo spettro del crocianesimo.

Debenedetti, dal canto suo, non si era dato per vinto, non aveva accettato la parte dello spettatore passivo e, pur non riuscendo del tutto a scrollarsi di dosso il peso di una simile eredità, aveva cercato da subito, almeno in parte, di alleggerirlo e di conquistarsi, fin dagli anni della giovinezza, una sorta di lasciapassare che lo portasse al di fuori di quegli stretti confini. C'era nella sua mente un vero e proprio progetto di fuga, e il caso Proust divenne l'occasione così a lungo cercata per realizzarlo.

Se così andarano realmente le cose, se la ricezione della Recherche in Italia passò attraverso il difficile confronto con Croce, allora, l'atteggiamento ambiguo di Debenedetti davanti al Contre Sainte-Beuve, la sua forte resistenza ad accettare una "teoria estetica" che gli poteva apparire, per molti aspetti, una replica di quella messa a punto da Croce quasi negli stessi anni, possono essere considerate sotto una luce diversa. Un simile rifiuto, infatti, appare motivato da una logica talmente

trasgressiva da rovesciare tutti i parametri di lettura. Determinato dall'ambiente in cui si trovava a lavorare quel gesto fu, senza ombra di dubbio, un atto profondamente provocatorio: segno di una ribellione che ormai non poteva più essere tenuta sotto controllo, ma poteva solo, essere esibita, esternata.

Mai prima del 1956 Debenedetti aveva affrontato in modo così deciso e aggressivo il problema della biografia in Proust, mai prima di allora aveva indicato così apertamente nella biografia il vero principio di disorganizzazione del sistema crociano.

La leggenda biografica diventava storia, la vita di Proust veniva passata al setaccio alla maniera di Sainte-Beuve. E con quel racconto Debenedetti metteva in scena la dimostrazione di come, solo partendo dal documento biografico, si poteva portare alla luce quella sorta di antitesi, di ritmo binario da cui sembra avere avuto origine tutta la Recherche:

noi troveremo che, alla radice di Proust, nella spinta profonda che fa di Proust un poeta, l'antitesi è fondamentale e si presenta in una quantità di modi diversi, e tutti riconducibili a una sola scissione del fondo, la quale cerca di conciliarsi, e si concilia attraverso l'opera d'arte.⁵⁵

Così la vita di Proust veniva riscritta, manipolata, riorganizzata in vista di quella logica segreta che, secondo Debenedetti, è riscontrabile ad "ogni passo e che sta nel cuore - molla e spinta creativa - dell'opera".⁵⁶ L'"ossatura inconscia" della

⁵⁵ Debenedetti, G. Il significato della biografia. Cit., p. 19

⁵⁶ Ibid.

Recherche, il moi de profondeur e il moi de surface erano dunque rintracciabili in quella duplicità del fondo che il personaggio biografico dichiarava apertamente: nato sotto una costellazione ambigua, figlio di padre cattolico e di madre ebraica Proust - ci viene narrato - si trovò fin dalle origini a vivere in una condizione scissa, divisa, inconciliata che si manifestò e si perpetuò in ogni suo gesto quotidiano fino al momento in cui, attraverso una soluzione estrema, egli decise di separarsi dal mondo e di ricomporre in unità, ciò che la vita per tanto tempo gli aveva negato. Si noti per esempio, osserva Debenedetti,

come la camera foderata di sughero, blindata contro il diluvio dei rumori faccia pensare, all'Arca di Noé (e qui avremmo alleata l'idea di Proust giovane, "les plaisir et les jours" che identifica la reclusione dovuta alla malattia con un viaggio nell'Arca di Noé). Noterete per esempio come la volontaria claustrazione di Proust faccia pensare in qualche modo a un'atavica abitudine del ghetto, divenuta bisogno e seconda natura: il Ghetto, che è condanna ma anche una difesa, pena ma anche forza, una rocca e cittadella dei deboli, dove si distillano dietro i cancelli le sottigliezze talmudistiche e le magie della cabala.⁵⁷

Debenedetti appare pienamente consapevole che una simile interpretazione non è esente da rischi e, mentre la espone, sente il bisogno di prendere immediatamente le distanze, come se, in quelle parole trapelasse qualcosa di privato che avrebbe dovuto rimanere nascosto, taciuto. Subito, infatti, si affretta a dichiarare che si tratta solo di "osservazioni suggestive, con cui bisogna andare guardinghi". Eppure, nonostante gli avvertimenti, le cautele con cui Debenedetti cerca di mettere

⁵⁷ *Ibid.* Cit., p.34. Vale la pena di sottolineare che il passo riportato appare in forma di nota aggiunta nel lato destro della pagine.

in guardia il lettore perché non prenda troppo sul serio quanto è stato appena affermato resta il fatto che la doppia identità (ebraico e cattolica) di Proust finisce per assumere ai suoi occhi il valore di un paradigma: spostata, differita essa gli appare il significante simbolico attorno a cui ruota il romanzo.

Da quel primo elemento di divisione genetica (padre cattolico - madre ebrea) nascono tutte le altre antinomie che l'opera riproduce continuamente: (Combray - Parigi; Tempo perduto - tempo ritrovato; (mondanità - scrittura; spazio aperto - spazio chiuso). Non solo: a conferma di questa ipotesi, Debenedetti ricostruisce in base a quel codice la preistoria della Recherche e trova negli Essais di Montaigne un possibile archetipo⁵⁸:

⁵⁸ L'analogia proposta da Debenedetti fra Proust e Montaigne non segna di per sé una svolta nel panorama della critica proustiana, ma al contrario essa ha alle spalle una lunga storia soprattutto in ambito francese. Tuttavia, una possibile fonte di questo percorso di lettura, anche se nell'inedito non compare esplicitamente, può essere indicata nel saggio di Albert Thibaudet "Marcel Proust et la tradition Française", apparso per la prima volta nell' Hommage à Marcel Proust, nel 1923. Thibaudet in questo articolo indica nell'origine ebraica dei due scrittori un fattore decisivo su cui fondare un rapporto analogico-comparato fra le loro opere:

"Ces analogies entre Proust et Montaigne, leur singulier mobilisme à tous deux, ne seraient-elles pas en liaison avec un autre genre de parenté? Il est certain que la mère de Montaigne, une Lopez, était juive. Montaigne, voilà le seul de nos grands écrivains chez qui soit présent le sang juif. On connaît l'hérédité analogue de Marcel Proust. Et telle est également l'hérédité mixte du grand philosophe que je viens de nommer (Bergson), et d'utiliser, le fondateur de cette philosophie de la mobilité qu'il a exprimé en des images de mobiliste, de visuel-moteur, si analogues à celle de Montaigne e de Proust. [...] Je songe à cette mobilité, à cette inquiétude d'Israël, à ces tentes dont Bossuet, dans *Sermon sur l'Unité de l'Eglise* fait le symbole du peuple de Dieu: *Quam pulchra tabernacula tua Jacob, et tentoria tua, Israël!* Maison nomade de toile qu'un des grands rythmes de l'histoire oppose à la maison de pierre romaine. *Tu es Petrus* ... Le livre classique de notre civilisation méditerranéenne, celui de l'homme industriel, artisan et artiste, l'*Odyssee*, a cristallisé, lui même, comme l'a montré Bérard, autour de doublets gréco-sémitiques. Un Montaigne, un Proust, un Bergson, installent dans notre complexe et riche univers littéraires ce qu'on pourrait appeler le doublet franco-sémitique, comme il y a des doublets littéraires franco-anglais, franco-allemand, franco-italien, comme la France elle-même est un doublet du Nord et du Midi. (Thibaudet, A. "Marcel Proust et la tradition Française", Hommage à Marcel Proust. Paris: Gallimard, 1927. Cit., pp. 126-127)

Non saremo certo noi a fare del razzismo: ci limitiamo a notare un curioso, anzi impressionante, parallelismo che salta agli occhi, e ho più volte segnalato: anche Montaigne era un "misto," anche lui era un mezzo ebreo per parte di madre. Ora tra gli antecedenti, e quasi modelli, letterari di Proust si cita sempre il duca di Saint-Simon e i suoi famosi Mémoires. Ma non meno forte è la parentela segreta, parentela di fondo, tra la Recherche e gli Essais di Montaigne. Il metodo "delle vite parallele" non è più di moda; ma vale la pena di accennare ad alcuni parallelismi tra Proust e Montaigne, se non altro per il piacere di constatare le coincidenze.⁵⁹

Il parallelismo prende le mosse da una analisi dettagliata di alcuni dati biografici e finisce per dare vita a due personaggi pressoché identici:

Proust - Vita - Montaigne

mondanità I tempo dispersione vita politica

stanza di sughero II tempo reclusione castello

Opera

Recherche

Essais

Terminata la prima fase del lavoro si procede in un caso e nell'altro, e in base a principi identici, all'analisi delle opere che - una volta accostate - rivelano un

⁵⁹ Ibid. Cit., pp. 24-25

rapporto di specularità a dir poco inquietante: Debenedetti ci fa infatti assistere a un processo di duplicazione dell'io, come se, Montaigne potesse diventare una sorta di doppio per Proust e viceversa.

Proviamo a fissare rapidamente i punti cruciali su cui si fonda una simile analogia.

A) Entrambi scrivono una specie di libro di memorie. Sia la *Recherche* sia gli Essais ricercano nel passato le ragioni della propria scrittura:

E sebbene Proust insista molto sul rigore della composizione della *Recherche*, sul fatto che egli l' ha costruita, certo anche il romanzo di Proust si è potuto presentare a primo aspetto, aperto come gli *Essais* di Montaigne a tutte le intercalature e "ajoutes" di nuovi materiali, per dei nuovi approfondimenti e associazioni e digressioni che di mano in mano si presentassero all'autore.⁶⁰

B) Affinità di metodo

Le loro opere sono soggette a continui "rigonfiamenti" nel tempo. A proposito degli Essais si è parlato di libro-fisarmonica, in quanto Montaigne aggiunge materiale tramite la tecnica dell'interpolazione. Anche nella Recherche si può riscontrare lo stesso fenomeno: Proust ha scritto contemporaneamente la prima e l'ultima pagina del romanzo e, se è vero che la data di inizio può essere fatta risalire al 1909, è altrettanto vero che, dopo quella data troviamo una serie di episodi che rimandano alla guerra. C'è una forbice divaricante fra la prima e l'ultima pagina. La trama lievita, si

⁶⁰ Ibid. Cit., p. 27

arricchisce di avvenimenti fino ad allora inediti. Proust, dunque, inconsciamente sembra riprendere il lavoro di Montaigne.

C) Affinità di vocazione

Usano entrambi un modo analogo di interrogare la realtà con un moto creativo che si configura a senso unico: dalla superficie alla profondità. L'esplorazione di Proust è uno sprofondarsi dentro, un lasciarsi visitare dalle "intermittenze del cuore". In Montaigne cambia "il mezzo di locomozione", che è la coscienza sveglia, ma la direzione del viaggio di ricerca appare la medesima. Esiste, tuttavia, al di là di tutto questo, una somiglianza ancora più profonda e conturbante: gli Essais sono una conversazione piacevole, un inventario condotto con leggerezza e garbo di possibili argomenti; sono una continua invenzione stilistica, hanno aspetto ridente. Ma dietro c'è qualcosa di meno rassicurante: uno scetticismo radicale, la presenza incrollabile della fine. Montaigne sta giocando una partita con la morte e cerca in tutti modi di ingannarla. Questa è anche la molla profonda della Recherche: dietro la sua scrittura c'è lo scandalo, c'è il piacere sistematico della profanazione.

Giunto alla fine del suo inventario, Debenedetti si accinge a fornire i risultati della ricerca: ma invece di confermare l'ipotesi dalla quale era partito e che lo aveva condotto a costruire un inquietante doppio gemellare in cui Proust e Montaigne sembravano annullarsi e sparire sotto la forza minacciosa della somiglianza, sembra fare un passo indietro, e riportare il discorso sul piano della differenza: "Montaigne patrizza" mentre Proust "matrizza":

Risultato di tutto questo discorso? Non vogliamo certo sostenere che, a determinazioni, o cause analoghe nei due scrittori, corrispondono analoghi effetti. Sarebbe troppo facile congetturare che dai padri i due scrittori derivano quel senso di appartenenza a un suolo, la capacità di innestarsi in una tradizione letteraria, dalle madri il gusto di un'avventura morale e mentale, dove la smania di "andare a vedere" fino in fondo, fin oltre il divieto, è acuito dal senso innato della legge, dalla paura e trepidazione di varcare quel divieto. La congettura sarebbe rischiosa; ci basta di avere accennato ai termini sui quali si potrebbe fonderla; aggiungendo subito che anche questi potrebbero essere molto fragili: tanto è vero che Montaigne, per quanto ne sappiamo "patrizza," mentre Proust, come sappiamo di certo "matrizza"⁶¹.

C'è tuttavia una domanda a lungo rimandata alla quale Debenedetti si sottrae continuamente nel corso della sua indagine: perché Proust e Montaigne? Perché il tema della doppia identità più volte portato alla luce attraverso lo spazio simbolico della stanza di sughero, trasformata prima in arca di Noé e subito dopo nell'immagine del ghetto, sebbene non autorizzata dall'opera, si configura ai suoi occhi come una possibile pista da seguire?

Per capire le ragioni profonde di una simile scelta bisogna fare un passo indietro e tornare agli anni di 'Primo Tempo' quando Giacomo Debenedetti, conobbe Umberto Saba a cui sarebbe stato legato da una intensa amicizia e da un' assidua collaborazione intellettuale. E' infatti, lui, il poeta triestino, anch'egli figlio di madre ebrea, l'anello mancante del puzzle. Sebbene non venga mai nominato esplicitamente, è impossibile non accorgersi della sua presenza e di come proprio attraverso di essa si innesti il paragone tra Proust e Montaigne.

⁶¹ Ibid. Cit., pp. 33-34.

Saba, lo abbiamo già visto, parla continuamente di voci diverse che lo abitano e che sono costanti nella sua esistenza. Anche lui come Proust esibisce e dichiara apertamente nella vita e nell'opera una identità duplice:

O mio cuore, dal nascere in due scisso,
 quante pene durai per uno farne!
 quante rose a nascondere un abisso!⁶²

Sappiamo che nel lavoro di Debenedetti Proust e Saba hanno fin dall'inizio occupato un posto di primo piano e che le ragioni di un simile privilegio non sono del tutto esenti da compromessi autobiografici. Tuttavia, questo non giustifica né assolve una lettura così spericolata e "violenta" sulla Recherche. Al contrario l'interferenza autobiografica potrebbe essere considerata un ulteriore prova a carico. Inoltre, e come se non bastasse, si potrebbe sottolineare che, alla resa dei conti, quello che emerge dal quaderno inedito delle lezioni non è altro che un Proust immaginario ricostruito in base a una biografia troppo sospetta e tendenziosa per risultare credibile.

Ma convocato sul banco degli imputati, affidandosi ancora una volta a De Sanctis, Debenedetti avrebbe potuto rispondere:

Del resto, si sa che tutte le biografie sono un po' delle autobiografie segrete. La loro ispirazione, la loro vera efficacia narrativa e psicologica, derivano dalla scoperta che il biografo fa, dentro se stesso, di motivi di

⁶² Saba, U. "Secondo congedo", Preludi e fughe. Milano: Mondadori, 1998. Cit. p. 401.

vita, più o meno latenti e tendenziali, che avrebbero potuto sposare la direzione di esistenza del suo eroe.⁶³

⁶³ Debenedetti, G. "Critica ed autobiografia," Saggi Critici prima serie. Cit., p. 211.

Hommage a Marcel Proust:

intermezzo sulla critica francese

Nor has any generation more need than ours to cherish its contemporaries. We are sharply cut off from our predecessors. A shift in the scale - the sudden slip of masses held in position for ages - has shaken the fabric from top to bottom, alienated us from the past and made us perhaps too vividly conscious of the present. Every day we find ourselves doing, saying, or thinking things that would have been impossible to our fathers.[...] New books lure us to read them partly in the hope that they will reflect this re-arrangement of our attitude - these scene, thoughts, and apparently fortuitous groupings of incongruous things which impinge upon us with so keen a sense of novelty - and, as literature does, give it back into our keeping, whole and comprehended.

(Virginia Woolf)

"La prima lacerazione - scrive Albert Thibaudet nell'Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours - quella che fino ad ora ha avuto maggiori conseguenze, venne dal romanzo di Proust. La Recherche du Temps perdu sembrò in un primo tempo, nell'ambito della letteratura, un'opera inattesa e non classificabile, una rottura,

un'avventura."¹ Queste parole pronunciate nel 1935, sono altamente sintomatiche e ci rivelano come in Francia la «scoperta di Proust» provocò negli intellettuali di allora una vera e propria presa di coscienza che qualcosa di nuovo e di profondamente traumatico era accaduto: disarmati e impotenti di fronte a quel blocco minaccioso che cresceva sotto i loro occhi, i critici più accorti intuirono che gli strumenti di lettura adoperati fino a quel momento per la narrativa tradizionale erano diventati inservibili, occorreano nuovi punti di riferimento, strategie inedite.

La cesura naturalmente non fu così netta e improvvisa e dovettero trascorre alcuni anni prima che il pubblico si accorgesse di una simile svolta. In realtà, se volessimo stabilire il momento preciso in cui l'opera di Proust incominciò a penetrare nel tessuto culturale francese e a imporsi all'attenzione della critica, saremo costretti a manipolare la cronologia e a spostare la data di uscita di Du côté de chez Swann al periodo del dopoguerra. Solo allora, secondo l'autorevole testimonianza di Thibaudet, si ebbe la percezione che quel romanzo segnava uno spartiacque decisivo rispetto a tutta la narrativa precedente. Nel suo lento apparire la Recherche diventò la rappresentazione paradigmatica e ineluttabile di una rottura epocale e scandì i tempi e i modi con cui "la generazione mutilata del 1914"² dovette superare lo choc di adeguarsi a un mondo profondamente mutato.

¹ Thibaudet, A. Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours. Librairie Stock. Paris: Delemain et Boutellau, 1936. Trad.it. Storia della letteratura francese dal 1789 ai nostri giorni. Milano: Mondadori, 1992. Cit., p. 564.

² Ibid.. Cit., p. 546.

Una ulteriore conferma a questo riguardo la possiamo trovare in alcune pagine scritte tra il 1926 e il 1927 da Walter Benjamin che, oltre a essere un tempestivo lettore degli scrittori francesi contemporanei, in quel periodo si trovava a Parigi per portare a termine, insieme a Hessel, la traduzione di A l'ombre des jeunes filles en fleurs, e poté seguire da vicino l'atto di nascita ufficiale della Recherche:

Nel 1913 Souday fu uno dei pochi che nella prima opera della grande serie (Du côté de chez Swann) videro qualcosa di più di un uggioso intreccio di appunti inconcludenti e fantasticherie morbose. Per un recensore non ci poteva essere impresa più difficile di quella - non dico di leggere e capire quest'opera, ma di presentarla al pubblico. Prima che la guerra mettesse tutti di fronte alla possibilità concreta della loro morte, e in questo modo mostrasse a tutti, all'improvviso, la propria esistenza nella prospettiva estremamente scorciata in cui Proust, come malato, vide il suo destino - prima che la guerra formasse un pubblico per lui, questo critico aveva saputo mettere in luce il fascino, la distinzione dello sconcertante libro. La grande massa dei suoi colleghi ebbe bisogno di sei anni, per raggiungerlo³.

Anche dalle parole di Walter Benjamin traspare la consapevolezza che i critici francesi mancarono, nel 1913, all'appuntamento con Du côté de chez Swann.⁴ E

³ Benjamin, W. "Tre francesi" Strada a senso unico, scritti 1926-1927. Torino: Einaudi, 1983. Cit., pp. 269-270.

⁴ Le testimonianze sul clamoroso ritardo con cui i critici francesi incominciarono a leggere l'opera di Proust possono essere moltiplicate. A questo proposito, tuttavia, conviene citare per intero il resoconto di Ramon Fernandez, uno dei grandi testimoni francesi del Novecento: "Una circostanza, lo ripeto, ha particolare risalto nella produzione letteraria successiva al 1918: l'emergere dall'ombra e il rapido successo di pubblico di scrittori che, prima del 1914, erano conosciuti e apprezzati solamente nella cerchia ristretta di estimatori. Nessuno di tali successi fu immediato e fulmineo come quello riscosso da Marcel Proust. Giova però precisare come questo fenomeno rispondesse a una rinnovata esigenza del pubblico, e che un simile bisogno era di per se stesso l'effetto dovuto alla Grande guerra. [...] Sta di fatto che, in virtù di un fattore di confluenza dovuto alla rivoluzione letteraria operatasi alla fine del secolo precedente, i migliori scrittori che si erano formati nell'oscurità del simbolismo e post-simbolismo, senza ipotizzare nemmeno vagamente, prima del 1914, la possibilità di un conflitto, e che si erano espressi a porte chiuse come se le guerre e la stessa società civile non fossero mai esistite,

Jacques Rivière, dal canto suo, in un articolo apparso nel 1922 sulla "Revue Rhénane", osservava che sebbene l'opera nelle sue linee generali fosse stata scritta quasi per intero prima del 1914, tuttavia fu "assurément l'influence de la guerre qui l'accorde si merveilleusement avec nos préoccupations et lui donne tout à coup un si grande valeur représentative"⁵.

Si verificò insomma quello che Proust, qualche anno dopo, avrebbe enunciato con la sua solita, sorprendente chiarezza. Le opere nuove modificano la nostra capacità di vedere; modificano il mondo e tornano ogni volta a ricrearlo:

Le gens de goût nous disent aujourd'hui que Renoir est un grand peintre du XIX, pour que Renoir fût salué grand artiste. Pour réussir à être ainsi reconnus, le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit: «Maintenant regardez.» Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel: nous avons envie de nous promener dans forêt pareille à celle qui le premier jour nous semblait tout excepté une forêt, et par exemple une tapisserie aux nuances nombreuses mais où manquaient justement les nuances propres aux forêts. Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux.⁶

rispondevano a meraviglia allo stato d'animo del cittadino francese smobilitato. (Fernandez, R. Proust ou la généalogie du roman moderne. Paris: Grasset & Fasquelle, 1979. Trad.it. Proust o la genealogia del romanzo moderno, Milano: Bompiani. Cit., p. 19).

⁵ Rivière, J. Extrait de "Les Letters Françaises et La Guerre" Cahiers Marcel Proust, Quelques progrès dans l'étude du coeur humain. Paris: Gallimard, 1985. Cit., p.73.

⁶ Proust, M. A la recherche du temps perdu. Vol II. Cit., p. 623

Vediamo allora come, di fronte a quella "catastrofe geologica" che si era appena verificata, reagirono - tra il 1920 e il 1930 - quattro critici che per Debenedetti costituirono un punto di riferimento e che ci offriranno la possibilità di effettuare in controluce una sorta di lettura parallela.

Incomincerò da Jacques Rivière a cui Proust - il 7 febbraio del 1914, con il fiato sospeso tra incredulità e sbalordimento - scriveva: "Enfin je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction!"⁷

E' il primo atto di un fitto e intenso rapporto epistolare che si protrae negli anni e che regala al romanzo una specie di vita parallela. Le lettere nel loro insieme possono essere considerate un laboratorio segreto in cui i due protagonisti decidono di organizzare la sceneggiatura a puntate della Recherche. E' un progetto ambizioso e carico di conseguenze: i tagli effettuati, i brani scelti, le accese polemiche non prive di rivalità che nascono dalle loro discussioni, registrano passo dopo passo (quasi che i due autori si ispirassero più o meno consapevolmente al modello del feuilleton ottocentesco) in che modo furono regolate le attese dei lettori e quali sono state le strategie che hanno permesso a Proust di uscire definitivamente dall'anonimato. Gli effetti di quel sodalizio non tardarono a rendersi visibili: il 14 giugno del 1914, grazie a Jacques Rivière, che ricopriva la carica di segretario di redazione, appaiono sulla

“Nouvelle Revue Française”, alcuni frammenti di quello che nella mente dell'autore si configurava allora come il secondo volume, Le Côté de Guermantes. Sono i primi passi compiuti da Proust verso il grande pubblico e destinati a interrompersi bruscamente a causa della guerra: eppure, nonostante l'immediato eclissarsi di quella prima apparizione, essa fu decisiva per regalare la certezza che, di lì a poco tempo, la Recherche avrebbe ricevuto un pubblico riconoscimento.

Occorreva soltanto attendere, ormai tutto era stato predisposto per l'evento.

Se così andarono realmente le cose, se dopo il 1919 la pubblicazione dell'opera su rivista riprese il suo corso, poco importa allora, se l'entusiasmo con cui Proust accolse la definizione di Jacques Rivière nel 1914 fu il frutto di un malinteso e che, ancora una volta, lo scarto tra ciò che egli desiderava e la realtà finiva per irretirlo in un clamoroso trompe - l'oeil. Resta il fatto che la delega a lettore ideale conferita a Jacques Rivière in quella circostanza gettò le basi di una collaborazione intellettuale che incise in modo profondo sul destino dell'opera e soprattutto sulla storia della sua ricezione.

Ambigui silenzi e ingiustificate reticenze segnano tuttavia la vicenda che lega Jacques Rivière a Marcel Proust. Dopo quell'episodio che dovette scuoterlo profondamente e di cui tuttavia non resta alcuna traccia nei suoi scritti, si interpone fra loro un lungo periodo di sospensione.

⁷ Proust, M. Rivière, J. Correspondance, 1914-1922. Ed. Kolb Philip. Paris: Plon, 1955. Cit. p. 1.

Rivière non compie nell'immediato alcun gesto significativo per confermare le aspettative di Proust. E anche quando, nel 1919 sarà nominato direttore della rivista, si limiterà a sovrintendere alla pubblicazione del romanzo evitando di dare scrupolosamente alle stampe un lungo saggio che ha da tempo chiuso nel cassetto. Basterà allineare una dopo l'altra, in ordine cronologico, una serie di schede ricavate dall'epistolario per ricostruire la storia di quella drammatica inibizione che sembra braccarlo, sfinirlo, non concedergli un' attimo di tregua e di cui, quasi quotidianamente, vengono registrati i sintomi, le impercettibili oscillazioni, gli intervalli di tempo in cui essa appare e scompare:

19 aprile 1919

Je remets à un moment où je me sentirai la tête moins fatiguée de vous dire combien j'aime les Jeunes Filles en fleurs et de vous expliquer toutes le raison de mon admiration.⁸

26 ottobre 1919

Si je ne vous écris pas, c'est par honte. Combien j'ai été fou le jour où je vous ai annoncé que j'écrivais un article sur votre roman! Comme on a tort de parler de choses avant de les avoir faites! C'est peut-être la première fois que je me suis laissé aller à anticiper ainsi par la parole sur la réalité. Combien cruellement m'en voici puni!

Une véritable malédiction continue de peser sur mon travail. Je suis dans un état nerveux que je sais n'être pas autrement grave et qui, si je n'étais écrivain, ne mériterait même pas d'être remarqué, mais qui m'interdit absolument tout effort sérieux, et surtout toute réussite véritable. (Ah! s'il ne s'agissait que de se donner du mal!) Avec des peines

⁸ Ibid. Cit., p. 21

infinies et à travers des désespoirs sans nom, j'ai réussi à écrire une petite note, dont je ne pouvais laisser périmer l'actualité, pour le prochain N° de la N.R.F. Mais n'en concluez pas que me voici redevenu capable d'achever l'article sur Swann et les Jeunes Filles en fleurs.⁹

1 novembre 1919

Ce qui me retarde, c'est que j'ai voulu remonter au déluge. J'ai des choses très difficiles à dire sur le Romantisme, sur Flaubert etc. qui m'apparaissent comme les fondations indispensables de ce que je voudrais dire sur vous. Je ne puis me résoudre à passer sur tout cela aussi vite qu'il faudrait peut-être. Il y a des passages que j'ai recommencés six et sept fois.¹⁰

18 Novembre 1919

Je travaille toujours, avec peine mais avec un peu plus de succès, à mon étude sur votre roman.¹¹

14 gennaio 1920

Si je vous dis que l'article que vous lirez dans le prochaine numéro de la N.R.F. n'est pas encore celui que je rêve d'écrire sur vous, vous allez penser que ce n'est là encore qu'un trait de cette orgueilleuse humilité, contre laquelle vous m'avez un jour si utilement mis en garde. Et pourtant, quand je m'interroge, non, ce n'est pas encore celui que je porte depuis tant de mois et que je veux arriver à écrire: au moins ce n'est q'un extrait, et justement, j'en ai peur, celui qui est le moins fait pour vous intéresser. Je l'ai rédigé en profitant aussi adroitement que possible d'une petite concession qu'a daigné me faire mon cerveau au début de ce mois. Mais à quoi prétendre quand on est obligé, comme je suis en ce moment - et pour combien de temps encore? - de ruser avec soi-même pour en obtenir un

⁹ Ibid. Cit., p. 53

¹⁰ Ibid. Cit., p. 59

¹¹ Ibid. Cit., p. 63.

peu de travail utile? Je ne puis absolument pas m'ouvrir, m'épanouir, prendre du large. Ma pensée continue en moi de se développer; mais une stupide et imperceptible impuissance lui défend jusqu'à nouvel ordre de trouver les phrases dont elle aurait besoin pour se produire au dehors avec les proportions qu'elle a en moi.¹²

Eppure i conti sembrano non tornare. Le motivazioni con cui Jacques Rivière cerca di giustificare il suo silenzio patologico, troppo lavoro, disorientamento, mancanza di strumenti teorico-analitici appaiono una serie di alibi accuratamente predisposti per procrastinare l'appuntamento con l'opera, destinati a cadere uno dopo l'altro sotto il peso di una prova schiacciante, inscritta nel suo recente passato, da cui gli è impossibile sfuggire. A inchiodarlo c'è infatti uno scritto teorico, Le Roman d'Aventure, pubblicato in tre puntate tra il maggio e il luglio del 1913, dove, in anticipo sui tempi, con una chiarezza che lascia sbalorditi, viene messa in scena una sorta di prefigurazione di quella che sarà la nuova fisionomia del romanzo, che in alcuni tratti sembra coincidere con la *Recherche*.

Du côté de chez Swann non è ancora uscito e Rivière, alcuni mesi prima, sembra già averlo previsto. Dotato di un apparecchio acustico tra i più sofisticati, egli coglie in modo perfettamente sintonico gli impercettibili smottamenti che stanno accadendo intorno a lui e dichiara: "Nous sommes à un de ces moments où l'on s'aperçoit tout à coup que quelque chose a bougé."¹³ Ed è proprio la consapevolezza

¹² Ibid. Cit., pp. 78-79.

¹³ Rivière, J. "Le Roman D'Aventure", Nouvelles Etudes. Nrf. Paris: Gallimard, 1947. Cit., p. 235.

di essere alle prese con qualcosa di completamente nuovo e inesplorato a gettare Rivière in uno stato di euforia diffusa, tanto da renderlo spregiudicato e ostile verso tutto quello che l'epoca immediatamente precedente aveva prodotto. In realtà, non si tratta solo di constatare il declino del Simbolismo che mostra ormai crepe visibili, ha usurato la propria immagine, e le cui opere sono "déjà des étrangères, et qui ne sent à aucun moment, en les lisant, ni l'envie, ni le pouvoir de les avoir faites,"¹⁴ ma piuttosto di intravedere attraverso la contestazione, la sovversione, la desacralizzazione di quel codice culturale, una nuova era, quella "del romanzo e del dramma."

Completamente sedotto dall'idea di svincolarsi una volta per tutte dalla pesante eredità del Simbolismo, Rivière non perde tempo, si mette subito al lavoro con la spericolatezza e l'azzardo di chi percepisce di trovarsi davanti a un'opportunità straordinaria e irripetibile. E sebbene si tratti di una sfida pericolosa e difficile da vincere, egli, pur di non lasciarsela sfuggire, arriva a compiere un gesto estremo: si inventa una nuova forma del romanzo, che non sia più riducibile ai canoni e alle certezze di una letteratura ormai divenuta inservibile.

Consapevole di non potere più usufruire degli strumenti abituali, ma altrettanto determinato a non rinunciare alla sua passione di sperimentare l'ignoto, Rivière decide di affrontare lui stesso una sorta di sistematico disorientamento e di esporsi, in tal modo, ai rischi e agli imprevisti di un'avventura in atto. Solo pagando

¹⁴ Ibid. Cit., p. 245.

un simile prezzo, e solo mettendo radicalmente in discussione i modelli acquisiti, egli può sperare di dare vita a qualcosa che non esiste e di cui intuisce, in maniera ancora indistinta, i lineamenti. Così il saggio che sta scrivendo finisce inevitabilmente per dare corpo a una specie di utopia, dove, con tratto incerto e problematico, il critico si sforza di fornirci una mappa: mappa di un paese inesplorato e i cui confini dovranno essere conquistati e definiti centimetro per centimetro con un formidabile dispendio di facoltà immaginative.

Non c'è nulla di sorprendente allora, se il lettore, giunto al termine di questo viaggio al di là di ciò che deve ancora avvenire, scopre che il romanzo del futuro, immaginato e descritto da Rivière, ha assunto la forma di una vera e propria avventura; la stessa che ha contraddistinto passo dopo passo la sua esplorazione nei nuovi territori della narrativa. "L'aventure, c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer."¹⁵ Gli intrecci dovranno essere riannodati e i personaggi usciranno per sempre dal castello di Axel, dove Wilson, negli anni trenta, cercherà in vano di tornare a imprigionarli.

Ma simili promesse potranno essere mantenute solo a patto di contraddirsi, di rendere più labili i confini tra il vecchio e il nuovo, di creare nel proprio discorso dei salti improvvisi e degli accostamenti imprevedibili.

¹⁵ Ibid. Cit., p. 273.

Così, Rivière, quando si trova a mettere insieme le sue predizioni in un disegno coerente, non può fare a meno, al pari dei critici a lui contemporanei, di aggrapparsi a un modello precedente, come se, scriverà Giacomo Debenedetti nel Romanzo del Novecento (1965),¹⁶ si avesse bisogno di istituire una analogia con il passato per legittimare, attraverso una norma rassicurante, le anomalie della narrativa moderna. Partendo da Cartesio (e tenendo lo sguardo puntato su Dostoevskij e sulla sua reinvenzione delle forme romanzesche tradizionali) Rivière giunge, tramite una serie di movimenti bruschi e di scarti, a disegnare l'ipotesi di un romanzo che, a distanza di tempo, può apparirci come un'oscura, misteriosa anticipazione di quelli che, ai nostri occhi, sono i profili della Recherche.

Se il libro a venire, dovrà in qualche modo essere costruito secondo le regole della méthode cartesiana e presentarsi con una struttura «parfaite et achevée en toutes ses parties»,¹⁷ calcolata fino al millimetro dall'autore, è altrettanto vero che, la "chiarezza" del romanzo è altra cosa dalla semplicità logica prevista da quel corpus di prescrizioni. La letteratura, suggerisce Rivière, si serve di uno strumento diverso, ha a che fare con l'immaginazione e raggiunge i suoi traguardi seguendo altre strade.

Messa al bando l'incompiutezza, che era stata la divisa degli scrittori Simbolisti, assicuratosi che l'opera da lui immaginata abbia un forte legame con la

¹⁶ Debenedetti, G. Il Romanzo del Novecento. Milano: Garzanti, 1971. Pp. 529 - 531.

¹⁷ Rivière, J. Le Roman D'Aventure. Cit., p. 256.

tradizione classica francese, egli si sente finalmente libero di dare sfogo alle sue intuizioni più audaci e di fornirci l'oroscopo del romanzo moderno.

Siamo così giunti al nodo cruciale del saggio, al momento in cui Rivière nel dare forma a ciò che è ancora soltanto possibile, arriva a scrivere quella che potremmo considerare una recensione preventiva della Recherche. Il nuovo romanzo sarà allora:

un oeuvre longue, et même une oeuvre où il y a aura des longueurs. Comme l'écrivain ne sait pas où il va, comme il n'a pas sans cesse devant les yeux le sens de l'histoire qu'il raconte, comme il ne voit pas en quoi elle est intéressante, il ne peut pas choisir entre les idées qui lui viennent.[...]Dans son esprit, l'oeuvre, au lieu de s'éclaircir et de se raréfier, s'augmente et se développe; disons même: s'encombre et se surcharge. Tout lui est bon; elle accepte toute nourriture; elle est élastique et prête à s'enfler de tout ce qui survient. Non seulement elle absorbe et elle assimile les aliments les plus divers, mais encore il se produit, autour du centre qu'elle forme, un travail de réunion, d'agrégation; tout vient s'ajouter à elle; elle attire tout ce qui se trouve dans un certain rayon. [...] Elle est dans une atmosphère de multiplication, d'exagération et de débordement, elle est travaillée par l'énormité. A la fin, c'est un monstre; elle apparaît couverte d'excroissances: récits interminables venant interrompre l'histoire principale, confessions, pages de journal, exposé des doctrines professées par l'un des personnages. Elle forme une sorte de conglomerat naturel, un gâteau de terre et de pierres, dont les éléments tiennent ensemble on ne sait pas comment. On perd de vue sa direction, son fil; avec ses prolongements de toutes parts, elle ressemble à ces êtres marins qui avancent dans n'importe quel sens. Il faut s'y résigner; le roman que nous attendons n'aura pas cette belle composition rectiligne, cet harmonieux enchaînement, cette simplicité du récit qui ont été jusqu'ici le vertus du roman français.¹⁸

¹⁸ Ibid. Cit., pp. 267- 268

Abolite le strutture della narrativa tradizionale, l'azione esploderà in mille posti diversi e non potrà essere raccontata per intero se non al prezzo di brusche interruzioni e di continui "recommencements."¹⁹ Frantumato l'ordine aristotelico della trama, disorganizzata la successione cronologica degli avvenimenti, anche la morfologia dei personaggi apparirà allora profondamente modificata. "Buon romanziere, oserei dire, - scriveva Giacomo Debenedetti - è quello che convive nelle tre dimensioni del suo personaggio. Grandissimo romanziere è quello che, possedendo la sapienza, la divinazione propria dei poeti, si è realmente innalzato nella quarta dimensione; ma che, al momento di dar corpo ai suoi fantasmi, ha schiacciato quella quarta dimensione, si comporta sinceramente come se l'avesse perduta, fosse rientrato anche lui nelle tre dimensioni del romanzo."²⁰

Debenedetti sta parlando di Manzoni e quella che delinea è un'abdicazione volontaria. Ma il narratore che ora Rivière sta progettando non è più colui che sa e che può osservare gli avvenimenti da una posizione sopraelevata. Non è più il grande cieco veggente come Omero, ma è - deve essere - colui che procede premeditatamente con gli occhi bendati e che solo, passo dopo passo, attraverso gli occhiali della scrittura, imparerà a vedere. I personaggi saranno per lui degli estranei, nebulose di segni che dovranno pazientemente essere decifrati e interrogati; potranno, per usare ancora parole di Debenedetti, proclamare uno "sciopero" sia pure

¹⁹ Ibid.

²⁰ Debenedetti, G. Verga e il Naturalismo. Milano: Garzanti, 1993. Cit., p. 100

momentaneo sottraendosi - per un periodo più o meno lungo - ai compiti e alle mansioni che sono stati loro demandati.

le personnage ne se laisse aborder que par ses manies, ses travers, ses façons de boire et de manger; c'est pourquoi on sent besoin de l'interroger; il est incorporé à ses actes et il faut l'en dégager peu à peu; il marche d'abord, il tourne dans sa chambre, il s'appuie à la cheminée, et nos yeux le suivent et cherchent anxieusement ce qu'il y a de commun à tous ses gestes, quelle âme est là-dessous. Si l'auteur essaie de nous l'expliquer, nous sentons que cette définition n'est pas le germe créateur du personnage mais un aspect arraché à sa complexité, une mise au point provisoire, un effort pour s'emparer, au moins partiellement, d'une réalité qui continue à déborder notre prise et que nous ne tenons pas encore.²¹

Alcuni mesi dopo, molte delle ipotesi teoriche apparse nel Roman d'avventure, trovarono nella realtà la più sorprendente delle conferme. Il 14 novembre del 1913 il pubblico francese poteva, infatti, recarsi in libreria e comprare il romanzo che Rivière con tanta audacia aveva osato immaginare. Così, come era stato loro annunciato, Du côté de chez Swann dovette sembrare ai primi lettori, un'opera mostruosa, debordante, eccessiva, paragonabile a una specie di calamita capace di attirare a sé tutto ciò che si trova in un certo raggio e la cui lunghezza è il risultato dell' "aveuglement de l'écrivain et de son impuissance à choisir; elle est un effet de sa maladresse. Mais d'une maladresse toute pleine de suc et de force, d'une maladresse, si l'on peut dire, positive."²²

²¹ Rivière, J. Le Roman D'Adventure. Cit., p. 272.

²² Ibid. Cit., p. 269.

Nessuno in quegli anni aveva intuito con altrettanta tempestività le trasformazioni che, alle soglie del nuovo secolo, si sarebbero verificate nel campo della narrativa. Eppure, quando Rivière si accorge dell'esistenza di Du côté de chez Swann, invece di entusiasmarsi all'idea di vedere finalmente realizzate le sue aspettative e di constatare che "quelque chose a bougé," è colto da un'improvvisa e inspiegabile crisi di rigetto. Proprio lui che, nel Roman d'Avventure, aveva dichiarato di volere "deviner où nous conduisent nos tendances nouvelles, et quelle sorte d'oeuvre elles nous préparent à goûter,"²³ finisce, una volta messo davanti al fatto compiuto, per smarrire tutte le certezze teoriche e per nascondersi dietro a un muro di silenzio.

Rivière, dunque, sembra fare un passo indietro: non raccoglie la sfida offertagli da Proust, stenta a riconoscere nel suo libro una possibile incarnazione del romanzo d'avventura, declina nell'immediato ogni responsabilità di lettura.

Non ci sono dubbi che si tratta di una mossa all'apparenza assurda e paradossale: nella sua nudità il fatto che Rivière non approfitti di una situazione a lui così favorevole e rinunci a un confronto diretto con Marcel Proust - lo scrittore in carne ed ossa che gli avrebbe permesso di riscontrare in presa diretta l'attuarsi di quelle spinte verso il nuovo a cui lui stesso tanto aspirava - resta incomprensibile. Bisogna allora chiedersi se dietro a quel gesto imprevedibile, non ci siano, o non si possano ipotizzare, altri motivi che potrebbero illuminarci sulle ragioni che indussero

²³ Ibid. Cit., p. 236.

Rivière a sbarazzarsi di un testo destinato ad essere la più solida delle conferme, una prova schiacciante delle sue percezioni teoriche.

Quale forza perturbatrice intervenne a spingere Rivière su una linea così difensiva? A quali minacce egli cercava di sottrarsi? Perché anche quando diventò uno dei lettori più accreditati della Recherche egli non riuscì mai del tutto a cancellare l'impronta di quel primo disorientamento fatto di dubbi, di riserve, di oscillazioni, di reticenze e di idiosincrasie?

Una parziale risposta a queste domande la possiamo trovare, molti anni più tardi, in uno dei suoi ultimi scritti dedicati alla Recherche e intitolato Marcel Proust:

Je dois vous avouer pourtant - scriveva Rivière nel 1924 - que mes habitudes symbolistes, que mon goût de la phrase glissante, toute chargée de mélodie, comme une barque, étaient légèrement froissés par le style de Proust, par ses phrases toutes dépliées, comme attachées par des épingles à tous les coins de la page, si visibles au dedans, si actualisées qu'on pouvait s'y promener sans plus de surprise que dans du Descartes. Je sentais dans cette façon d'écrire une nouveauté d'une importance considérable, mais qui rebroussait encore mes tendances profondes à la musique.²⁴

²⁴ Rivière, J. "Marcel Proust", Cahiers Marcel Proust, Quelques progrès dans l'étude du coeur humain. Cit., p. 206. Una conferma che rende plausibile la spiegazione di Rivière, nonostante le sintomatiche contraddizioni con quello che aveva scritto nel Roman d'avventure, la possiamo trovare in un'altro suo scritto pubblicato alcuni anni prima dal titolo: "L'Évolution du roman après le Symbolisme" (1918). Nel presentare al pubblico Du côté de chez Swann, Rivière incomincia il suo discorso con un elenco dettagliato delle difficoltà che il romanzo di Proust può suscitare a una prima lettura: "Je m'en voudrais de vous présenter ce livre comme un chef-d'oeuvre. Je tiens même, tant je crains la désillusion qu'il pourrait vous donner, à insister d'abord sur ses défauts. Il est encore beaucoup plus mal composé qu'aucun des livres de Larbaud. Il est divisé en trois parties inégales, dans la première l'auteur accumule pêle-mêle un tas de souvenirs d'enfance, dans la seconde, la plus longue, il raconte dans un détail souvent fatigant, parfois même fastidieux, un amour de Swann, qui est un ami de sa famille; enfin dans la troisième il analyse ses propres sentiments d'enfant amoureux, épris de la petite fille de Swann. Le seul lien entre toutes les histoires racontées dans ce gros volume, c'est en somme le nom de Swann: l'auteur énumère tout ce qui y resté attaché dans sa mémoire, il se débarrasse de l'ensemble de souvenirs, d'imagination, d'invention même, qui s'est cristallisé autour de lui. On voit tout ce que le procédé implique d'abandon et de renoncement aux vertus classiques de composition dont nous autres

In modo del tutto sorprendente e inatteso queste parole finiscono per avere una ricaduta violenta su quello che ci era apparso il nucleo centrale del Roman d'Avventure: è come se, Rivière, a distanza di anni, ammettesse che la fine del Simbolismo, proclamata con tanta lucidità e convinzione sul piano teorico, non fosse in sintonia con le sue abitudini di lettura che, nel 1913, risultavano essere ancora profondamente legate alla narrativa precedente. In base a quei gusti il nuovo diventava irriconoscibile in quanto tale e veniva identificato solo attraverso a un salvacondotto, che era stato rilasciato in quanto preservava i valori, i modi, gli aspetti almeno esterni di una poetica, come quella simbolista, da lungo tempo collaudata sulle attese del pubblico

Una simile ricostruzione dei fatti, sia pure attendibile, non riesce ad essere del tutto convincente: rimangono sullo sfondo alcuni nodi irrisolti, lacune vistose, imbarazzanti reticenze. A sollevare ulteriori interrogativi non sono tanto le parole di Rivière ma quanto in esse viene lasciato in sospeso, omesso, circondato da un alone di mistero.

Che all'epoca in cui apparve Du côté de chez Swann i lettori orientassero le loro scelte sulla base di una ideologia estetica rigorosamente conforme ai canoni

français sommes en général si fiers. Le style d'autre part est lourd et surchargé. Chaque phrase, si l'on en fait l'analyse, se révèle parfaitement correcte; mais elle porte tant d'incidentes, elle est si curieusement imbriquée, qu'il est presque impossible d'embrasser d'une seule lecture tous les rapports qu'elle contient." Anche se, questi difetti, si riveleranno nella seconda parte del saggio - tutta rivolta a mettere in luce le straordinarie novità contenute nel romanzo - più apparenti che reali, è tuttavia altamente significativo che Rivière conceda uno spazio così ampio a quelle che ai suoi occhi possono essere considerate vere e proprie "stranezze" "anomalie" della forma.

della tradizione ottocentesca, è un dato di fatto indiscutibile. Questo, tuttavia, non impedì a Rivière in quegli stessi anni di proporre inimmaginabili e significative collisioni di rotta in campi contigui. Almeno in due circostanze lo schermo accecante del Simbolismo riuscì ad essere neutralizzato: nel novembre del 1913 esce un'articolo sul "Sacre du printemps di Stravinsky"; "Reconnaissance à Dada" vede la luce nell'agosto del 1920.

Si tratta di due casi emblematici da cui risulta che sarebbe sbagliato schiacciare su un unico paradigma tutte le prime esperienze di lettura di Rivière.

Basta infatti che la letteratura passi in secondo piano e a essere attivati siano altri codici non strettamente pertinenti all'ambito della sua professione, per vedere Rivière assumere la parte dell'avventuriero temerario, libero da freni inibitori e disposto a qualsiasi tipo di conquista. Solo sul terreno del proprio lavoro i divieti eretti dalla censura gli appaiono inviolabili; in quel luogo ogni escursione verso l'ignoto diventa realmente impossibile: gli strumenti impazziscono, nessuna scossa sismica viene registrata, nei suoi appunti compaiono spazi bianchi, abbozzi di articoli destinati a rimanere incompiuti.

Come poteva accadere tutto questo a un critico che aveva teorizzato in tempi precocissimi l'avventura come l'unica vera forma di conoscenza?

La fuga, ce lo ha insegnato Freud, è la forma più elementare e più primitiva della resistenza. Se è questo lo schema di comportamento riprodotto dal giovane Rivière al suo primo impatto con l'opera di Proust è lecito supporre che in quel

romanzo ci doveva essere qualcosa di fortemente traumatico da cui egli sentì il bisogno di allontanarsi. Un simile meccanismo di difesa può essere giustificato solo se ammettiamo che a provocarlo sia stato il segnale di un pericolo imminente, fuori da qualsiasi tipo di dominio e di controllo.

Per saperne di più, proviamo a spostare i riflettori sulle note frammentarie e scucite di un articolo che non verrà mai dato alle stampe e di cui precedentemente avevamo già raccontato la storia. Mi riferisco al "saggio nel cassetto" composto tra il giugno del 1919 e il gennaio del 1920. Da questo piccolo osservatorio, fatto di poche pagine sparse, possiamo ricavare indicazioni preziose: lì fra quelle tracce indelebili di una genesi mancata o negata sono depositati i tormenti, i dubbi e le paure di un lettore assediato dalla consapevolezza che con quel romanzo si chiudeva un'epoca e, per la prima volta, veniva messa in scena una nuova e ineluttabile rappresentazione del mondo. Proust - si legge nelle prime battute - "bouleverse cent fois plus profondément nos habitudes et nos conceptions littéraires que les plus téméraires des «cubistes». Et de façon cent fois plus féconde."²⁵

Si potrebbe parlare di un vero e proprio choc: la lettura diventa alla lettera un'esperienza straniante, disorientante, dove le abitudini e le certezze più radicate rischiano di essere all'improvviso mandate in frantumi. A essere messa in questione non è solo una poetica del gusto ma tutto un universo etico e intellettuale a cui il

²⁵ Revière, J. "Le Roman de Monsieur Marcel Proust", Cahiers Marcel Proust, Quelques progrès dans l'étude du cœur humain. Cit., p. 42.

cattolicesimo di Rivière appariva irrimediabilmente legato. Se questo non gli impedì in anni successivi di compiere sul quel terreno ancora vergine e quasi inesplorato, una serie di perlustrazioni che lo avrebbero condotto a scoperte straordinarie in assenza di alcuni materiali preziosi - Rivière muore nel 1925, Le Temps retrouvé è pubblicato nel 1927 - è altrettanto vero che quello scrittore "sans remords,"²⁶ "le terrible et tranquille pessimisme qui est le fond de sa philosophie"²⁷ "la faiblesse, ou même le néant de la volonté,"²⁸ "sa simple et salubre velerie,"²⁹ il carattere "irritable e démoralisé"³⁰ della sua scrittura non potevano essere accettati fino in fondo e, al di là di un forte potere di seduzione, costituirono per Rivière il punto di arresto della sua avventura:

Son oeuvre est celle de quelqu'un que transportent des voitures, que soutiennent des coussins et de qui toute l'intrépidité s'est ramassée dans le cerveau. Proust réalise ce paradoxe d'être à la fois, exposé comme en croix à tous les sévices, une victime sans réserves aux mains du sentiment et de ne lui rien accorder du tout, je veux dire de n'en être à un point qui est presque de l'impudence pas dupe. Jamais réflexion plus paisible et plus déterminée ne s'avança plus loin dans le méandres de sentiments moins sophistiqués, moins ramenés à l'alignement. C'est même cette incroyance à lui-même qui peut-être m'éloignerait de lui: elle me fait un

²⁶ Ibid. Cit., p. 46.

²⁷ Ibid. Cit., p. 45.

²⁸ Ibid. Cit., p. 47.

²⁹ Ibid. Cit., p. 46.

³⁰ Ibid. Cit., pp. 46-47.

peu peur: si j'étais obligé de me comprendre à un point qui m'approchât autant du scepticisme absolu, je pense que je ne pourrais plus vivre.³¹

Inquieto, sconvolto, scoraggiato, sul punto di rinunciare alla sua grande occasione, Rivière riesce, dopo la morte di Proust, a uscire dal vicolo cieco nel quale sembrava essere sprofondata. L'improvvisa scomparsa dell'amico dovette scuoterlo profondamente se, a partire da quel momento, si inaugura per lui un periodo di intensa attività: la produzione dei suoi scritti aumenta vertiginosamente, le difficoltà incontrate sul lavoro sono ormai un ricordo lontano. Il lutto viene rielaborato attraverso una strategia di riparazione che lo porta a scegliere un registro diverso: la scrittura privata e semicladestina - teatro della loro appassionata e difficile amicizia intellettuale - subisce una brusca sospensione. Quel vuoto deve essere in qualche modo colmato; la silenziosa riflessione sull'opera di Proust, che si era protratta per anni e che solo sporadicamente era stata interrotta, diventa soffocante. Adesso la solitudine e l'isolamento di una scrittura, realizzata scrupolosamente in assenza di testimoni o di possibili lettori, viene rifiutata e, dal 1923, egli si prodiga con tutto se stesso per promuovere la Recherche davanti a un pubblico incerto e titubante.

Le riserve risultano ufficialmente sciolte il 1 gennaio del 1923, quando, su iniziativa di Rivière, esce un numero speciale della "Nouvelle Revue Française" interamente dedicato alla memoria di Marcel Proust. E' a partire da questo momento che, secondo Debenedetti, la vita e l'opera dello scrittore, ancora a molti

³¹ Ibid. Cit., p. 49.

"sconosciuto," diventano di colpo un vero e proprio caso letterario. I riflettori improvvisamente si accendono su quel romanzo, l'attenzione dei lettori viene catturata, nessuno ormai poteva ignorarne l'esistenza. L'entusiasmo diventa contagioso e varca i confini francesi.³²

E se, come aveva detto Nietzsche, facendo eco a Stendhal ci sono uomini che nascono "postumi" anche il destino di Proust sembra rientrare perfettamente in questo tipo di genealogia, essere una spietata conferma di quella specie di maledizione che colpisce in epoche diverse gli artisti difficilmente classificabili, coloro che, ponendosi al di fuori degli schemi, sono riusciti, con le loro opere, a infrangerne i tabù.

Mentre la fama e il successo avevano tardato ad arrivare, la morte, invece, era sopraggiunta, come a suo solito, improvvisa e puntuale. In un freddo pomeriggio del 18 novembre del 1922, "calmo, immobile, gli occhi sempre spalancati"³³ si era spento Marcel Proust.

Alcuni mesi dopo, all'indomani della pubblicazione dell' Hommage a Marcel Proust, attorno alla Recherche si poteva respirare un'aria completamente diversa: con

³² Un'eco della fama raggiunta da Proust in Europa la possiamo trovare nel diario tenuto da Virginia Woolf tra il 1920 e il 1923. In maniera del tutto sintomatica, alla data 11 settembre del 1923, alcuni mesi dopo l'uscita dell'Hommage, Virginia Woolf annotava: "I am perhaps encouraged by Proust to search out & identify my feelings, but I have always felt this kind of thing in great profusion, only not tried to capture it, or perhaps lacked skill & confidence" (The Diary of Virginia - Woolf, 1920- 1924, Vol. II, Penguin, Harmondsworth, 1981. Cit., p. 286).

³³ Painter, G.D. Marcel Proust. London: Chatto & Windus, 1959. Trad. it.

+ Marcel Proust. Milano: Feltrinelli, 1965. Cit., p. 687.

la sua abilità di direttore della “Nouvelle Revue Française” Rivière, in tempi brevissimi, riuscì a raccogliere una serie di testimonianze che regalavano un'immagine del tutto inedita dell'autore e dell'opera e, in questo modo, pur correndo il rischio della deformazione leggendaria e di falsificare alcuni episodi, isolandoli, riuscì ad accaparrarsi il consenso del pubblico.

La biografia, lo abbiamo già visto nel precedente capitolo, funzionò allora come un'esca formidabile, un'esca che - proprio in queste pagine - sembra trovare la propria consacrazione: nell'insieme dei materiali esposti i confini tra la vita e l'opera risultano spesso talmente labili da diventare indistinti e l'assemblaggio delle voci, per quanto seducente, produce una sorta di ibrido in cui la Recherche finisce per integrarsi con le parole dei testimoni e che sarà destinato, per molto tempo, a condizionare la lettura del romanzo con una serie infinita di equivoci.

Ma, nonostante tutto, grazie all'Hommage, accade qualcosa di assolutamente straordinario e di inconsueto. Per la prima volta i contemporanei di Proust - invitati da Rivière a pronunciarsi sull'opera - prendono piena coscienza di trovarsi di fronte a uno scrittore di eccezionale importanza. Per molti quel confronto è devastante, per altri rappresenta la gioia di una scoperta, altri ancora si mostrano riservati e reticenti: tutti, in un modo o nell'altro, appaiono disorientati.

Proviamo, allora, attraverso le parole di un testimone dell'epoca, a ripercorrere le tappe cruciali di quello che potremmo definire una sorta di vero e proprio "rito di iniziazione" a cui si sottoposero amici, scrittori e critici.

Nel 1923 un breve saggio di Benjamin Crémieux ci fornisce una registrazione in presa diretta di quell'evento:

“La Nouvelle Revue Française” de janvier 1923 présente l'hommage collectif rendu à Marcel Proust, au lendemain de sa mort (18 novembre 1922) par ses aînés, ses contemporains et ses cadets de France et d'Europe.

C'est là un événement littéraire et moral qui fera date en épargnant à Marcel Proust pour prendre place aux côtés des plus grands le stage d'un demi - siècle o d'un siècle entier qui fut nécessaire à un Balzac, à un Stendhal, à un Baudelaire et en démontrant qu'il existe encore après la guerre, malgré la guerre, une Europe littéraire, capable de s'émouvoir et de s'enthousiasmer à l'unisson pour une grande oeuvre encore inachevée. [...] Proust est mort. “La Nouvelle Revue Française” nous offre le bilan « proustien » de notre époque, des trois générations en âge de lire, qui ont vu, tome après tome, naître son oeuvre. Quel enseignement dan ce bilan! Les vieillards ignorent Proust. Un Anatole France, qui préfaçait en 1896 son premier livre, n'a pas lu A la Recherche du Temps perdu: il ne figure pas au sommaire de L'Hommage. Un Barrès a à peine entr'ouvert l'oeuvre: il la salue de loin. Un Valéry, du même âge que Proust, ne l'a guère pratiquée, mais sa prodigieuse intelligence en a deviné l'entendue et la qualité. La comtesse de Noailles fait encore des réserves; mais un René Boylesve, un Gide se déclarent vaincus par leur contemporain. Pour les cadets, de Jaloux à Drieu La Rochelle, de Duvernois au dadaïste Philippe Soupault, Proust a pris d'un coup toute sa taille de grand écrivain française et de novateur [...]

Pour la première fois, l'histoire littéraire pourra dire avec exactitude comment un grand écrivain fut accueilli par ses contemporains et comment son ouvre fut interprétée par leur, les leçons qu'ils en dégagèrent, tout ce qu'ils n'en comprirent pas.[...]

L'homme, tel qu'il est évoqué, tel que le peignent d'innombrables anecdotes, - générosité, curiosité, courtoisie, bonté, susceptibilité, ténacité, courage à endurer la maladie, vie nocturne et cloîtrée, - apparaît mûr déjà pour la légende, une légende d'homme de lettres martyr, mort pour son ouvre. L'oeuvre, il semble qu'elle soit analysée aujourd'hui pour la première fois et que pour la première fois chacun se décide à mettre au jour les trésor qu'il a découverts. [...]

Dans le monde dissocié d'après - guerre, le retentissement du génie de Marcel Proust a eu pour effet de refaire une union sacrée. Pour la première fois depuis 1914, il n'y a pas, dans le monde de l'esprit, deux

coalitions ennemies: Anglais, Allemands, Espagnols, Italiens s'unissent en Proust avec nous. Comme l'écrit l'Allemand Curtius, «aujourd'hui comme jadis, il est des trésors communs aux nations de notre Europe divisée et tourmentée.» Ce n'est pas s'abandonner au chauvinisme que de se réjouir en voyant ce regroupement spirituel se faire autour d'un Français. Marcel Proust, hier inconnu de tous, et mort à la tâche, fait partie du patrimoine de l'humanité.³⁴

Si trattò, dunque, di un avvenimento culturale dagli effetti incalcolabili e quel numero, ci suggerisce Crémieux, può essere considerato come un documento prezioso e senza precedenti della ricezione di una grande opera.³⁵ L'Hommage a Marcel Proust, infatti, non si limitò ad assolvere compiti di "propaganda" ma indicò una serie di modalità di lettura che ben presto divennero canoniche per chiunque si sarebbe dovuto occupare della Recherche. Bene o male, in quelle pagine - firmate da Paul Valéry, André Gide, Albert Thibaudet, Edmond Jaloux, Robert Ernest Curtius, Ortega y Gasset, Jacques Boulenger, André Maurois e Charles du Bos - per citarne solo alcuni di quel vasto repertorio - si potevano trovare, allo stato nucleare, e in modo del tutto frammentario e discontinuo, i primi accenni di una nuova teoria del romanzo.

Se da una parte la eterogeneità dei materiali raccolti poteva dare adito a una certa confusione, dall'altra essa riusciva a trasmettere perfettamente lo stato iniziale

³⁴ Crémieux, B. "L'Hommage A Marcel Proust", Du côté de Marcel Proust, suivi de lettres inédites de Marcel Proust à Benjamin Crémieux. Paris: Editions Lemarquet, 1929. Cit., pp. 141-148.

³⁵ Per una panoramica sulla teoria della ricezione è ancora molto utile il n° 39 (1979) della rivista poétique organizzato da Lucien Dällenbach.

di un generale e diffuso sconcerto: il piacere timoroso di una lettura in cui tutto veniva scoperto per la prima volta, l'esperienza straniante di chi, venendo in contatto con un universo fino ad allora ignoto, doveva imparare a riconoscerlo.

Sotto questa luce l'Hommage può essere considerato la storia di una vera e propria esplorazione, la messa in scena di quell'avventura che Rivière aveva tanto a lungo rimandato e per cui solo adesso si sentiva pronto. Nacque così una singolare pedagogia per la lettura della Recherche: i critici mimeticamente coinvolti nel gioco dei primi volumi e nel ritorno alle origini che essi sembravano proporre, impararono a misurarsi con quel romanzo, a fabbricarsi nuovi strumenti, a fantasticare strategie alternative nel tentativo di ricostruire, dopo averlo smontato pezzo per pezzo, "il nuovo mondo" creato da Proust.

E' seguendo questa strada che Rivière arriva a istituire una folgorante analogia fra il nuovo metodo di indagine inaugurato da Freud nella analisi dei "fatti psichici" e il meraviglioso e crudele sospetto che l'occhio sacrilego di Proust esercita ad ogni istante sulla realtà dei sentimenti. Nulla resiste davanti al suo sguardo impietoso, tutto si smembra, i personaggi diventano un agglomerato di atomi privo di un centro e soprattutto di una coscienza, intesa come ipostasi metafisica, capace di rendere leggibile l'insieme dei comportamenti e delle azioni umane. C'è in questa sorta di accanimento diagnostico il piacere perverso di commettere una terribile empietà: distrutte tutte le illusioni, privato di ogni capacità consolatoria, di qualsiasi ambizione

costruttiva e edificante l'universo della Recherche appare una terra maledetta, desolata, inesorabilmente abbandonata dagli dei.

Se osserviamo il tragitto compiuto da Rivière tra il 1913 e il 1920 possiamo avere la sensazione di trovarci di fronte a una sorta di paradossale surplace: come se, giunto davanti alla porta che deve superare per introdursi nell'universo della Recherche, si trovasse di colpo in presenza di un guardiano non meno arcigno di quello che, nella parabola inventata da Kafka, impedisce all'uomo in attesa di superare la soglia, di sfruttare un ingresso che pure a lui - più che ad ogni altro - è misteriosamente destinato. Fino a quando, nel 1923, Rivière, grazie a un imprevedibile cortocircuito, non si impadronisce della parola d'ordine. La psicoanalisi, che in Francia comincia a diffondersi in quegli anni,³⁶ esercita su

³⁶ Jean Lacoutre descrive gli ultimi anni della vita di Rivière profondamente marcati dalla influenza della psicoanalisi. Per rendere credibile la sua ricostruzione si serve di una serie di testimonianze che vale la pena di citare per intero:

Peu de mois avant sa mort, Jacques Rivière écrivait à son amie Aline Mayrisch: « Pour l'instant [...] les deux seules choses qui m'intéressent, ce sont l'amour et le freudisme....».

Nous savons l'importance qu'il attachait à ses conférences du Vieux-Colombier sur Proust et Freud, et qui ne se limitait évidemment pas à la séduction qu'elles exercèrent sur Antoinette Morin-Pons, dite « Belone », et par là sur sa vie intime. L'un des ses dernières projets consistait à donner à ces textes la forme d'une série d'articles pour la NRF. En attendant le livre.

De l'attention passionnée qu'il portait aux choses de la psychiatrie témoigne son ami le docteur Robin, l'un des pionniers du freudisme en France. Dès avant les conférences du Vieux-Colombier au cours desquelles, se contentant de « suggérer modestement », déployant sa « force de divination » ses « antennes », Rivière ouvrait les voies du freudisme à un public non averti, la NRF fut, d'abord par le truchement de Jules Romains, en 1921, l'une des premières revues françaises à consacrer des articles sérieux à la psychanalyse:

« Jacques Rivière[...] aimait Freud, écrit Gil Robin. Il le faisait comprendre et le faisait accepter [...] Je sais que notre ami s'intéressait à la technique même de Freud, qu'il avait tressailli devant Freud, que sa pudeur douloureuse s'était entrouverte [...] Nous devisions souvent ensemble sur les problèmes le plus neufs de la psychiatrie. Il aimait lire les observations de nos malades. [...] Les idées de Bleuler sur la schizophrénie le séduisaient. Je me rappelle avec quel enthousiasme il accueillit mon idée d'écrire un ouvrage de vulgarisation sur les Rêveurs des mondes imaginaires » (Lacoutre, J. Une adolescence du siècle, Jacques Rivière et la NRF. Paris: Éd. du Seuil, 1994. Cit., pp. 901-902).

Rivière un forte potere di fascinazione tanto da diventare, nel giro di poco tempo, un punto di riferimento costante per il suo lavoro, la spinta decisiva che gli consente di compiere l'ultimo passo e di rimuovere tutto quello che, fino ad allora, si era presentato, come un vero e proprio blocco ermeneutico. Proust e Freud:

inaugurent une nouvelle manière d'interroger la conscience. Ils rompent avec les indications du sens intime; ils attendent, ils guettent, au lieu des sentiments, leurs effets; ils ne veulent les comprendre que par leur signes. L'homme intérieur est ici traité pour la première fois comme un corps sur la composition duquel ne peuvent renseigner que les réactions auxquelles il donne lieu. La méthode inductive s'étend aux aspects psychologiques que nous étions habitués jusqu'ici à recevoir et à croire.³⁷

Non ci sono dubbi che il romanzo di Proust letto alla luce dell'opera di Freud, indipendentemente dalle dosi con cui verrà assorbita la teoria, abbia dischiuso a Rivière sentieri prima di allora impraticabili e abbia dissipato definitivamente quella specie di inibizione intellettuale e sintomatica paralisi a cui si può fare risalire l'improvviso eclissarsi del Roman d'avventure dal suo orizzonte di ricerca. Incapace di proseguire su quella strada sembra quasi che Rivière abbia rinunciato a vedere realizzato o a realizzare quel grande progetto. Dieci anni dopo il riaffiorare del Roman d'avventure può allora essere letto come un sorprendente e inatteso ritorno del rimosso e alcune delle tesi in esso contenute e ulteriormente rielaborate e modificate grazie all'esperienza della psicoanalisi, si impongono con forza: faranno corpo a partire da quel momento con la lettura dell'opera a cui parevano inconsapevolmente

³⁷ Rivière, J. "Marcel Proust et l'esprit positif", in Cahiers Marcel Proust, Quelques progrès dans l'étude du cœur humain. Cit., pp. 83 - 84.

destinate.³⁸ Una conferma alle nostre ipotesi la possiamo ricavare dalla cronologia degli scritti di Rivière. In questo caso le date parlano in modo flagrante, al di là delle intenzioni dell'autore, e ci aiutano a ricostruire schematicamente la storia di una lettura divisa in due tempi: il primo, 1913-1919, mette in scena una sorta di inseguimento, fatto di appuntamenti mancati e singolari ritardi; il secondo, 1920-1924, è il momento delle grandi scoperte: Proust e Freud. (sono di questi anni: "Marcel Proust et l'esprit positif", "Les Trois Grandes Thèses de la psychanalyse", "Marcel Proust L'Inconscient dans son oeuvre", "Marcel Proust et l'esprit positif: ses idées sur l'amour", "Une nouvelle orientation de la psychologie, Marcel Proust")

Non è un caso allora che gli articoli più significativi di Rivière sull'opera di Proust appartengono proprio all'ultimo periodo, quando la psicoanalisi acquista il valore di un paradigma: illumina il suo cammino, gli serve da guida, è uno strumento

³⁸ Rivière, in una lunga intervista rilasciata a Frédéric Lefèvre, in risposta alle accuse formulate da Henri Massis contro l'orientamento assunto dalla N.F, definito ironicamente "la ligne qui va da Gide a Proust", colpevole di "se complaire dans le subjectivisme littéraire", ritorna sul Roman d'Avventure e riconosce nel romanzo di Proust il libro ideale, quello che più di ogni altro ha reso possibile la realizzazione del suo progetto:

"Mon article sur le "Roman d'Avventure", sur lequel il (M.Massis) a voulu l'étayer et dont il vous a fait une citation inexacte, soutenait déjà très explicitement une thèse directement contraire à celle qu'il m'attribue. Cet article est de 1913, et bien que je l'aie écrit sans avoir en vue aucun livre déterminé, il m'apparaît aujourd'hui comme l'annonce est presque la prophétie d'une oeuvre qui devait voir le jour vers la fin de cette même année: l'oeuvre de Proust, justement. M. Massis considère à coup sûr cette oeuvre comme un monument d'horreur et d'impiété; mais moi, je reste assez fier de l'avoir définie par anticipation dans ce qu'elle a de contraire à la tendance romantique et subjectiviste, dans ce qui fait sa ressemblance avec les grandes oeuvres classiques." (l'intervista di H. Massis. Une heure avec M.M. Jacques Maritain et Henri Massis, è apparsa nelle "Nouvelles littéraires" il 13 ottobre del 1923. Alcuni mesi dopo, il 13 novembre, arriva puntuale la risposta di Jacques Rivière che ottiene da Frédéric Lefèvre, allora direttore della Nouvelles littéraires lo spazio per una lunga intervista: "La N.R.F. répond. Une heure avec Jacques, M. "Rivière par Frédéric Lefèvre", Cahiers Marcel Proust, Quelques progrès dans l'étude du cœur humain. Cit., pp. 195-196).

di analisi per decifrare quella grande scossa sismica che in modo del tutto sintonico con le scoperte di Freud, si stava verificando nel campo della narrativa e di cui, il romanzo di Proust, fornisce un esempio. Come se, per afferrare la crisi che investe i modelli consacrati dalla tradizione, li incrina, li fa scricchiolare, ne denuncia l'inadeguatezza, Rivière avesse bisogno di un referente capace di garantirgli un ausilio analogico, "di un nuovo linguaggio" per nominare l'ignoto e per procurarsi una "copertura."

Perché se la psicoanalisi costituì ai suoi occhi una formidabile lente che gli permise di operare "una seconda lettura" della Recherche, essa fu anche un meraviglioso lasciapassare, un'autorizzazione a fruire dell'interdetto.

In questo modo, tra l'altro, Rivière riuscì a sottrarsi a una diagnosi generica e poco differenziata che aveva portato ad applicare sulla Recherche un'etichetta, "romanzo analitico," che a Debenedetti sembrava inconcludente e non persuasiva, soprattutto incapace di cogliere la novità del romanzo proustiano, inserendolo all'interno di una tipologia critica rassicurante. Sebbene riduttiva, "la formula," una volta collaudata conobbe nel giro di poco tempo una inaspettata fortuna e funzionò come una specie di denominatore comune su cui articolare in maniera del tutto indistinta i prodotti della narrativa moderna. La parola "analitico," azzardata per la prima volta dai critici francesi, incominciò a circolare e a diffondersi così rapidamente tra gli intellettuali di allora da diventare una definizione di uso comune; un termine indispensabile per designare le oscure novità che provengono dal campo

della letteratura; un tentativo di ricondurre attraverso, un'associazione "meccanica" l'ignoto al già noto. Anche in Italia gli effetti di questo binomio non tardarono a farsi sentire: l'opera di Svevo e in particolare La coscienza di Zeno, finì per essere assimilata, fagocitata, assorbita dall'ottica di un lettore abituato a interpretare sulla base di quell'"amalgama terminologico."

Naturalmente il fatto di prendere la parola a distanza di tempo non ci rende necessariamente più intelligenti e più colti di quelli che parlavano e giudicavano allora. Ci permette soltanto di usufruire di un'esperienza che in questa materia si è molto accresciuta. L'intuizione dei primi critici di Svevo era giusta: accettassero o no quei romanzi, si sentivano di fronte a un fatto diverso dalla narrativa tradizionale. Dovevano trovare un nome diverso alla novità, forse il loro difetto fu di non sapere trovare lì per lì un nome altrettanto nuovo. Si contentarono di dire: narrativa analitica. Ma di narrativa cosiffatta, dalle origini del romanzo moderno, quello psicologico del Seicento francese o quello realistico dell'Ottocento, se ne era vista parecchia, sia che occupasse interi romanzi, sia che si interpolasse in parecchie parti di altri. C'era qualcosa di diverso nel nuovo «analismo» come fu anche chiamato.³⁹

E se l'esplosione del caso Svevo può essere considerato, pur nel suo evidente ritardo, la parabola simmetrica di quello che, alcuni anni prima, era accaduto in Francia con l'Hommage à Marcel Proust, è altrettanto vero che qualcuno tra il 1920 e il 1924 aveva già tentato di trovare un nome diverso "al nuovo analismo" proposto da Proust e ne aveva fatto l'oggetto di una assidua e interminabile ricerca.

³⁹ Debenedetti, G. Il romanzo del Novecento. Cit., pp. 528- 529.

Chi conosce l'itinerario biografico di Rivière, e la sua opera, è abituato ai rivolgimenti improvvisi e non rimane sorpreso nel constatare che, a partire dal 1920, la lettura della Recherche coincide con un radicale mutamento di prospettiva, come se, il fulcro attorno a cui ruotava il Roman d'Aventure si fosse spostato verso un altro epicentro: l'analisi dei sentimenti, il progresso raggiunto dagli scrittori contemporanei nello studio del cuore umano diventano, a queste date, l'unico e vero elemento catalizzante, il tema conduttore attorno a cui prende corpo una nuova teoria del romanzo. E se, ha sottolineato Marcel Raymond, nel 1913 Rivière era rimasto in bilico tra "l'idée d'un roman d'élucidation intellectuelle et l'idée d'un roman de broussaille et de mystère, de type dostoïevskien"⁴⁰ nel periodo del dopoguerra è il lato Decartes del Roman d'Avventure a imporsi con forza, ad assumere il valore di un trasparente paradigma:

Lecteur de Proust, Jacques Rivière a opté pour un art intellectualiste. C'est le plaisir de vivre qui animait, avant la guerre, sa quête de l'aventure et du roman d'aventure. Il cède maintenant au plaisir de comprendre. [...] Si Rivière s'écarte maintenant de Dostoïewski, c'est par son désir, qui est celui des «moralistes français», de fermer les abîmes, ou d'y descendre pour y porter peu à peu et patiemment la lumière⁴¹.

⁴⁰ Raymond, M. Études sur Jacques Rivière. Paris: José Corti, 1972. Cit., p. 187.

⁴¹ Ibid. Cit., p.

Spostata sul terreno della tradizione classica francese, l'opera di Proust appare agli occhi di Rivière un meraviglioso "discours sur les passion"⁴² animato ad ogni istante da quel esprit positif di cui Racine, Montaigne, Molière e Pascal sono stati inconsapevoli maestri:

C'est la grande tradition classique qu'il (Proust) renoue ainsi. Racine fait-il autre chose que d'aller chercher autrui en lui-même? Ayant mis un jour son intelligence aux troussees de sa sensibilité, peu à peu, par tout ce que l'une gagne sur l'autre, il devient créateur. Et de cette façon seulement. Rien par lui n'est suscité d'emblée. C'est par la compréhension, c'est par l'analyse, c'est par la connaissance, qu'il fait naître peu à peu des êtres différents. Et ces êtres eux-mêmes, s'ils se dessinent aux yeux du lecteur, ou du spectateur, c'est grâce à la continuation en eux de ce progrès de l'intelligence. Le poète du premier coup a tourné les dos à leur totalité, il a refusé l'aspect qu'ils eussent pu prendre; il n'a voulu que les mieux voir, qu'entrer dans leur âme comme il était entré d'abord dans la sienne, c'est-à-dire tout armé d'attention. [...] Il n'y a pas ici de création à proprement parler, mais de l'invention seulement, c'est-à-dire quelque chose de trouvé, d'aperçu, de démêlé, une constatation, et si l'on peut dire, de la conscience d'autrui⁴³.

Il passo è da un lato decisivo per capire in modo non semplificato il ruolo del "classicismo" di Rivière, dall'altro rappresenta il punto cruciale di tutta una riflessione teorica. Proust riprende alla lettera il metodo di Racine ma nel replicarlo, lo amplifica e lo riproduce a rallentatore tanto che quel metodo (quel tempo di scrittura) risulta "plus grand", "plus lent" "plus minutieux" "moins dramatique"⁴⁴. E'

⁴² Rivière, J. "Marcel Proust et la tradition classique", Cahiers Marcel Proust, Quelques progrès dans l'étude du cœur humain. Cit., p.66.

⁴³ Ibid. Cit., p.65

⁴⁴ Rivière, J. Marcel Proust et La tradition classique. Cit., p.65

così, in base a questa trama preliminare, a questo protocollo che alcuni anni dopo, la Recherche potrà essere assimilata all'opera di Freud. Il classicismo evocato in quanto "metodo di analisi" non fornisce infatti soltanto una rappresentazione esemplare di una possibile genealogia del romanzo proustiano, ma è soprattutto un vero e proprio modello di lettura, un tentativo paradossale di tenere agganciato l'esprit positif, "il nuovo modo di indagare la coscienza inaugurato da Proust e da Freud" al continente della tradizione classica francese.

L'equazione, che affiora per la prima volta nel saggio "Marcel Proust et la tradition classique" (1920) e che non verrà più formulata così esplicitamente, costituisce l'anello necessario, lo sfondo di una delle più spericolate ricognizioni critiche compiute da Rivière, innestando su uno "schema di natura classica" le anomalie della "coscienza moderna".

In questo modo, tuttavia, come risulta con estrema chiarezza anche dalle conferenze tenute al Vieux-Colombier, Rivière va a cacciarsi in una sorta di *impasse* di cui resterà inevitabilmente prigioniero. Se da un lato infatti Rivière riesce, attraverso la lente mediatrice dei classici, a cogliere la novità cruciale che accomuna Proust e Freud e ne fa il portavoce di una nuova psicologia, dall'altro viene condizionato da quell'approccio e finisce per trovare in esso un rifugio, una sorta di protezione contro qualcosa che sembra metterlo in fuga e sgomentarlo. Così, man mano che si avvicina alla fine, il palinsesto iniziale di lettura, si dimostra sempre più vincolante e le lenti si trasformano paradossalmente in uno schermo accecante, e

proprio perché Proust non risulta catturabile all'interno dello schema Racine-Stendhal, Rivière sembra incapace di sostenerne fino alle estreme conseguenze, con fermezza e determinazione, la vista.

Proust voit toute chose, - aveva scritto fin dal 1920 - et même les extérieures, sous l'angle où il se voit lui-même. Et comme il a pris en lui-même l'habitude de la réfraction, son regard d'emblée décompose, spécifique. Il parvient ainsi, en ne séparant jamais aucun être de son détail, à nous le montrer toujours entièrement concret, aussi nourri au-dedans qu'au dehors, à la fois étonnant et connu⁴⁵.

Ma è questo osservatore spietato e fermissimo, dotato di un occhio formidabile e capace delle più sottili dissezioni, che fa dell'osservazione di sé il modello di ogni possibile conoscenza, a impedire che i conti tornino e a risultare refrattario, nonostante le accurate genealogie di Rivière, alla tradizione classica. Una tradizione, aveva visto tempestivamente George Politzer, "caratterizzata dalla sostituzione del dramma personale con il dramma impersonale, [del] dramma di cui è attore un individuo concreto, che è una realtà, con un dramma in cui figurano delle creature mitologiche"⁴⁶. Ma proprio qui, proprio nella capacità di mettere in mora le astrazioni della psicologia classica, Proust e Freud si erano incontrati, trattando la psiche come un oggetto concreto, come un corpo a cui applicare una nuova e sofisticata semeiotica.

⁴⁵ Ibid. Cit., pp. 64-65.

⁴⁶ Questa citazione di Politzer è riportata da Mario Lavagetto, Freud la letteratura e altro. Torino: Einaudi, 1985. Cit., p. 200.

Ed è proprio qui che Rivière si ferma perché ha toccato il limite estremo di intelligenza e comprensione che sembra essergli concesso dalla sua formazione, dalla sua “ideologia” e anche dalla sua fede. E dopo avere dato vita a un affascinante ibrido teorico che mette insieme materiali fra loro incompatibili, che propone una serie di illuminazioni critiche e che attraversa in modo clandestino tutte le conferenze del Vieux-Colombier per poi esplodere, alla fine, di fronte alla resistenza, alla specifica alterità della Recherche.

II) Un punto di non ritorno: il vicolo cieco delle intermittenze del cuore

Se, come diceva Proust, e come sottolinea ripetutamente Debenedetti, una delle prerogative del grande scrittore consiste nel fornirci di strumenti ottici inusitati che ci costringono a vedere ogni volta il mondo sotto una luce diversa, è altrettanto vero che la Recherche sembra trascinare i suoi primi lettori verso un limite oltre il quale il loro sguardo si appanna: è come se non riuscissero a conservare o a servirsi adeguatamente degli occhiali che la lettura del romanzo ha fornito loro. Del resto quell'ostacolo appare connaturato alla ricezione dell'opera di cui rappresenta nello stesso tempo la forza e la vertigine. Se ricostruiamo la storia di quella lettura, ci accorgiamo che è il metodo narrativo delle “intermittenze del cuore” a costituire per i

critici di allora una sorta di vicolo cieco, una specie di sesamo mancato, analogo a quello che, per centinaia di pagine, tiene in sospenso il protagonista del romanzo. Quei lettori posti di fronte a un susseguirsi enigmatico di improvvise epifanie accettano la sfida, una sfida che la pubblicazione dei vari volumi rilancia ogni volta pressoché immutata e che solo la morte dell'autore finirà per interrompere.

Attorno a un vuoto o, meglio, a un appuntamento fallito la critica proustiana delle origini prende corpo e mette in atto un tentativo di scrivere una conclusione che ancora non si conosce e che, avvolta nell'ombra, sembra tuttavia destinata a decisive responsabilità ermeneutiche. Così gli interpreti della Recherche, che si trovano di fronte alle reiterate cesure di questa ulteriore versione delle Mille e una notte dell'Occidente, prendono strade diverse, talvolta confuse, disorientate, talvolta incerte e piene di esitazioni, come se a guidarle ci fosse il presagio di un'oscura minaccia. Ma una volta concluse, tutte finiscono per convergere sugli stessi temi. La passività di Je, l'assenza di dramma, il contrasto tra memoria volontaria e involontaria sono i veri antagonisti con cui deve misurarsi la coscienza critica degli anni venti, ancora vincolata al "grande codice" della tradizione classica francese (all'interno della quale venivano assimilati i capolavori delle altre letterature europee).

La prima resistenza da superare fu dunque quella di lasciarsi alle spalle una serie di archetipi che avevano funzionato fino ad allora come un vero e proprio indice di riferimento. A complicare le cose c'era il fatto che la Recherche, opera di confine, sembrava perpetuare quei grandi modelli, inseguirli, talvolta imitarli nella costruzione

di un “romanzo ciclo” o, secondo la definizione di Thibaudet, di “un romanzo fiume”. In tal modo i lettori restarono imprigionati in quel paradosso, in quella specie di trappola o gioco “perverso” che imponeva all’atto di lettura l’attivazione di una biblioteca di classici, che poi il romanzo di Proust si incaricava di distruggere. Trascinati in quel vortice pochi ne uscirono indenni:⁴⁶ sfogliando pagina dopo pagina l’Hommage, il lettore si accorge che la maggior parte dei saggi sono costruiti cercando modelli nel passato, si chiamassero Montaigne, Stendhal, Flaubert, Balzac, Eliot, Meredith, Racine, Ruskin o Chateaubriand. Il metodo analogico fu a tutti gli effetti una vera e propria modalità di lettura, una strategia di riconoscimento, un mezzo per trasformare il nuovo in un’esperienza di déjà-vu. E se questo non impedì a critici come Rivière e Thibaudet, di percepire le straordinarie innovazioni operate da Proust nel campo della narrativa, tuttavia il costante bisogno di ricorrere a una concezione classica (sia dal punto di vista formale, sia dal punto di vista filosofico) per giustificarle, è indice di un disagio profondo ed è insieme un gesto estremo per

⁴⁶ Una conferma a questo proposito la si può trovare nell’articolo di Léon Daudet, “Un nouveau et puissant romancier: Marcel Proust” apparso in prima pagina sull’ “Action Française” il 12 décembre 1919. “Depuis la fondation de l’Académie, en 1903 - scrive Daudet - nous n’avons pas, à mon avis, couronné un quelques-unes entièrement originales - que cet *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*. [...] Qu’il me suffise de vous dire qu’au milieu d’occupations plutôt variées, j’ai déjà trouvé le moyen de lire deux fois ces 440 pages. On regrette en fermant le livre qu’il n’y en ait pas 880. C’est un jaillissement perpétuel de trouvailles, sous la grande et salubre maîtrise du bon sens”. E’ a questo punto che Daudet l’aggancia a “nos meilleurs moralistes et annalistes du cœur humain: un Saint-Evremond, un La Bruyère, un La Rochefoucauld, et à des romanciers tels que Meredith, Sterne, Jean-Paul Richter. (l’articolo è stato ripreso, Le Roman et les nouveaux écrivains. Paris, 1925, pp. 29-33; Ecrivains et Artistes. Vol. III, Paris, 1928. Pp.117).

controllare, per sorvegliare e rendere legittima quella nuova rappresentazione del mondo.

Sia pure in forma diversa vediamo rispuntare quel limite o quell'ostacolo anche nelle letture di Fernandez e di Du Bos.

Proviamo ad ascoltare l'autore delle Approximations.⁴⁷ Il processo della conoscenza, nell'universo di Proust, ruota - secondo Du Bos - intorno all'exaltation; al succedersi di una serie di momenti epifanici che determinano una modificazione della realtà e istituiscono una trama di relazioni che coinvolgono il soggetto e l'oggetto:

un objet matériel en revanche, qui, situé au-dehors, agit directement sur les organes des sens, subit en retour l'influence de la contemplation persistante dont l'enveloppe un esprit: il se modifie imperceptiblement sous ce regard; sans rien perdre de son pouvoir sensible, l'accroissant au contraire par là, il se charge peu à peu, se veine en quelque sorte intérieurement de la spiritualité même que l'esprit émet dans sa direction. Mais, perdu dans la contemplation de l'objet, éprouvant devant lui cette plénitude d'humilié dont s'accompagne toute admiration profonde, l'esprit ne soupçonne même pas que de cette transmutation il est en partie la cause : La métamorphose à laquelle il assiste le fascine comme un état second de l'objet lui-même, comme l'aperception d'une immatérialité au sein même de la matière. «Prêt à s'entrouvrir» l'objet va-t-il enfin «lui livrer ce dont il n'est que le couvercle»? Et plus que jamais, l'esprit fixe,

⁴⁷ Vale la pena di sottolineare attraverso le parole di un testimone dell'epoca l'importanza che lo scritto di Du Bos ha avuto per la ricezione della Recherche. Il saggio uscì in Francia nel 1920 e venne ripreso successivamente sia da Rivière che da Fernandez nel punto cruciale in cui per la prima volta viene analizzato l'episodio dei campanili di Martinville. Alcuni anni dopo, nel 1923, René Boylesve scriveva: "Les vacances dernières seulement, une étude extrêmement pénétrante de M. Charles Du Bos, en son livre Approximation, qui contenait une citation forte longue et en tous point admirable de Marcel Proust, réveilla mes scrupules." R. Boylesve. "Premières réflexions sur l'œuvre de Marcel Proust", Hommage a Marcel Proust. Paris: Gallimard, 1927. Cit., p. 98

concentre son attention sur le point dans lequel passe toujours davantage le tréfonds même de sa propre substance⁴⁸.

Ci troviamo, con tutta evidenza, di fronte a una sorta di traduzione quasi preterintenzionale: « Prêt à s'entrouvrir » l'objet va-t-il enfin « lui livrer ce dont il n'est que le couvercle »? Du Bos sta citando Proust alla lettera e tuttavia Proust, lo sappiamo, avrebbe parlato di intermittenze, anche se in una circostanza è lui stesso che sembra mettere a disposizione di Du Bos la scorciatoia di cui ha bisogno.

Siamo nel Côté de Guermantes. Il narratore è appena uscito da un ricevimento offerto dai principi di Guermantes dove ha avuto modo di constatare ancora una volta gli "effetti narcotici" che procura la vita di mondo: l'euforia, l'esaltazione fittizia che, a tratti, sembra travolgere tutti coloro che prendono parte a un rituale perverso e formulaico, dove ogni parola sembra essere cancellata o riassorbita all'interno di un cerimoniale, di una sorta di grande balletto che trascina in un vortice di ilare irresponsabilità i suoi figuranti. Ora "Marcel" è solo, sprofondato nell'ombra di una carrozza quando pensa che a quell'esaltazione di facciata, che viene dall'esterno, che procura una gioia fittizia e lascia dietro di sé un senso di tedio e di profonda melanconia, se ne contrappone un'altra, di ben diversa resistenza e valore; una esaltazione che "s'élève de nous-mêmes, émane de nos impressions profondes", ci colma di gioia, abita lo spirito dei creatori e di tutti quanti vengono trascinati nell'orbita dell'opera d'arte, in modo non dissimile - potremmo aggiungere - da come

⁴⁸ Du Bos, Ch. "Marcel Proust", Approximation. Paris: Corrèa. Cit., pp. 94-95

Platone aveva previsto agisse quella famosa calamita che, partecipando la propria virtù a una serie di anelli successivi, finiva per costituire una lunga catena, saldamente connessa a una “invenzione delle muse”.

Or, dans la voiture qui me menait chez M. de Charlus, j'étais en proie à cette seconde sorte d'exaltation bien différente de celle qui nous est donnée par une impression personnelle, comme celle que j'avais eue dans d'autres voitures, une fois à Combray, dans la carriole du docteur Percepied, d'où j'avais vu se peindre sur le couchant les clochers de Martinville, un jour à Balbec dans la calèche de Mme de Villeparisis en cherchant à démêler la réminiscence que m'offrait une allée d'arbres. Mais dans cette troisième voiture, ce que j'avais devant les yeux de l'esprit, c'étaient ces conversations qui m'avaient paru si ennuyeuses au dîner de Mme de Guermantes, par exemple les récits du prince Von sur l'Empereur d'Allemagne, sur le général Botha et l'armée anglaise. Je venais de les glisser dans le stéréoscope intérieur à travers lequel dès que nous ne sommes plus nous-même, dès que doués d'une âme mondaine, nous ne voulons plus recevoir notre vie que des autres, nous donnons du relief à ce qu'ils ont dit, à ce qu'ils ont fait.⁴⁹

Ma al di là di questa occorrenza la “fenomenologia” descritta da Proust conserva caratteri determinati e irriducibili.

L'oggetto nell'universo della Recherche si apre e si proietta verso il soggetto quando si determina uno choc, quando nel profondo qualcosa si muove e si spinge fino alla superficie distruggendo gli involucri della memoria volontaria. Una così complessa e singolare fenomenologia viene percepita lucidamente da Du Bos, ma per fronteggiarla egli sembra disporre di un orizzonte psicologico e filosofico precostituito. Il rovesciamento radicale che - nel processo della conoscenza - fa di je

⁴⁹ Proust, M. “Le Côté de Guermantes”, À la recherche du temps perdu. Cit., p. 836

una sorta di destinatario ontologico viene convertito nei termini di una metafisica privata. Continuiamo ad ascoltarlo:

Si μητα signifie après, il signifie aussi par-delà [...] Envisagée dans son acception la plus étendue, la métaphysique se pourrait peut-être définir ce mouvement de la pensée en vertu duquel plus nous sommes fascinés par un objet et moins nous demeurons capables de nous en tenir aux données qui le manifestent expressément, plus nous sommes entraînés, contraints à rechercher, à poursuivre l'objet dans quelque «après», dans quelque «par-delà » de lui-même.⁵⁰

Ora nell'universo di Proust è solo in apparenza che l'oggetto può essere ridotto a una freccia direzionale verso un al-di-là di se stesso; viceversa è dalla sua essenza, dal suo esistere, dal suo essere là che la sola forma di conoscenza può nascere. Una sorta di grande ragno, è stato detto: un ragno che tende le sue reti e attende fino a quando l'insieme dei segni oscuri e opachi che lo circondano non trova, in una folgorante intermittenza, la sua verità; fino a quando non è je a essere raggiunto, invaso e permeato da quello che era dentro l'albero, dentro la madeleine, dentro il rumore di un cucchiaino contro una tazza. Il mondo non viene superato né liquidato ed è proprio qui, lo vedremo, che la riflessione di Debenedetti - fin dalle sue prime letture - sembra cogliere qualcosa che sta oltre il limite cui gli altri si arrestano e che, più tardi, verrà suffragato con l'esempio della fenomenologia.

La "cecità intermittente" di Du Bos risulta ancora più singolare alla luce di una grande pagina del Journal:

⁵⁰ Du Bos, Ch. Marcel Proust. Cit. p. 101

[...] je m'aperçois, et comme avec une bizarre épouvante attendrie, qu'en ce moment du moins je n'ai plus de vie personnelle qui vaille la peine d'en parler; je ne suis plus que le réceptacle de la vie d'autrui,- disons aussi (et c'est une consolation non négligeable), le foyer où cette vie d'autrui jette ses plus vives, ses plus hautes flammes: car si je me volatilise toujours davantage, elle du moins merveilleusement prospère.⁵¹

Du Bos⁵² in questo caso sembra accettare o promuovere una strategia della conoscenza non dissimile da quella di Proust, ma si tratta - si badi bene - di una strategia della conoscenza critica; bisogna spogliarsi, lasciarsi abitare dagli altri, dallo spirito degli scrittori, per essere in grado di divenire coscienza della loro coscienza, per essere i discreti e occulti testimoni della genesi e delle trasformazioni della scrittura. Proust si spinge oltre ed è qui che, ancora una volta, ci troviamo davanti a un lettore che si scontra con un ostacolo epistemologico apparentemente invalicabile. Du Bos cerca allora di aggirarlo, di trovare sottili vie di conciliazione; cerca, lui cattolico, di ricondurre Proust sotto costellazioni più familiari dove la metafisica e la trascendenza hanno ancora diritto di cittadinanza.

⁵¹ Du Bos, Ch. Journal I. 1924-1925. Paris: Corr ea, 1948. Cit., pp 149-150.

⁵² Anche se in altre pagine del Journal Charles Du Bos sembra fare un passo indietro, avvertire i pericoli di quella che Fernandez a proposito di Proust definisce la "multiplicit  entalee": Après m'être fait relire le journal, et avant de dicter ces lignes, je me murmurais   moi-même- et c'est la critique la plus pertinente que l'on puisse adresser au fonctionnement même irréprochable de l'intelligence isolée – les excellentes remarques de Ramon Fernandez a propos de Proust dans la garantie des sentiments: «Ce n'est point progresser que de comprendre de mieux en mieux que l'on ne progresse pas le progrès consiste, au contraire,   comprendre de mieux en mieux que l'on sent de plus en plus sainement, que l'on veut avec de plus d'efficacité. Toute évolution spirituelle doit s'accomplir, non pas   l'intérieur de l'individu». Du Bos, Ch. Journal IX, 1934 – 1939. Paris: Corr ea, 1961. Cit., pp.269-270; Su questo argomento see. G.Poulet. "Charles Du Bos", La Conscience Critique. Paris: Corti, 1971.

Ma che il blocco non sia alle origini, e non sia esclusivamente, ideologico, lo dimostra un altro dei grandi protagonisti della critica proustiana, lontano per formazione e orientamenti dalle preoccupazioni etiche che affiorano in Rivière e che ritroviamo puntualmente in Du Bos. Se questi ultimi finiscono col sentirsi presi come in una rete che si chiude lentamente, Fernandez al contrario, ostenta una sicurezza e un distacco quasi irritante: nessuna esitazione, nessun brancolamento, nessun enigma da risolvere di fronte a una nuova e sconcertante messa in scena “dell’io” che, per utilizzare un’immagine di Anzieu, sembra avere “cambiato pelle”. Solo, viceversa, un rifiuto programmatico in nome di una filosofia dell’azione e dello “slancio vitale” non tanto diversa da quella che Debenedetti attribuisce a Piovene nei confronti di Svevo.

In Italia le ragioni di resistenza verso la narrativa così detta analitica furono essenzialmente di natura politica: a un’arte passiva che lasciava stagnare i fatti e aboliva l’azione si contrapponeva un’arte sana, tonica, “costruttiva e, come taluno anche diceva, un’arte virile, sul modello ideale di quel vir per eccellenza che si era impossessato delle sorti del nostro paese”⁵³.

E non è un caso allora che gli attacchi che provenivano dagli intellettuali di destra contro i romanzi di Svevo trovassero nella Recherche un punto di appoggio e che Proust apparisse come una specie di emblema dello stato di passività diffusa che aveva invaso la letteratura diventando un vero e proprio “habitus” del personaggio. Nel tentativo di ricostruire il clima di quegli anni Debenedetti riporta un breve

passaggio dell'articolo di Guido Piovene, "La parola e il libro", apparso nel 1927, secondo cui l'inesistente merito di Svevo consisterebbe nell' «essersi avvicinato, più di ogni altro italiano, a quella letteratura passivamente analitica, che ebbe i suoi fastigi in Proust, ed è arte scadente, se arte è opera di uomini vivi ed attivi, se un pittore è più di uno specchio».⁵⁴

Non è difficile percepire in queste parole l'eco di alcune delle tesi enunciate all'inizio del XX secolo da Bergson. Si tratta tuttavia di una rivisitazione tendenziosa, di una appropriazione indebita finalizzata a un preciso progetto di propaganda politica che trova in Europa l'appoggio di molti intellettuali il cui apporto appare decisivo per dare corpo a una sorta di "eclettismo filosofico" che determinerà per molti anni l'oscuramento e l'incomprensione di alcune delle figure più significative del secolo.

E' su questo sfondo che Fernandez sembra compiere i primi passi verso Proust. Allo stato di ricettività passiva che trasforma l'atto conoscitivo in un stream of feeling dove solo l'intervento di una intelligenza astratta può portare ordine, scoprire leggi, aspirare a una sintesi, egli contrappone un'arte che esprima il movimento stesso della vita senza ricorrere a una mediazione indiretta della ragione. Le intermittenze del cuore sono ai suoi occhi l'apoteosi dell'impressionismo soggettivista: l'impossibilità di oltrepassare i confini dell'io deriva dal fatto che non è l'oggetto ad essere scomposto e analizzato, ma è l'impressione provata dal soggetto il vero ricettacolo

⁵³ Debenedetti, G. Il romanzo del Novecento. Cit., p.527.

⁵⁴ Ibid. Cit., p. 525.

che trasforma la realtà in un equivalente psichico; è dunque il soggetto a conoscersi in presenza dell'oggetto e non viceversa. Il valore dell'opera di Proust, se letta in parallelo ai contemporanei, risiede - secondo Fernandez - nel modo in cui la Recherche istituisce un legame di stretta reciprocità fra intelligenza e sensazione tanto da poterla considerare nel suo insieme come una "genealogia della coscienza intellettuale". Ma se per Du Bos il "courage de l'esprit", la capacità di durata dello sforzo intellettuale, costituisce la "virtù etica" del romanzo e se i campanili di Martinville sembrano una sorta di prologo a un mondo delle idee di matrice platonica, Fernandez al contrario coglie nel mondo di Proust un punto di arresto del progresso spirituale, una rinuncia alla vita.

Nel modello proposto dalle intermittenze del cuore l'individuo non è più padrone del suo destino, è qualcuno a cui le cose accadono: al centro del quadro c'è un io passivo o meglio una successione di io passivi che di volta in volta vengono riportati alla coscienza dalla memoria per mezzo di una associazione affettiva:

Nous serions alors composés d'ondes indépendantes et transitoires dont notre conscience enregistrerait les passages rapides autant qu'inattendus. Elles auraient exactement la valeur de ces ondes de douleur ou de plaisir purement physiques qui nous traversent, qui compriment ou épanouissent notre sensibilité, et que nous ne pouvons prolonger que par des rêveries provisoires et hâtives ou apaiser que par des drogues et la rééducation mécanique de notre volonté. Dans cette multiplicité d'expériences revécues, la seule liaison réelle serait assurée par la mémoire et le seul principe d'unité possible serait l'intelligence, qui coordonnerait ces états en les comprenant. Le seul progrès effectif

serait celui de l'intelligence, le seul perfectionnement non illusoire serait le perfectionnement de notre conscience intellectuelle.⁵⁵

In balia della memoria involontaria, discontinua e intermittente, il personaggio creato da Proust resta sommerso da una anarchia di sensazioni a cui non si contrappone nessun atto volontario se non l'ausilio di una attività mentale che rielabora l'esperienza vissuta fissata dal ricordo. Ma in questo modo, sottolinea Fernandez, l'analisi proustiana finisce per avere solo un valore retrospettivo, risulta disancorata dalla realtà, non ha alcuna influenza sul futuro, è incapace di realizzare una durata. Non è il tempo ma lo spazio l'asse portante della Recherche: l'assenza di movimento impedisce lo sviluppo dell'io del personaggio in una personalità completa che si renda visibile attraverso "un'intenzione attiva" e "una volontà sempre in guardia".

Il contrasto con Rivière non potrebbe essere più netto; L'esprit positif risulta agli occhi di Fernandez un mezzo insufficiente per indagare il cuore umano. Un'opera non può avvalersi unicamente di un metodo di indagine rivolto al passato, limitarsi a colmare "le lacune della memoria", ma deve mettere in scena il progresso spirituale del personaggio, la sua unità vivente che è insieme unità psichica e di azione. C'è solo un modo per ottenere questo risultato ed è quello "dell'analisi drammatica". Meredith, esemplifica Fernandez, avvalendosi di questo metodo ha smascherato sia l'illusione realistica espressa dalla "legge causa e effetto" di cui i romanzi di Balzac forniscono

⁵⁵ Fernandez, R. "La garantie des sentiments", Messages. Paris: Gallimard, 1926. Cit., p. 152.

un modello esemplare, sia l'illusione oggettivista propria dell'impressionismo e di cui il romanzo di Proust costituisce, sul piano letterario, una rappresentazione estrema:

Or, ce sens de la synthèse vivante, ce privilège de chacun des personnages de Meredith de se distinguer de tous les autres par le premier cri qu'il pousse, par le premier acte qu'il accomplit, ce pouvoir mystérieux qu'il a d'affirmer immédiatement l'unité indivisible de sa personnalité, d'opposer ses forces de résistance aux forces dissolvantes de l'analyse, toutes ces qualités sont proprement dramatiques. Elles forment les traits distinctifs du génie de Sophocle, de Shakespeare, de Dostoïevsky. Le point de conscience de Meredith, c'était le rapport du caractère des individus à leurs actes, et son analyse consistait à prendre conscience de son intuition dramatique des êtres. Il a inventé — ou du moins utilisé le premier avec profondeur — une méthode nouvelle d'investigation psychologique et d'expression littéraire : la méthode de l'analyse dramatique, conciliant ainsi deux tendances que le romantisme avait opposées.⁵⁶

Le opere di Meredith come i primi romanzi di Conrad vengono letti da Fernandez in chiave anti proustiana: è l'analogia con i due autori a condurre il ricercatore nei territori infidi e minacciosi della Recherche ma questa volta si tratta di una analogia in cui i termini di paragone prescelti servono unicamente per mettere in luce le insufficienze, le smagliature del grande edificio.

L'eroe passivo, in stato di non giudicabilità, di preterintenzionalità endemica, tale da mettere in mora ogni paradigma etico e da delineare una nuova identità del soggetto, che all'interno della Recherche diventa anche un nuovo statuto del personaggio, è lo scoglio contro cui, con maggiore o minore lucidità, vanno invariabilmente a sbattere tutti i primi lettori di Proust. Ma in Fernandez le riserve

ideologiche appaiono più profonde e radicate e si traducono in una teoria estetica che cerca di dare forma a una nuova costellazione, a una possibile alternativa al romanzo proustiano.

⁵⁶ Fernandez, R. "Le message de Meredith", Messages. Paris: Gallimard, 1926. Cit., pp. 123-124.

La fortuna di un aneddoto: le Rose del Bengala

Les scènes réelles et les scènes fantasmées ne sont pas dans un rapport de filiation; elles ne sont toutes que des duplications parallèles, plus ou moins fortes (plus fortes dans l'œuvre que dans la vie) d'une scène absente, infigurée, mais non inarticulée, dont le lieu d'infiguration et d'articulation ne peut être que l'écriture...

Roland Barthes

Biografema

Facciamo un passo indietro. Nel 1923 Reynaldo Hahn consegna ai lettori dell'Hommage un insolito episodio della vita di Proust. L'analogia con diverse scene che attraversano i primi volumi della Recherche lascia supporre che non ci troviamo di fronte a una semplice testimonianza biografica ma piuttosto a una abile ricostruzione fatta a posteriori, frutto di una attenta lettura del romanzo e del dibattito critico che in quegli anni stava nascendo attorno all'opera.

Basta infatti sovrapporre la lettura dei campanili di Martinville di Du Bos con il racconto fornitoci da Hahn per accorgersi, al di là di ogni possibile influenza, di come l'aneddoto delle "rose del bengala" sia di fatto un calco perfetto, una specie di sinopia di una situazione archetipica riprodotta infinite volte da Proust nell'arco di tutta la sua opera,¹ come se a quella scena egli avesse affidato il compito di rappresentare la verità implicita della propria poetica. In virtù di questa capacità di cogliere l'estrema essenza di un paradigma, quell'istantanea diventò alla lettera un inedito sullo scrittore, una sorta di fermo-immagine dell' "artista Proust." Si trattò, per utilizzare una definizione di Barthes, di un biografema: attraverso un dettaglio, un gesto, una posa si può arrivare a catturare il segreto della genesi di un capolavoro, il suo enigma.

¹ Per tutta questa parte che riguarda da vicino la storia e l'influsso che ha avuto l'aneddoto delle Rose del Bengala sulla ricezione della Recherche, e in particolare sul percorso di lettura di alcuni fra i più importanti critici della prima metà del Novecento sono debitrice agli studi di Mario Lavagetto che a ondate successive è tornato sull'argomento rinnovandone ogni volta la "sollecitazione ermeneutica." Già a partire dalle prime pagine del Contre Sainte-Beuve possiamo trovare una traccia di quella che nella Recherche diventerà una sorta di scena ricorrente:

Que de fois des amis m'ont [vu]ainsi, au cours d'une promenade, m'arrêter devant une allée qui s'ouvrait devant nous, ou devant un groupe d'arbres, leur demander de me laisser seul moment! C'était en vain; j'avais beau, par moments, pour reprendre des forces fraîches pour ma poursuite du passé, fermer les yeux, ne plus penser à rien, puis tout d'un coup les ouvrir, afin de tâcher de revoir ces arbres comme la première fois, je ne pouvais savoir où je les avais vus. Je reconnaissais leur forme, leur disposition, la ligne qu'ils dessinaient semblait calquée sur quelque mystérieux dessin aimé qui tremblait dans mon cœur. Mais je ne pouvais en dire plus, eux-même semblaient dans leur attitude naïve et passionnée dire leur regret de ne pouvoir s'exprimer, de ne pouvoir me dire le secret qu'ils sentaient bien que je ne pouvais démêler. Fantôme d'un passé cher, si cher que mon cœur battait à se rompre, ils me tendaient des bras impuissant, comme ces ombres qu'Enée rencontre aux Enfer [...] j'étais obligé de rejoindre mes amis qui m'attendaient au coin de la route, avec l'angoisse de tourner le dos pour jamais à un passé que je ne reverrais plus [...] (M. Proust. Contre Sainte-Beuve. Cit., pp. 214-215).

Vediamo allora in che modo la mano di Hahn riuscì a trasformare il protagonista della Recherche in un personaggio in carne ed ossa, a creare una replica biografica dell'opera:

Le jour de mon arrivé, nous allâmes ensemble nous promener dans le jardin. Nous passions devant une bordure de rosiers du Bengale, quand soudain il se tut et s'arrêta. Je m'arrêtai aussi, mais il se remit alors à marcher, et je fis de même. Bientôt il s'arrêta de nouveau et me dit avec cette douceur enfantine et un peu triste qu'il conserva toujours dans le ton et dans la voix: «Est-ce que ça vous fâcherait que je reste un peu en arrière? Je voudrais revoir ces petits rosiers.» Je le quittai. Au tournant de l'allée, je regardai derrière moi. Marcel avait rebroussé chemin jusqu'aux rosiers. Ayant fait le tour du château, je le retrouvai à la même place, regardant fixement les roses. La tête penchée, le visage grave, il clignait des yeux, les sourcils légèrement froncés comme par un effort d'attention passionnée, et de sa main gauche il poussait obstinément entre ses lèvres le bout de sa petite moustache noire, qu'il mordillait. Je sentais qu'il m'entendait venir, qu'il me voyait, mais qu'il ne voulait ni parler, ni bouger. Je passai donc sans prononcer un mot. Une minute s'écoule puis j'entendis Marcel qui m'appelait. Je me retournai; il courait vers moi. Il me rejoignit et me demanda si «je n'étais pas fâché». Je le rassurai en riant et nous reprîmes notre conversation interrompue. Je ne lui adressai pas de questions sur l'épisode des rosiers; je ne fis aucun commentaire, aucune plaisanterie: je comprenais obscurément qu'il ne fallait pas.²

Quante volte - aggiunge subito dopo Reynaldo Hahn - ho visto Marcel Proust in un simile atteggiamento, quasi come se, in quei momenti, il suo essere cadesse "en état de transe, où son intelligence et sa sensibilité surhumaines, tantôt par une série de

² Hahn, R. "Promenade", Hommage à Marcel Proust, "Nouvelle Revue Française", n.s. N.112. 1° gennaio 1923, pp. 39-40.

fulgurations aiguës, tantôt par une lente et irrésistible infiltration, parvenaient jusqu'à la racine des choses et découvraient ce que personne ne pouvait voir."³

Tutto, in questo racconto, appare fin troppo conforme a un cerimoniale, alla coreografia di un balletto in cui entrambi i protagonisti - Hahn e Proust - conoscono perfettamente le parti. Osserviamoli: Proust improvvisamente si ferma e torna sui suoi passi. Hahn raccoglie il segnale, si allontana, fa il giro del castello e, quando torna, trova l'amico assorto in contemplazione, in una specie di «transe» che lo estrania dal mondo circostante. Un lettore della Recherche, che si imbatta in questo aneddoto, viene obbligato a un drastico cambio di prospettiva e, per un attimo, non può sfuggire alla sensazione che Proust stia mettendo in scena, il personaggio «je qui n'est pas moi», quel «Marcel » a cui si sforzerà di conferire vita fittizia e che, nel romanzo, verrà così battezzato solo in via ipotetica. Oppure... oppure non resta che pensare (qualunque fosse il giudizio di Proust nei confronti delle tesi di Wilde) che qui la vita stia davvero imitando l'arte... Oppure (perché c'è anche un'altra soluzione) che Hahn stia inventando sulla base del protocollo fornito dalla Recherche.

³ Ibid.

In tutti i casi, nonostante l'intenzione originaria dell'autore, non ci sono dubbi che l'effetto della sceneggiatura finisce per ricadere sull'opera e che l'identità biografica del personaggio non riesce a prendere una forma autonoma ma, al contrario, fa corpo con il protagonista della Recherche.

Una conferma a tutto questo la si può trovare, alcuni anni dopo, nelle pagine scritte da Curtius su Proust. Giunto al punto cruciale della sua trattazione teorica, nel momento decisivo in cui si accinge a dimostrare come la componente essenziale dello stile di Proust sia di fatto tutta racchiusa in una dinamica dello "sguardo", in una sorta di grande "occhio mentale", Curtius riprende alla lettera la testimonianza di Hahn facendone il luogo di un'emergenza e di una epifania. In quella scena scandita da un preciso rituale si può scorgere il particolare "modo di vedere di Proust" la cui specificità consiste nell'oltrepassare i limiti dell'osservazione scientifica propria ai naturalisti per approdare a un nuovo modo di rappresentare il reale seguendo una via opposta: Proust non fotografa il reale ma lo contempla. Ci troviamo di fronte, continua Curtius, a un totale sovvertimento delle leggi che avevano governato fino ad allora la grande tradizione ottocentesca:

quella particolare maniera di guardare, quel succhiare le apparenze, che sentiamo in Proust, non è altro che la contemplazione alle soglie del misticismo come ogni altra forma di spiritualità. L'«osservazione» che ai realisti ed ai naturalisti appariva così importante, non è al confronto se non una superficiale diligenza e un'ambiziosa maniera pseudoscientifica. [...] Cresciuto in un'epoca affascinata dalla concezione scientifica, che riconosceva come verità autentica solo quello che era dimostrabile con il metodo scientifico, Proust in lunghi anni e decenni di meditazione e in un processo di chiarimento estremamente

personale delle sue esperienze artistiche e psichiche ha conquistato tutto il regno del reale. Conquistato: tutto quello che noi sappiamo del suo metodo di contemplazione conferma l'idea di quella singolare trasposizione dell'energia dalla sfera pratica in quella teorica, che ci si rivela leggendolo.⁴

Si resta sbalorditi nel constatare fino a che punto l'episodio delle "rose del Bengala" abbia assunto agli occhi di Curtius il valore di uno strumento ermeneutico irrinunciabile, perché lì, in quel documento, in quella fotocopia imperfetta della Recherche affiora, in una delle sue infinite varianti, la tecnica narrativa del romanzo, il metodo con cui l'opera è stata scritta.

Nella posa di un Proust fermo, immobile, davanti a un cespuglio di rose è inscritta la traccia originaria del futuro narratore della Recherche, quello che infinite volte ci compare davanti agli occhi bloccato di fronte a un oggetto nella speranza di cogliere il segreto che si nasconde oltre le apparenze. Ed è proprio su questo andare oltre che Curtius gioca la carta dell'aneddoto: lo sguardo di Proust è uno sguardo ipnotico che assorbe il reale, lo fagocita, lo scarnifica, arriva a una dimensione immateriale: "il fenomeno ottico segue uno schema ideale,"⁵ "è entrato dalla sfera sensuale in quella spirituale."⁶ Il prospettivismo della pittura moderna è lo spazio in cui l'obbiettivo dello scrittore si muove per catturare il reale, per dominarlo, per

⁴ Curtius, E.R. "Marcel Proust", in Französischer Geist im neuen Europa. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925. Trad.it. Marcel Proust. Ed. Lea Ritter Santini Bologna: Mulino, 1985. Cit., p. 75.

⁵ Ibid. Cit., p. 94-95.

⁶ Ibid.

conquistarlo: per ritrovare attraverso di esso “l’essenza eterna delle cose.”⁷ Al di là di ogni relativismo temporale, di qualsiasi gioco di prospettiva nello spazio, al di là dei mondi possibili che ne derivano, c’è “la coscienza di qualcosa di permanente e di immutabile.”⁸ La scrittura è allora il risultato di questa trasformazione degli oggetti che opera la coscienza mentre il ripetersi delle esperienze epifaniche produce successive ritrascrizioni che portano - conclude Curtius - “dalla psicologia dell’ispirazione” a “una metafisica dello spirito.”⁹

Sarebbe quasi superfluo sottolineare la forte presenza di una matrice idealistica nella lettura di Curtius se questo non rendesse ancora più paradossale l’utilizzo del dato biografico.

Una domanda si impone: come mai Curtius ha scelto di partire dalle “rose del bengala” quando la Recherche metteva a sua disposizione una serie di archetipi sottratti alla aleatorietà di una testimonianza? O detto più esplicitamente: perché partire dalla vita invece che dall’opera? Il contrasto si fa meno stridente se pensiamo che Curtius voglia privilegiare non tanto un semplice episodio della biografia, ma il momento inaugurale di “una vita contemplativa”: Hahn ha fissato e ritratto il momento in cui Proust comincia ad astrarsi dal mondo o meglio si sta preparando ad

⁷ Ibid. Cit., p. 98.

⁸ Ibid. Cit., p. 102.

⁹ Ibid. Cit., p. 103.

abbandonare gli impegni mondani, “quelli della vita pratica,” per dedicarsi esclusivamente a una vita di “pura meditazione” per entrare in quella specie di “hortus conclusus,” vero ed unico spazio letterario della Recherche.

Soluzione capziosa, non ci sono dubbi, soprattutto se si pensa che per suffragare un simile metodo Curtius si avvale delle parole di un critico come Thibaudet, di area positivista e che ha sempre visto nella biografia un indispensabile ausilio teorico:

Proust ha assimilato la vita come qualcuno che la osserva e ha perciò eliminato l'azione e la partecipazione. Mi sia permesso, in questo contesto, accennare ad una particolarità del modo di vita di Proust secondo me assai caratteristica proprio perché forse Proust stesso non se n'è reso conto. Mi richiamo ad una fine osservazione di Albert Thibaudet su Rimbaud. Rimbaud era un vagabondo: per lui la vita era fatta di lunghe marce a piedi per le strade della campagna. Le Illuminations sono nate per la strada, scritte sugli argini delle chaussées, sono vissute nell'ottica del vagabondo, nell'esaltazione del movimento, nell'ebbrezza sradicata del vento e della vastità. Proust – si potrebbe ampliare l'osservazione di Thibaudet – conosce solo come forma di movimento l'andare in carrozza o in automobile. Non è certo un caso che le esperienze delle ispirazioni descritte nei suoi libri avvengono sempre in un viaggio in macchina¹⁰.

Anche in questo caso l'automobile e la carrozza appaiono come i mezzi che garantiscono al protagonista uno sguardo contemplativo sul mondo, una “percezione ricettiva delle impressioni senza attività fisica”. Immobilità, profonda meditazione, solitudine, “trasposizione dell'energia dalla sfera pratica in quella teorica”¹¹ sono gli elementi che compongono la scena originaria della Recherche, l'equazione personale

¹⁰ Ibid. Cit., p.76

¹¹ Ibid.

di Proust. Ma tutto questo nelle Rose del Bengala? Forse... Tanto è vero che quel piccolo frammento di vita all'apparenza trascurabile venne sottoposto a un esame puntiglioso e microscopico dai critici di allora, quasi come se il circolo ermeneutico, il circolo della comprensione dell'opera, non potesse compiersi se non dopo avere perlustrato ogni centimetro quadrato della superficie di quell'aneddoto. L'attenzione al dettaglio, al particolare con cui Hahn aveva costruito il suo racconto riproduceva in forma mimetica e speculare il "metodo di ricerca" del protagonista della Recherche. In base al parallelismo tra vita e opera le rose del bengala furono in tal modo considerate una sorta di reperto archeologico del testo e dunque equiparabile a Je davanti ai biancospini presso Balbec, ai campanili di Martinville, ai tre alberi d'Hudimesnil. Al pari di quelle scene fittizie le rose vennero così a occupare un posto di primo piano nel dibattito teorico che ebbe luogo in Europa tra il 1920 e il 1930.

Nacque e si sviluppò allora, una vera e propria "arte della decifrazione" dell'aneddoto: attorno a quel documento marginale e periferico si formularono ipotesi, congetture, interpretazioni contrastanti da cui ebbero origine diversi percorsi di lettura che finirono per confluire nell'esegesi del testo. D'altronde, nel caso di Proust, l'ampia costellazione degli elementi extra-testuali determinò a tal punto la ricezione del romanzo che il ricorso continuo alle rose del bengala non può essere sottovalutato o relegato nella serie degli eventi casuali o delle coincidenze irrilevanti. I lettori più accreditati si sentirono vincolati a quella testimonianza, ne fecero un passaggio obbligato delle loro dimostrazioni e per noi che ci troviamo a percorrere a

ritroso la fortuna dell'aneddoto, il raccontino di Hahn appare come una possibile icona della Recherche. Sentiero interrotto, ombelico insondabile, chiave di un enigma, le rose del bengala sono un simbolo della critica degli anni venti-trenta: l'allegoria di una lettura.

Anche Rivière non riuscì a sfuggire alla presa del racconto e al momento di redigere e di dare forma a quello che di lì a poco si sarebbe rivelato il suo ultimo lavoro su Proust, non esitò a saccheggiare a piene mani il repertorio biografico in circolazione dando un particolare risalto all'aneddoto di Hahn. Il saggio uscito nel 1924 ha tutta l'aria di essere un bilancio provvisorio dei risultati raggiunti, una messa a punto di una teoria perseguita con ostinazione negli anni, una sostanziale conferma delle ipotesi di lettura. Eppure, se le posizioni di Rivière rimangono pressoché immutate, il materiale da costruzione è invece radicalmente cambiato: le tracce, gli indizi, i frammenti su cui lavorare si sono spostati improvvisamente dal centro del romanzo alla periferia. Mai prima d'ora il protocollo biografico era stato utilizzato per penetrare nella struttura e nell'universo della Recherche. La variante appare chiara fin dalle prime righe:

On ne peut comprendre Proust et son œuvre que si l'on se représente à la fois son impéritie, son immense maladresse, sa complète infirmité pratique et en même temps son appétit, cette direction de tout son être vers les choses, vers les gens, vers la vie, sa continuelle application à leur dérober quelque chose, à les exproprier de quelque chose¹².

¹² Rivière, J. "Marcel Proust", Cahiers Marcel Proust. Quelques progrès dans l'étude du cœur humain. Cit., p. 211.

Si tratta di un assunto teorico che sebbene non mira a correggere qualcosa ormai di consolidato risulta tuttavia altamente significativo tanto più se si tiene presente che Curtius, un anno dopo, darà dello stesso episodio una interpretazione diametralmente opposta. Proviamo, allora, a ripercorrere per sommi capi la strategia preliminare che consente a Rivière di introdurre, una volta giunto alla stretta finale, la carta delle rose del bengala.

Partito da una testimonianza personale su Proust già apparsa precedentemente nell'Homage¹³, il cui valore strumentale era quello di mettere in luce come l'originalità dell'opera derivi da un uomo che "n'a rien évité."¹⁴ E proprio per questo, per la sua mancanza congenita di volontà, per la sua incapacità di scegliere, per la sua inclinazione "amorale," egli ha "pu recueillir tout ce que nous secouons, enregistrer tout ce que nous dépassons, s'alourdir de tout ce que nous écartons."¹⁵ Di qui nasce uno degli aspetti fondamentali del romanzo, la densità. Ma accanto alla "coscienza

¹³ Ibid. Cit., p. 209. Visto il ruolo strumentale assunto dalla biografia in questa circostanza vale la pena di riportare l'aneddoto per intero. Rivière trova infatti nell'episodio-ricordo un frammento illuminante per cogliere un aspetto fondamentale dell'opera : "je sortais un soir de son appartement avec lui, vers minuit. (C'était l'heure où il allait faire ses visites) Céleste, qui était à la fois sa gouvernante, sa bonne et sa secrétaire, nous accompagnait. L'escalier avait été fraîchement repeint. Du premier coup Proust posa la main sur la peinture et en enduisit complètement son gant. Aussitôt il se mit à diriger de doux et compliqués reproches vers Céleste, qui aurait dû prévenir, qui savait pourtant bien que l'escalier était repeint, etc. il semblait admettre que l'écran seul de Céleste eût pu le protéger de cette peinture; il n'avait pas l'idée qu'il pût se défendre des choses, ni d'ailleurs non plus d'agir sur elles, par *ses propres moyens*."

¹⁴ Ibid. Cit., p. 215.

¹⁵ Ibid. Cit., p. 216.

passiva” dell’autore-personaggio che tutto assorbe indiscriminatamente, alla impossibilità di arginare la “violenza” esercitata dalla realtà esterna che si traduce in una visione microscopica del mondo, esiste, in Proust (la citazione è ripresa da Paul Desjardins) l’ “effort pour convertir en quelque chose d’actif le passif qui semblait son lot”¹⁶ Ed è proprio su questo sforzo che si appoggia, secondo Rivière, la struttura portante dell’edificio, lo sguardo telescopico del narratore, la ricerca insistente della “verità”, in una parola *l’esprit positif*.

Per avvalorare questa tesi che non presenta nessuna novità né corregge l’immagine del romanzo che ci aveva fornito nelle altre letture, Rivière si rifugia, anzi si tuffa, nel quotidiano.

E’ qui che entra in scena la Promenade, perché lì, in quel blocco granitico, in quello stato di ipnosi cosciente, ci dice Rivière, si può cogliere lo sforzo appassionato di Proust che cerca di carpire il segreto che si nasconde dietro le cose sensibili. Ora è vero che la scena ritratta da Hahn non è altro che una duplicazione di quelle che si incontrano nel testo, tuttavia essa appare un’ottima scorciatoia di inestimabile valore euristico, perché, prosegue Rivière:

Nous n’y comprendrons rien si nous ne nous rappelons sans cesse la phrase: «Je restais là immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d’aller avec ma pensée au-delà de l’image et de l’odeur», si nous ne nous représentons pas sans cesse cet esprit qui cherche, qui désire...¹⁷.

¹⁶ La citazione è tratta dall’articolo di Paul Desjardins. “Dissolution de l’individu dans l’oeuvre de Proust”, apparso nell’Hommage a Marcel Proust. Cit., p.135.

¹⁷ Rivière, J. Marcel Proust. Cit., p. 224.

E' come se, intercalando l'aneddoto con parole tratte dalla Recherche, Rivière ci fornisse una indicazione preziosa per risolvere il misterioso potere di seduzione che il racconto di Hahn esercitò su quella ristretta cerchia di lettori degli anni Venti. Agli occhi di Rivière l'atteggiamento di Proust intento a guardare le rose del Bengala fornisce un modello esemplare del rituale conoscitivo o meglio dei tempi e dei modi di quella che può essere definita una nuova "strategia della conoscenza". Forse l'abilità di Hahn consistette proprio nel riuscire a cogliere con poche pennellate il punto cruciale, il perno attorno a cui ruota la struttura a rete multipla del romanzo. Non è un caso infatti se quel cerimoniale, quella strategia di attesa rappresentata con tanto talento da Hahn, poté - come abbiamo già sottolineato - essere utilizzata alla stregua di un sostituto del testo e generare un vero e proprio conflitto di interpretazione tra i critici.

Dal canto suo Rivière se ne servi per esporre e rendere ancora più convincente quella che fin dal 1922 gli era sembrata la formidabile novità apportata da Proust nello studio del cuore umano e per ribadire l'assenza di metafisica che pervade tutta l'opera nonostante, i primi volumi possano suggerire il contrario e, creare l'illusione di un mondo iperuranico al di là dell'universo sensibile. Nessun mito platonico dunque, ma al contrario un esprit positif che lo porta a estrarre e a enunciare leggi generali. E' il "telescopio" di cui si parla nel Temps retrouvé.

Vous voyez le double mouvement de son esprit. La force d'abord en est si grande qu'il va frapper la réalité sensible comme un mur et qu'il cherche à la faire écrouler pour voir ce qu'il peut y avoir derrière. C'est exactement le pendant de ses coup de poing dans la porte pour réveiller la concierge.

Mais la porte, le mur résistent. Et l'esprit de Proust alors, sans rien perdre de son entêtement objective, s'assoupit, devient «onduleux» si vous voulez, et ne cherche plus, de cette réalité sensible, qui, après tout, il s'en aperçoit, lui est intérieure, qu'à extraire la généralité, ou qu'à exprimer les lois.

En autres termes, sa tendance métaphysique se transforme en une tendance positive, en un effort pour découvrir au sein de cette masse énorme de sensations et d'émotions dont il est encombré les éléments reconnaissable par tous les hommes, les éléments humains.¹⁸

E' questo, conclude Rivière, ciò che conferisce alla Recherche un "caractère classique".

Siamo, dunque, agli antipodi della lettura che Curtius fornirà un anno dopo e che contesta Rivière - senza nominarlo esplicitamente - proprio su questo punto.

Quando Debenedetti il 20 Aprile del 1928 tiene la sua conferenza, "Commemorazione a Proust", al circolo del convegno, sta per uscire la traduzione francese del saggio di Curtius che, al colophon, porta l'indicazione: finito di stampare il 15 aprile. Sembrerebbe, dunque, che l'incontro sia mancato di un soffio e che nella

¹⁸ Ibid. Cit., p. 225 Nel Temps retrouvé si legge: "Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au «microscope», quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses très petits en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails". (Proust, M. A la recherche du temps perdu. Vol IV. Cit., p. 618).

genealogia del saggio di Debenedetti possiamo iscrivere solo il numero commemorativo della “Nouvelle Revue Française” e, con ogni probabilità, anche i saggi di Rivière, Fernadez e Du Bos... a meno che Debenedetti (che non leggeva in tedesco) non avesse avuto notizie indirette della traduzione e non avesse avuto la possibilità di vederne il dattiloscritto durante uno dei suoi numerosi soggiorni a Parigi. Pure ipotesi biografiche in ogni caso, destinate a cadere senza la conferma dei testi.

Le Rose del Bengala, ancora

**Car notre vie, quelle qu'elle soit, est toujours
l'alphabet dans lequel nous apprenons à lire.
(Marcel Proust)**

Preliminari

E' su questo sfondo, all'interno dell'orizzonte ermeneutico fin qui esplorato che si collocano le prime letture della Recherche proposte da Debenedetti. Già a partire dal 1925 è possibile trovare nei suoi scritti l'eco del dibattito serrato che l'opera di Proust aveva suscitato in Francia alcuni anni prima e di cui ancora era rimasta traccia nelle monografie, nei saggi, nelle recensioni che continuavano a uscire e a moltiplicarsi come se si trattasse di un vero e proprio contagio.

La diffusione quasi endemica della lettura del romanzo, la caccia dei critici alla ricerca di indizi, tracce, inediti, ebbe l'effetto di creare in Europa una nuova "idea di romanzo", di determinare un clima in cui poteva prendere forma una diversa

costellazione. A questa altezza Proust non è più solo un fenomeno francese e la deformazione da lui operata sui grandi modelli narrativi può considerarsi come una delle infinite varianti apportate al “genere romanzo.”

E sarà proprio quella deformazione a segnare il percorso, a delineare la parabola, seguita da Debenedetti e a fissare l’esito (verrebbe quasi da dire il destino) della sua lettura della Recherche.

Abbiamo in precedenza insistito sul fatto che nel periodo tra il 1920 e il 1930 la prospettiva di “lettura” di Debenedetti risulta fortemente influenzata dall’estetica crociana e abbiamo anche sottolineato come quel nucleo centrale esplicitamente riconosciuto, subisca in seguito al contatto con altri ambienti culturali, Trieste e Parigi, modificazioni e integrazioni decisive che consentono a Debenedetti di formulare una serie di ipotesi inedite, talvolta in contrasto con il modello di base.

Torniamo, dunque, dopo una lunga digressione, alle vicende di Debenedetti, al punto in cui l’avevamo lasciato, perché dopo la ricognizione dei materiali raccolti siamo in grado di identificare meglio quelle che fin da principio ci erano apparse delle “strane interferenze” rispetto agli assunti teorici di partenza.

A questo proposito la lettura della Recherche fornisce un osservatorio privilegiato per vedere in presa diretta quali furono i “mezzi”, gli “strumenti” “gli elementi di resistenza” che, una volta introdotti all’interno di quel sistema,

funzionarono come veri e propri agenti perturbatori, capaci di alterare il codice di appartenenza o quanto meno di spostarlo su un piano diverso.

E' su quel terreno infido che gli interlocutori francesi esercitarono su Debenedetti un forte potere di seduzione e, nelle vesti di pionieri, un ruolo di "corrottori" in grado di indicargli la strada per digredire da Croce. Debenedetti non rientra in ogni caso nella tipologia dei discepoli diligenti e i suoi saggi rivelano fin da principio una strategia personale così spiccata che diventa difficile fare l'inventario delle fonti possibili; anche qualora riuscissimo a rintracciarne alcune con estrema precisione e con prove testuali inconfutabili, ci accorgeremo, come nel caso più eclatante delle "rose del bengala," che la messa in scena, e dunque, la prospettiva ermeneutica del racconto critico appartengono soltanto a lui. Certo l'orizzonte aperto da quei critici resta un patrimonio non trascurabile della sua formazione ma, proprio per questo, esso non costituisce soltanto un appuntamento obbligato; fu piuttosto un punto di riferimento costante con cui confrontarsi, dialogare e talvolta polemizzare. Tanto è vero che i primi articoli su Proust possono essere considerati a pieno titolo una "forma di risposta" alla "Nouvelle Revue Française".

Risposta reperibile fin da Proust 1925, dove vediamo Debenedetti affermare con assoluta sicurezza:

Con la debita discrezione, la Recherche può paragonarsi a quelle curve di cui i geometri sanno ricostruire l'andamento, quando ne conoscono un sol tratto: perché, come dicono, ciascun tratto vale a denunciarne la legge e la

ragion del moto, onde la curva fu descritta. Qualche volta scorrendo su sé medesima, essa si annoda in una linea più attraente, su cui piace indugiare alquanto; ma l'amabile disegno sta a provare, oltre che se stesso tutto il tracciato. [...] Per tentare di intenderci rapidamente, diciamo che Proust ammette di essere quintessenziato in una certa musica continua, in un riconoscibile tono, nel quale tutto il romanzo è sommerso. Un vero «tono Proust». Che si rivela attraverso qualsiasi frammento: non si esaurisce in alcuno¹.

Non è difficile riconoscere in queste parole l'impronta di Croce. Appartiene a lui lo schema di pensiero a cui si affida Debenedetti per dimostrare l'unità tanto discussa della Recherche: una corrispondenza perfetta tra microstruttura e macrostruttura tale da consentire al più piccolo frammento di rivelare il sistema nel suo insieme. Ma, alcune pagine dopo, quella perfetta simmetria una volta esemplificata sul testo sembra rendere più flessibile l'affermazione ed ampliarne la portata con una aggiunta significativa. La "sinfonia proustiana" - ci dice Debenedetti - "scava degli specchi pieni di echi donde esce l'anima profonda e segreta di quella realtà": fuor di metafora, il tratto caratteristico del movimento della scrittura proustiana può essere catturato, bloccato, fotografato, nell'episodio dei biancospini.

I biancospini sfioriti di Balbec non si contentano di costeggiare decorativamente la strada lungo la quale il giovane protagonista passeggia; ma si mettono a dialogare con lui, a interrogarlo e a rispondergli, e lo invitano a ritornare per la fioritura dell'anno prossimo²

La "microscopia" non è inedita e l'avevamo già vista affiorare tra le pagine dei più autorevoli lettori di Proust, tuttavia nessuno prima di allora si era servito

¹ Debenedetti, G. Proust 1925. Milano: Meridiani, Mondadori. Cit., p. 267.

dell'episodio per ricostruire a ritroso la genesi dell'opera creando un corto circuito fulminante con le "Journées de lecture" che sono "anche cronologicamente una prova avanti lettera della Recherche".

E' lì che bisogna cercare l'origine del romanzo, "il suo incipit" (Longtemps, je me suis couché de bonne heure) che potrà apparire molti anni più tardi a Roland Barthes come "la valeur fondatrice, l'originalité, le «typique» de la Recherche: le sommeil proustien".³

Ma quell'attenzione del fanciullo "errabonda e distratta" con cui il protagonista del romanzo cerca di catturare il sonno e ritrova l'ambiente serale di Combray, la sua stanza, il pezzo di madeleine inzuppata nel tè è già - sostiene Debenedetti - tutta inscritta fra le pagine del saggio sulla lettura a cui Proust aveva dato corpo alcuni anni prima (1905) . Lì, nella rappresentazione di quella specie di giardino di infanzia, è possibile trovare allo stato embrionale i temi originari della Recherche, l' "imagerie" di Marcel Proust, l' "ossatura inconscia" dell'opera:

La Recherche è tutta costruita su movenze identiche a quelle da cui nascono le Journées; sempre l'autore parte in cerca di un'antica attenzione che ha smarrito il suo oggetto primitivo e che non ritrova se non la musica nella quale, senza darsene per intesa, si era allora lasciata calare. Le Journées, del resto non sono se non una Recherche troncata alle prime pagine, con già tutti i temi che ritroveremo nel Du côté de chez Swann: il giardino che sarà poi il giardino di Combray, l'interno della casa di villeggiatura con una grand'tante che somiglia affatto alla grand'mere della Recherche.⁴

³ Barthes, R. "Longtemps je me suis couché de bonne heure ". Le bruissement de la langue. Cit., p. 336.

⁴ Debenedetti, G. "Proust 1925". Cit., p. 274.

Con le dovute cautele in questa operazione di Debenedetti orientata dalla ricerca di un “mito delle origini,” in questa insistita e minuziosa raccolta di “temi ricorrenti”, potremmo vedere una specie di predisposizione a Freud. Oppure, se volessimo trovare una genealogia a queste date meno azzardata, potremmo ipotizzare una possibile interferenza con la lettura del Canzoniere di Saba. O ancora potremmo pensare a una sorta di innesto fra la lezione crociana e quella (più discreta) della filologia. D'altronde un tal modo di lavorare non era estraneo a Proust che in una nota all'introduzione della Bible d'Amiens scrive:

Si, au cours de cette étude, j'ai cité tant de passages de Ruskin tirés d'autres ouvrages de lui que la Bible d'Amiens, en voici la raison. Ne lire qu'un livre d'un auteur, c'est n'avoir avec cet auteur qu'une rencontre. Or, en causant une fois avec une personne, on peut discerner en elle des traits singuliers. Mais c'est seulement par leur répétition dans des circonstances variées qu'on peut les reconnaître pour caractéristiques et essentiels. Pour un écrivain, comme pour un musicien ou un peintre, cette variations des circonstances qui permet de discerner, par une sorte d'expérimentation, les traits permanents du caractère, c'est la variété des oeuvres. Nous retrouvons dans un second livre, dans un autre tableau, les particularités dont la première fois nous aurions pu croire qu'elles appartenaient au sujet traité autant qu'à l'écrivain ou au peintre. Et du rapprochement des œuvres différentes nous dégageons les traits communs dont l'assemblage compose la physionomie morale de l'artiste.⁵

Un simile assunto teorico, che prevede la sovrapposizione di diversi testi di un autore in modo da individuare una sorta di reticolo di “immagini,” “di situazioni,” di “motivi” ricorrenti, atto a ricomporre l'opera totale dello scrittore, è alla base non solo

⁵ La nota si trova in Proust, M. “Pastiches et mélanges”, Contre Sainte – Beuve. Cit., p.75.

del metodo critico di Proust ma anche della costruzione della sua grande cattedrale incompiuta. Non a caso Georges Poulet potrà, molti anni più tardi, riconoscere in Proust “le fondateur de la critique thématique.”⁶

Si può, io credo, essere d'accordo con Poulet e se mai aggiungere che in Proust anche gli elementi stilistici sono riconducibili a temi perché lo stile è per lui una “qualità della visione”, proprio come per Debenedetti, la cui analisi è, fin dalle prime battute, tutta tesa a mettere in luce la tonalità della Recherche che ha cominciato a delinearsi a partire dalle Journées.

Quella musica che tanto aveva sconcertato i primi lettori, e che era apparsa a Ortega y Gasset, non senza riserve, come la “scoperta di un nuovo filone di cose da descrivere”⁷, risulta invece decisiva per Debenedetti che vi scorge il mezzo per portare alla luce quello che egli stesso definirà «idiosincrasie»:

⁶ Poulet, G. “Une critique d'identification”, Les chemins actuels de la critique. Ed. George Poulet. Paris: Plon, 1968. Cit., p. 23.

⁷ La citazione è tratta dall'articolo di Ortega y Gasset. “Le temps, la distance et la forme chez Marcel Proust”, apparso nella sezione Témoignages Étrangers, dell'Hommage a Marcel Proust. Cit., p. 287. In questa occasione, Ortega y Gasset, chiamato a testimoniare sull'importanza del romanzo di Proust dimostra un entusiasmo tiepido e non privo di riserve. Se da una parte è disposto a riconoscere che nei volumi appena pubblicati della Recherche si assiste a una rivoluzione pari a quella apportata dall'impressionismo, per cui le cose perdono il loro profilo esteriore e vengono definite attraverso “la structure de leurs tissus intérieurs”, dall'altra egli avverte il pericolo che un simile procedimento finisca per catturare il reale solo attraverso una visione microscopica e per ridurre l'opera a un “traités d'anatomie que les Allemands appellent par exemple Uber feinere Bau der Retina des Kanninchens”. La miopia da cui sembra affetto lo sguardo di Proust, al di là delle trasformazioni radicali operate all'interno della tradizione narrativa classica come ad esempio l'invenzione “di una nuova distanza “entre nous et les chose” è anche, sottolinea Gasset, un irrimediabile difetto: essa comporta staticità, assenza di dramma, un insopportabile immobilismo della vicenda.

“Quand Proust dit que – esemplifica Gasset – la sonnette du Jardin de Combray tinte et que, dans l'obscurité, on entend la voix de Swann qui arrive, notre attention se pose sur ce fait et se repliant sur elle-même s'apprête à sauter sur un autre fait qui, sans doute, va suivre et dont celui-ci est la préparation. Nous ne nous installons pas, inertes, dans le premier fait; mais une fois que nous l'avons

A nostro avviso quelle cose si possono radunare sotto il nome di idiosincrasie: Proust, poeta delle idiosincrasie. O meglio, di quelle che, prima di lui, solevamo considerare sterili ed incomunicabili idiosincrasie. Una popolazione fitta, e anche molesta, che viveva nel subcosciente e ogni tanto mandava certi suoi oscuri avvisi e non cessava tuttavia di insidiare la nostra volontà di conoscerci e di discernerci intimamente[...] Con mano cauta e scrupolosa, Proust è riuscito a sciogliere l'ordito impenetrabile delle idiosincrasie, rispettandone peraltro la morbida e ombrosa natura. Ce ne ha detto il segreto così chiaramente che tutti le abbiamo riconosciute: e nondimeno le ha lasciate libere tra le native aure del subcosciente ⁸.

Affinché tali idiosincrasie potessero epifanizzarsi Proust ha dovuto inventarsi una frase lenta, volubile, insinuante che riproducesse il percorso stratificato della ricerca. Così gli incisi, le parentesi costituiscono uno strumento necessario e irrinunciabile per scandire e rappresentare le tappe di un percorso di decifrazione, fino all'accendersi di una improvvisa ricapitolazione, quasi "uno scatto del polso che, rovesciando la mano, porta la preda, ormai rassegnata alla sua dolce cattività, dall'ombra alla luce"⁹.

Ma questo calarsi nell'indifferenziato, in una zona magmatica in cui tutto si deposita al di là della guaina protettiva della coscienza, questo paziente far

connu sommairement, nous nous sentons lancés vers un autre à venir, parce que dans la vie croyons-nous, chaque fait est l'annonce et la transition a un autre et ainsi de suite jusqu'à ce qu'une trajectoire ait été formée, de la même manière qu'à chaque point mathématique succède un autre point pour former une ligne. Mais Proust martyrise ce caractère dynamique de notre être, en nous obligeant, sans rémission, a demeurer dans le premier fait, parfois pendant cent pages et plus. Après l'arrivée de Swann, rien ne vient. "(cit., p. 297).

⁸ Debenedetti, G. Proust 1925. Cit., pp. 277-278.

⁹ Ibid. Cit., p. 281.

riemergere stimoli originariamente rimasti nell'ombra sono, ci dice Debenedetti, il risultato di un lungo tirocinio che appartiene alla preistoria della Recherche, e - più precisamente - alle vicende di quel "fanciullo lettore" che può essere considerato a tutti gli effetti come il progenitore di Je.

Seguendo la strada tracciata, Debenedetti arriva così a riprendere e a capovolgere una tesi enunciata da Rivière.

Si darebbe ragione a Rivière, che riassume Proust nell'uomo che non pratica tagli nella realtà, che non si preoccupa di scegliervi ciò che lo attrae o lo interessa o lo soddisfa, e di respingere il resto; senonché tale devozione che non conosce preferenze, questo sentire tutto, percepire tutto, senza eccezione, questa - diceva Rivière - «sérénité presque insupportable du regard» vogliono essere considerati come il rovescio la resipiscenza di una passata attenzione che aveva tutto escluso, per prendere di mira un solo oggetto. In seguito a siffatto rovesciamento, a siffatta resipiscenza, le temps perdu in una lunga serie di interessamenti particolari e limitati, viene retrouvé¹⁰.

Alcuni anni dopo, in Proust e la Musica (1928), Debenedetti torna sugli stessi punti e nel tentativo di dare un nome e una identità precisa a quello che fin da principio gli era apparso il "motivo dominante e costante" della Recherche, istituisce una lunga similitudine con l'opera di Wagner. L'analogia non è inedita e sebbene autorizzata dallo stesso Proust in un celebre passo della Prisonnière, si rivela ben presto poco più che un possibile albero genealogico che viene accantonato nel momento in cui Debenedetti si trova a mettere a nudo il meccanismo, la dorsale su cui si regge il suo grande edificio.

¹⁰ Ibid. Cit., p. 274.

E' con un salto brusco - teso a raggiungere il cuore dell'opera, a individuare i rapporti interni, i nessi, la trama sulla quale ogni episodio si articola per essere attraversato da alcune linee di forza determinanti - che il lettore viene inghiottito nel vortice delle intermittenze del cuore: centro di gravità attorno a cui ruota la composizione del romanzo, punto cruciale di una lettura che verrà sottoposta negli anni a significative modificazioni e che qui affiora per la prima volta. La definizione ci viene fornita in modo diretto e frontale, rinunciando a ogni mezzo di copertura e, per una volta, al di fuori di qualsiasi reticolo metaforico:

La Recherche du temps perdu si produce in Proust come una gigantesca «intermittence du cœur». In seno a questa grande «intermittence», un continuo rinascere di «intermittences» locali e puntuali rilancia il racconto e, si direbbe - qualora la Recherche fosse tirata secondo le ordinarie regole di composizione romanzesca - ne ordisce lo sviluppo e ne rinnova l'invenzione¹¹.

In tal modo Debenedetti, dopo aver individuato il nucleo centrale, sposta l'obbiettivo su un episodio di Sodome et Gomorre II, dove quella parola intermittences, a lungo e premeditadamente ritardata sembra finalmente uscire dalla sfera "dell'indicibile".

La scena si svolge a Balbec, un anno dopo la morte della nonna. Je in preda a una delle sue solite crisi cardiache, in uno stato di profonda stanchezza, mentre sta tentando di slacciarsi gli stivaletti, diventa il teatro di un'improvvisa e imprevedibile

¹¹ Debenedetti, G. Proust e la Musica. Milano: Meridiani, Mondadori, 1999. Cit., pp.288-289

intermittenza: il suo essere è pervaso, alla lettera traumatizzato, dalla presenza scioccante della nonna.

I modi e i tempi sono quelli della memoria involontaria che, nella ricostruzione di Debenedetti, viene messa a fuoco contrapponendola all'azione dell'Abitudine:

[Il narratore] si accorge finalmente, a tanta distanza dall'evento doloroso, che la sua nonna gli è davvero morta e che egli è protagonista di un vero grande dolore. Il calendario dei fatti, richiamato da quel gesto incidentale e irresponsabile, viene a coincidere col calendario dei sentimenti: e questo loro trovarsi in «fase», così raro, fa che la vita, incenerita dall'azione e dall'abitudine, risuscita come realtà vivante e toccante. E ciò in virtù di un souvenir involontarie et complet, laddove la memoria volontaria, non avrebbe fatto che riprodurre le immagini dei giorni passati, tali e quali come la coscienza le aveva registrate allora, aride e senza efficace commozione. E sebbene Proust non svolga l'episodio in questo senso, si sente che in quel dolore così concreto in cui la vita si ritrova tutta intera, senza residui inespressi e inauditi, c'è un principio di felicità: la gioia di sentirsi al di là di ogni sécheresse morale, di poter contemplare retrospettivamente quell'atono e affliggente paesaggio di aridità che era l'esistenza fin ad un attimo prima. E' la forza genuina dell'impression, con i suoi caratteri di certezza e di verità che si contrappone di colpo all'indifferenza abitudinaria dei giudizi logori e intellettualistici, entro i quali siamo soliti mortificarci, negli usi pratici e sociali di tutti i giorni ¹².

Se confrontiamo questo passaggio con il testo della Recherche ci accorgiamo che Proust, in questa circostanza, non nomina mai l'Abitudine come accade viceversa in altre e ripetute occasioni. La sorprendente integrazione è dunque dovuta a Debenedetti che nel suo tentativo di fornire una spiegazione si comporta come se

¹² Ibid.

Proust dicesse proprio così. Non si tratta di un lapsus e tanto meno di una deformazione allo stato puro quanto piuttosto, come ad altro proposito ha sottolineato Mario Lavagetto, di una specie di “ermeneutica della sollecitazione” che va alla ricerca di qualcosa che le parole non dicono esplicitamente, ma che può essere portato alla luce grazie a un esercizio di lettura infinita “ con la capziosità sottile, l’attenzione meticolosa, il gusto indiziario, il piacere per la disputa, la disquisizione e la classificazione, che caratterizzano i grandi talmudisti e che presuppongono, sul piano teorico, il riconoscimento della inesauribilità della lettera.¹³”

Nel caso specifico non è arbitrario aggiungere che il cortocircuito istituito da Debenedetti, pur capovolgendo l’effetto di dolore provocato dalla memoria involontaria in un principio di felicità, riesce a estrapolare un significato inatteso che, se letto in sintonia alle polemiche e alle accuse di “immoralismo” di cui era stato oggetto il romanzo, acquista un rilievo non trascurabile. Debenedetti infatti sottolinea che le intermittenze del cuore liberano il protagonista dalla sécheresse morale, sono un mezzo per rompere la scorza dell’abitudine e riappropriarsi della forza dell’impressione, unica vera fonte di certezza e di verità, e quindi anche di ogni possibile etica alle origini della Recherche.

Questo modo di aggirare i testi, di violentarli, di estorcere loro una confessione che altrimenti sarebbe rimasta nel non detto, appare ancora più

¹³ Lavagetto, M. “La sollecitazione ermeneutica”, Il Novecento di Debenedetti. Ed Rosita Tordi. Milano: Mondadori, 1991. Cit., p. 63.

significativo se si pensa che nel 1931 Beckett, nel suo saggio su Proust porrà l'Abitudine al centro di una lunga diagnosi, come se la Recherche si dispiegasse attorno a due fuochi che si fanno schermo e nello stesso tempo si illuminano reciprocamente: il primo occupato dalla memoria volontaria (la cui cintura di sicurezza e rete protettiva è fornita dall'azione erosiva dell'abitudine) il secondo dalle intermittenze del cuore.

Le date dei due saggi ci consentono allora di formulare una ipotesi poco plausibile ma accattivante: se Beckett fosse stato un tempestivo lettore di Debenedetti, avrebbe senza ombra di dubbio sottoscritto le sue parole e ne avrebbe potuto ricavare una preziosa anticipazione di quello che alcuni anni dopo si configurerà ai suoi occhi come uno dei nuclei forti attorno a cui si organizza il tempo proustiano.

La Memoria e l'Abitudine sono attributi del cancro del tempo. Essi controllano anche i più semplici episodi dell'opera proustiana, e la comprensione del loro meccanismo deve precedere qualsiasi particolare analisi della loro applicazione [...] Le leggi della memoria sono soggette alle leggi più generali dell'abitudine. L'abitudine è un compromesso effettuato fra l'individuo e l'ambiente che lo circonda, o fra l'individuo e le sue eccentricità organiche, la garanzia di un'insensibile inviolabilità, il parafulmine della sua esistenza. L'abitudine è il ceppo che incatena il cane al suo vomito. Respirare è un'abitudine. La vita è abitudine. O piuttosto, la vita è una successione di abitudini come l'individuo è una successione di individui. [...] E veramente se l'Abitudine è la Dea dell'Insensibilità, la memoria volontaria è Shadwell, e di origine irlandese. La memoria involontaria è esplosiva, «una deflagrazione immediata, totale e deliziosa». Essa resuscita, e non soltanto l'oggetto passato, ma anche il Lazzaro che essa stregava e torturava; non soltanto Lazzaro e l'oggetto, ma anche qualcosa di più, perché qualcosa di meno; di più perché isola l'utile, l'opportuno e l'accidentale, perché nella sua fiamma ha distrutto l'Abitudine e tutte le sue opere, e nella sua luce ha

rivelato ciò che la falsa realtà dell'esperienza non potrebbe mai rivelare e non rivelerà mai – il reale¹⁴.

Dunque: solo quando si riesce a eludere la vigilanza dell'Abitudine, a sospenderla, a distrarla, è possibile l'intervento della memoria involontaria; solo quando l'Abitudine è in uno stato di agonia le intermittenze del cuore possono verificarsi: “a rigor di termine, conclude Beckett, noi possiamo ricordare solo ciò che è stato registrato dalla nostra estrema disattenzione e stivato in quell'ultima ed inaccessibile prigione sotterranea del nostro essere, della quale l'Abitudine non possiede la chiave”.¹⁵

Ma, a questo punto, è il momento di congedarci da una guida così seducente (che forse ho utilizzato con un po' di arbitrio) per tornare alla lettura di Debenedetti e precisamente al momento in cui le intermittenze del cuore vengono messe in rotta di collisione con l'Abitudine. E' allora che Debenedetti passa al Temps retrouvé (che, ricordiamolo, era stato pubblicato un anno prima, nel 1927) dove il narratore, grazie al succedersi vertiginoso di una serie di “avvisi e di appelli” riesce a portare a termine quelle particolari “recherches” che - affrontate caso per caso lungo il romanzo - si erano bruscamente interrotte e che ora possono essere aggiornate e decifrate, ma soprattutto fermate nella scrittura.

¹⁴ Beckett, S. Proust. Milano: Sugarco edizioni, 1978. Cit., pp. 31-32 - 44

¹⁵ Ibid. Cit., p.42

Il passo del discorso di Debenedetti è di estrema importanza perché è la prima volta che le intermittenze del cuore vengono individuate come un vero e proprio metodo narrativo che dischiude al protagonista l'opera futura:

la vittoria di queste intermittences su quella particolare forma e gravità della sécheresse, si manifesta appunto come decisione di accingersi all'opera letteraria, che sola potrà catturare e rendere stabile e certo il bonheur di quegli istantanei ritrovamenti.¹⁶

Teniamo a mente le date, perché se Roland Barthes, negli anni cinquanta, poteva considerare un fatto ormai acquisito ("come si sa") che la Recherche fosse "la storia di una scrittura,"¹⁷ le cose non stavano assolutamente così nel 1928.

Certo, qualcuno potrebbe obiettare che Debenedetti a differenza di Du Bos, Fernandez, Rivière e Curtius ha alle spalle le Temps retrouvé e che forse proprio per questo motivo ha potuto aggirare con più facilità gli ostacoli in cui si erano imbattuti quei critici. Tuttavia non si può non restare sbalorditi nel constatare che l'episodio dei campanili di Martinville viene riconosciuto come un un vero e proprio tema della Recherche, da collocare (nonostante le diversità) sullo stesso piano delle intermittenze del cuore,

Ma lo stesso bonheur, seguito dalla stessa deliberazione a fissarlo nell'arte, Proust l'aveva provato anche altre volte, e non solo in forza di «souvenirs involontaries et complets». L'episodio dei campanili di Martinville informi. Da quei campanili, in una sera della prima

¹⁶ Debenedetti, G. Proust e la Musica. Cit., p. 291

¹⁷ Barthes, R. "Proust et le noms", Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques. Paris: Seuil, 1953. Cit., p. 42.

giovinezza, mentre tacevano tutte le altre sue preoccupazioni e perfino i propositi letterari (ch'erano anch'essi preoccupazione pratica e attiva), il narratore ha sentito scoccarsi un invito ch'egli così trascrive: « ils avaient l'air de cacher, au delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir». E' un vero tema di Recherche; che si diparte, non dal passato, ma da una reale presenza celata dietro le cose attuali. Realizzando questa ricerca in un frammento di lirica descrittiva (il famoso «pezzo» sui clochers de Martinville), egli sente infatti che il «plaisir particulier» datogli dalla vista dei campanili si converte in un bonheur più fisso e più saldo, perfettamente simile a quello che egli prova nel ravvisare le «intermittenze» del suo cuore¹⁸.

In entrambi i casi – prosegue Debenedetti – si tratta di una “vera metempsicosi,” “di una ricognizione che l'anima ordinaria fa dell'anima profonda”¹⁹. In tal modo Debenedetti si muove in base ai protocolli di una psicologia riconoscibile e, in parte almeno, dovuta al suo autore. Ma non è questo che importa; importa viceversa sottolineare la tempestività con cui Debenedetti riesce a cogliere in quel “pezzo di scrittura” un presagio del romanzo, una sorta di possibile mise en abyme dell'opera.

¹⁸ Debenedetti, G. Proust e la Musica. Cit., p. 291.

¹⁹ Ibid.

Sulla passività di Je

Basterà lasciare trascorrere alcuni mesi per sorprendere Debenedetti di nuovo alle prese con la Recherche. Commemorazione a Proust vede infatti la luce, come si è già accennato, nell'aprile del 1928. La distanza così ravvicinata fra i due testi potrebbe fare supporre che ci troviamo di fronte a una specie di replica o di amplificazione delle tesi sviluppate in "Proust e la musica".

In realtà le cose non stanno proprio così. Ad apertura del secondo paragrafo si legge:

Il romanzo contemporaneo, del quale Proust rimane, credo, il più cospicuo rappresentante a tutt'oggi, nasce da un fenomeno della storia letteraria, che pittorescamente si potrebbe chiamare: lo sciopero dei personaggi. Si direbbe cioè, che, a un dato momento, senza dubbio successivo alla grande narrativa russa, i personaggi di romanzo abbiano iniziato una sorta di sciopero bianco e silenzioso; avanzando certe loro richieste, che in pratica vennero esaudite. Per i massimi romanzieri dell'Ottocento, era sufficiente titolo di gloria l'aver fatto «concorrenza allo stato civile»: ricordiamoci del loro caratteristico procedere: essi prendevano una determinata e tipica somma di esperienze, la rinchiudevano dentro i lineamenti di un personaggio «a tutto tondo» più o meno plastico ed energico, e poi lo scagliavano nella luce dei vivi, che agisse per conto proprio, che si prendesse per sé tutta intera la responsabilità dei suoi atti e dei suoi sentimenti. Ora, ammutinandosi, quei personaggi avrebbero detto: «Sì, sta bene che in nostri autori facciano concorrenza allo stato civile; ma, in compenso, noi vogliamo che sia ammessa, a nostro vantaggio la ricerca della paternità». [...] Ma, insomma il fatto è che i personaggi del romanzo ambiscono, oltretutto ad esprimere se stessi nella loro coerenza e autonomia di figure «vere e vitali» (come avrebbe detto un critico dell'Ottocento), a poter deporre sul rapporto morale che li lega al loro creatore. Sono effettivamente, sempre

«personaggi in cerca di autore», nel senso che non vengono a testimoniare per sé soli, ma anche per l'autore dei loro giorni²⁰.

Emblematico, a questo proposito - continua Debenedetti - è il romanzo di Gide, i Faux-monnayeurs, dove la difficoltà di composizione, causata dalla continua interferenza fra autore e personaggio, è confermata e registrata quotidianamente nel diario di lavoro dello scrittore: il Journal des faux – monnayeurs, che nasce e si sviluppa in contiguità con il romanzo. Proust - dal canto suo - conclude Debenedetti - senza seguire un programma preciso, al di fuori di ogni ideologia, quasi senza avere consapevolezza della crisi che stava investendo la narrativa, si inserisce in “questa corrente del romanzo moderno”²¹.

Il passo è di importanza cruciale perché qui incomincia a prendere corpo, in forma ancora embrionale e, si sarebbe tentati di dire, in stato di prefigurazione, quello che sarà il nucleo teorico attorno a cui ruota una possibile “estetica del Novecento” di Debenedetti: una anticipazione di quanto avverrà, in maniera massiccia, e perfino ossessiva, a partire da “Personaggi e destino” (1947). Fin da ora ci viene messo sotto gli occhi un vero e proprio ammutinamento che finisce per esautorare l'autore, per privarlo di ogni privilegio, onniscienza e diritto di proprietà sui territori a cui ha dato forma.

²⁰ Debenedetti, G. Commemorazione a Proust. Milano: Meridiani, Mondadori. Cit., pp. 307-308.

²¹ Ibid. Cit., p. 309.

Anche se lo spunto viene presto lasciato cadere e non subisce ulteriori sviluppi se non in direzione di un tentativo molto empirico di definire la prima persona in rapporto con l'autore, si avverte immediatamente il mutamento di prospettiva: l'elemento catalizzatore non è più la struttura dell'opera in quanto tale, ma piuttosto l'identità enigmatica e sfuggente del protagonista che nel romanzo dice "Je et qui n'est pas toujours moi". Ci siamo già soffermati in precedenza sul modo in cui Debenedetti, al contrario di molti lettori che invece credettero di trovarsi di fronte a un vero e proprio teatro dell'io-biografico, arriva a escludere la possibilità di leggere la Recherche come se fosse un'autobiografia. Ma questo non gli impedisce, nella stessa circostanza e anche a costo di contraddirsi, una volta giunto al punto cruciale della dimostrazione di giocare la carta biografica tanto che la prima parte del saggio si potrebbe intitolare Du côté de chez Je.

Il capovolgimento è radicale: le intermittenze del cuore sono lette in rapporto al narratore che nel racconto adempie a diverse funzioni: egli è infatti di volta in volta il "testimone" dell'autore, "lo schermo", "il diaframma lirico" attraverso cui le cose più disparate vengono orientate, "l'organizzatore dell'azione", "l'infalibile corifeo che induce e regge e guida il coro degli altri personaggi." Il suo nucleo centrale – avverte Debenedetti - è costituito da una "legge psicologica che Proust per primo ha tipicamente osservata battezzandola «intermittenze del cuore»"²².

²² Ibid. Cit., p. 312.

Il protagonista della Recherche non è altro che un individuo, in cui si riproduce, in maniera caratteristica (vorrei dire caratterizzante) e continua, questo fenomeno delle intermittenze del cuore. Ma siccome il protagonista funziona anche come tessuto connettivo che unifica tutto il romanzo, così diremmo che l'unità della Recherche, questa unità tanto discussa dai critici, è fondata sull'ininterrotto e ricorrente prodursi delle intermittenze del cuore ²³.

Ora il passaggio è sottile, lo slittamento quasi impercettibile eppure una "piccola scossa sismica" sta investendo lo statuto del personaggio. E' come se Debenedetti paradossalmente ci stesse dicendo che la vera identità di Je sono le intermittenze del cuore e che quel fenomeno di "pura passività" risucchia il protagonista senza alcuna via di scampo determinando i modi e i tempi di una nuova strategia della conoscenza e, aggiungiamo noi, anticipando un po', di una nuova fenomenologia dell'io.

Chi è visitato dalle intermittenze del cuore deve infatti sottoporsi a un rituale preciso che comporta "una sospensione della facoltà di giudicare e di volere, un abbandono di qualunque proposito pratico e operativo". In tal modo, seguendo con circospezione e cautela una sorta di procedura preliminare, può determinarsi quella che Husserl avrebbe definito epoché, un'improvvisa e sorprendente "messa in parentesi" che permette di aggirare l'Abitudine, di coglierla per così dire alla sprovvista sgombrando il campo alla memoria involontaria, al rigalleggiamento di quanto

²³ Ibid.

sembrava irrimediabilmente perduto e che riaffiora, nella sua drammatica e molteplice realtà, dal fondo di una tazza di the.

Questo teatro di pura passività non coinvolge in nessun caso la figura dell'autore che di fatto l' ha organizzata, ma solo ed esclusivamente il protagonista. Distinguendo nettamente la linea di confine che divide autore e personaggio sul piano delle responsabilità Debenedetti, con l'ausilio di una teoria letteraria molto empirica e artigianale, riesce a minare le riserve (o i pregiudizi) avanzati da Fernandez nel 1926:

Su questo punto, crediamo di dover dissentire totalmente dalla più moderna critica francese, e soprattutto dall'acuto e vigoroso Ramon Fernandez, il quale dichiara deleterio il "messaggio" di Proust, come quello che negherebbe ogni garanzia di continuità e di persistenza nei sentimenti, sottoponendoli alla fortuità delle intermittenze del cuore. L'errore, a nostro modo di vedere, consiste nello scambiare la amoralità del protagonista creato da Proust, con una amoralità che sia intrinseca al significato complessivo dell'opera ²⁴.

Forse si può avvertire in queste affermazioni un'eco indiretta dell'assunto di Croce, secondo cui, l'opera di poesia "è sempre morale sempre costruttiva," ma non è questo che importa. Importa invece che a questo punto, come avevo anticipato, Debenedetti – dopo aver individuato nella passività la marca riconoscibile del

²⁴ Ibid. Cit., pp. 316-317

personaggio proustiano, la sua tipicità, il suo codice genetico- ne affronta l'atto di nascita dall'interno, risalendo (non senza contraddizioni) a Proust e spiando fra le testimonianze della sua vita privata. Proprio quando Croce (sempre lui, onnipresente e ossessivo anche quando se ne infrangevano i comandamenti) avvertiva che un critico – se sa il fatto suo- deve affrettarsi a scartare le notizie e i documenti che riguardano la vita privata dell'autore.

Debenedetti (è arrivato finalmente il suo turno) si misura con l'aneddoto delle Rose del Bengala, convinto che, decifrandolo in modo corretto, si possa cogliere in presa diretta la genesi del protagonista della Recherche come se in quel frammento fosse racchiusa l'officina di Proust. Perché "Marcel", quello che vediamo aggirarsi tra le pagine del romanzo da Combray a Montojouvain, da Balbec ai salotti dell'alta società parigina non è altro - lo abbiamo detto - che il risultato, la somma, la deviazione di quelle intermittenze: nasce da un lungo tirocinio, da un faticoso e travagliato e continuo lavoro di "riduzione" a cui lo scrittore si è dovuto sottoporre.

Le conclusioni di Rivière e di Desjardins vengono drasticamente capovolte:

La vita di Proust ci può veramente illuminare sulle forme del suo romanzo. Esso ci mostra in Proust dove egli è più tipico, dove è più lui, un impegno volontario e attivissimo per isolare da sé, e quasi porgersi a spettacolo, quella caratteristica passività, di cui risulterà materiato l'eroe della Recherche. Paul Desjardins, in un breve profilo di Proust, ha lasciato cadere una frase che, come tutte le cose profonde, va anche più in là di quanto forse il suo autore si pensasse. «Proust» dice Desjardins «si sforzava di volgere in qualcosa di attivo quella passività che pareva la sua parte». E ci riuscì davvero; ma a patto di accettare tutta questa passività, e di farsene la pressione e il motivo, che lo spinsero all'opera. Del resto, qualche episodio assai noto della biografia di Proust ci può mostrare come

egli estraesse dalle proprie condizioni di esistenza, mettendoli già quasi nella luce di una cosa d'arte, vezzeggiandoli, mettendoli già quasi nella luce di una cosa d'arte, vezzeggiandoli quasi come una «posa» molto cara, quei tratti di passività, di cui si servirà poi per costruire la figura del suo eroe²⁵.

In tal modo le Rose del Bengala vengono fatte “esplosere” ed assumono il valore di una vera e propria anticipazione dell'opera. Con il suo talento interpretativo Debenedetti ci ha messo davanti a una specie di esorcismo di secondo grado: l'aneddoto rivela con quanta fatica, con quale minuzioso cerimoniale Proust è riuscito a portare alla luce, a conquistarsi quello stato di passività che trasferisce al suo personaggio, a colui che in questa prospettiva può essere letto come una sorta di doppio dell'autore e verrà incaricato nel romanzo di esporsi agli imprevedibili e capricciosi appelli delle intermittenze del cuore.

L'atteggiamento di Proust davanti alle rose del Bengala non deve trarci in inganno (e qui la polemica con i critici della N.R.F raggiunge il suo culmine):

Qui non è un Proust, che si stacchi dal compagno e dai rapporti dalla vita quotidiana, per concentrarsi a cercare l'essenza delle rose: anzi l'opposto, è uno che si espone a farsi cercare dall'essenza delle rose. O meglio – perché in questo «farsi cercare» è contenuta un'idea ancora troppo pronunciata di attività – è un Proust, che si abbandona a lasciarsi tentare e sedurre dall'essenza di quelle rose²⁶.

²⁵ Ibid. Cit., pp. 317-318

²⁶ Ibid.

Così con un magnifico coup de théâtre Debenedetti arriva a sorprendere il lettore e a offrirgli una formula estrapolata da un piccolo frammento di vita e capace di mettere a fuoco la poetica della Recherche. Ma le sorprese non sono ancora finite. Debenedetti trova un inatteso supporto nei famosi Pastiches, che si presentano come una sorta di esercizio preparatorio alla Recherche grazie a cui Proust era riuscito a sbarazzarsi dei grandi autori tuffandosi nella loro opera e nel loro stile in modo da assorbirli in un rapporto osmotico per poi metabolizzarli in maniera definitiva: scrivendoli “Proust [...] è ancora lo stesso, uomo al quale non basta di ripensare alle rose del Bengala, di «pensarci su» manzonianamente; ma deve fermarsi davanti alla siepe, a lasciarsene ipnotizzare.”²⁷

Ho insistito su questa serie di riscritture delle “Rose del Bengala” perché credo si possa leggerci il destino di una generazione di critici alle prese con Proust fra gli anni Venti e Trenta. Se le cose stanno così, allora si spiega la fortuna altrimenti misteriosa di quell’aneddoto.

Forzando un po’ le parole di Debenedetti, si potrebbe dire che quei critici davanti alle Rose del Bengala o ai campanili di Martinville si trovarono di fronte a una “figura” del loro modo di lavorare e che Proust aveva preterintenzionalmente confezionato per loro il modello di una critica per identificazione di cui (secondo Poulet) egli sarebbe stato l’iniziatore. E’ certo in ogni caso, che nonostante la

²⁷ Ibid. Cit., p. 324.

diversità degli approdi e dei risultati, ognuno dei lettori che abbiamo passato in rassegna mette in scena il tentativo – attraverso una specie di ascesi mimetica – di guardare attraverso gli occhi di Proust e di fare della critica la “critique d’une conscience”.

"Un susseguirsi ininterrotto di esplosioni"

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.

(Eugenio Montale)

Intermittenze, epifanie, apparizioni

Se la lettura della Recherche ci è apparsa nel suo insieme come una specie "iniziazione", di luogo ideale di scoperte e di sperimentazioni attraverso cui i critici del decennio 1920-1930 hanno cercato di conquistare e battezzare i territori infidi di una "forma romanzo" che si stava sgretolando sotto i loro occhi, è altrettanto vero che, quell'esplosione avvertita in modo confuso e disorientato dovette attendere molti

anni prima di essere riconosciuta all'interno di un sistema di coordinate che la rendessero leggibile.

Nel caso di Debenedetti occorre spingersi fino agli anni sessanta, quando in Commemorazione provvisoria del personaggio – uomo la metafora dell'esplosione sembra assorbire tutto l'universo del romanzo e trovare nelle intermittenze del cuore di Proust e nelle epifanie di Joyce una rappresentazione archetipica, come se, una volta innescati, quei detonatori avessero provocato una reazione a catena inarrestabile: la polverizzazione del personaggio.

Per raccontare una simile metamorfosi Debenedetti, sulle tracce di Whitehead e Wilson, istituisce una prima analogia fra le nuove scoperte scientifiche, in particolare "il mondo delle particelle," e la natura corpuscolare del romanzo. L'istituzione del parallelo è possibile, sostiene Debenedetti se si ipotizza

un'immagine informe e scontornata, suggestiva e perentoria, qualcosa come lo spettro di una immagine, un suo ectoplasma trascendentale, che prescrive alla scienza e alle arti il loro cammino, inteso a ritrovare la collimazione tra il mondo dell'esperienza e quella intuitiva immagine del mondo, anteriore a qualsiasi esperienza. [...] Qui ci limiteremo a supporre che l'ipotetica immagine imponga parallelamente alla scienza e alle arti di far convergere l'osservazione verso altri aspetti e materiali della natura: chiamiamoli nei due casi altri personaggi. Una delle prime conseguenze, per noi la più probante, è che dalle qualità specifiche di quei nuovi personaggi le due squadre di ricercatori si vedono costrette ad ammettere un nuovo sistema e tipo di leggi che spesso contrastano con le precedenti. I fisici non hanno bisogno di chiedere che le leggi di ieri cadano in prescrizione, quasi sempre esse riescono a sopravvivere come casi particolari delle nuove. Non so se i romanzieri, soprattutto i più recenti, non siano già in grado di dire altrettanto; sta di fatto che le loro idee sulla

legalità e sui principi che ne discendono sono assai analoghe, spesso identiche, a quelle dei fisici submicroscopici¹.

Un primo segnale sintomatico di quella devastazione che avrebbe portato il personaggio a perdere destino, a diventare irriconoscibile all'anagrafe, a smarrire qualsiasi carta d'identità, a ridursi a un puro morfema viene rintracciato nell'opera di Proust: è lì che, secondo Debenedetti, per utilizzare parole pronunciate molti anni prima da Virginia Woolf, si incominciò a sentire "il rumore di cose che si rompono, cadono, si fracassano, e vanno distrutte"².

Se così stanno le cose, l'ectoplasma trascendentale ipotizzato ad apertura del saggio acquista un semblante preciso, esce dalla sfera fantasmatica, raggiunge la banale quotidianità, la familiarità di una immagine di largo consumo. L'origine di tutto questo ancora una volta va cercata nelle rose del Bengala.

Sono trascorsi molti anni e Debenedetti ritorna a visitarle con nuovi strumenti. Prima di ascoltarlo, concediamoci una rapida ricapitolazione: quello che Hahn mette in scena "non è un Proust, che si stacchi dal compagno e dai rapporti della vita quotidiana, per concentrarsi e cercare l'essenza di quelle rose: anzi, all'opposto è uno

¹ Debenedetti, G. Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo. Milano: Meridiani, Mondadori, 1999. Cit., pp. 1287-1289.

² Woolf, V. "Mr Bennett and Mrs Brown", apparso per la prima volta su "Nation & Athenaeum" il 1 dicembre 1923; poi pubblicato in un volume della Hogarth il 30 ottobre 1924. Trad.it. "Mr Bennett and Mrs Brown", Virginia Woolf saggi, prose, racconti. Ed. Nadia Fusini. Milano: Meridiani, Mondadori, 1998. Cit., p. 262.

che si espone a farsi cercare dall'essenza delle rose". Ora, nel 1960, Debenedetti conferma quella interpretazione, ma la amplia e la integra:

Qualche esempio, ormai storico e proverbiale, di ciò che succedeva nella narrativa, quando la fisica era già tutta dedita al mondo delle particelle. Proust fermo, come ce l'ha descritto Reynaldo Hahn, davanti a un cespo di rose del Bengala, è la personificazione della propria poetica, miniata in una vignetta di lanterna magica. Immobile, in una passività che vorrebbe rilasciarsi per raggiungere il massimo potere ricettivo, che insieme si contrae per esercitare il massimo potere interrogativo, aspetta che quelle rose gli rivelano la loro essenza, per poterle trasfigurare in rose eterne³.

Fin qui nulla di nuovo: ci troviamo di fronte a una replica, a quello che si potrebbe definire un semplice esercizio di repertorio. Sembra che Debenedetti riprenda quasi alla lettera le conclusioni del 28 e le riproponga senza variazioni in un contesto diverso. Ma, a questo punto, scatta quello che, con Debenedetti, potremmo chiamare un vero e proprio "colpo di scena":

Torna subito in mente, la metafora «dell'esplosione verso», in cui Sartre ha tradotto l'idea husserliana di intenzionalità. Proust, davanti a quelle rose, sembra aspettare un simile evento, ma capovolto: dovranno essere le rose a «esplosione verso» di lui. Anche lo Stephen di Joyce di fronte all'orologio della Dogana, si ripromette un evento simile: l'orologio egli dice deve mettersi a fuoco, affinché la sua immagine consegua il supremo attributo della bellezza, la *claritas* prescritta da San Tommaso. In parole meno tomistiche, anche l'orologio di Joyce deve «esplosione verso» di lui. Irrimediabile vocazione della narrativa per una corposa attualità! Sartre ha trovato la metafora di un'idea fenomenologica, la metafora vale anche a condensare la poetica di due artisti, Proust e Joyce, che forse appartengono allo stesso «stadio di visione» della fenomenologia, ma non ne sanno nulla; tuttavia essi hanno già attuato letteralmente, e con

³ Debenedetti, G. Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo. Cit., p. 1288.

notevole anticipo, quella metafora, non solo nei rapporti con la realtà, ma nella realtà medesima su cui lavorano⁴.

In tal modo, saccheggiando a piene mani le pagine scritte da Sartre nel 1939 sul concetto di intenzionalità in Husserl, Debenedetti ci fa assistere in presa diretta “all’esplosione di quelle rose”, mette in scena, applicandola a quell’episodio, una sorta di atto unico sul tema dell’epoché. Poco importa che quanto affascina Debenedetti nella lettura dell’intenzionalità, proposta da Sartre, sembri essere piuttosto il “veicolo” che non il “tenore” della metafora utilizzata: in quella luce, intermittenze del cuore ed epifanie finiscono per essere un vero e proprio meccanismo ad orologeria pronto a fare saltare tutto quello che gravita intorno. Esplodono gli oggetti, esplodono i personaggi; si assiste improvvisamente a “un susseguirsi ininterrotto di esplosioni.”

Ma come e quando è accaduto tutto questo? Che cosa in sostanza doveva essere mandato in frantumi, quali attrezzi risultavano ormai inutilizzabili?

Per rispondere a queste domande occorre aggiornare il calendario degli scritti di Debenedetti e calarci nelle pagine del Romanzo del Novecento e precisamente nei cicli di lezioni tenuti all’università di Roma fra il 1962 e il 1965.

E’ davanti a un gruppo di studenti che Debenedetti cerca di ricapitolare la storia del romanzo contemporaneo, la nascita traumatica di un secolo: il Novecento. L’orizzonte ermeneutico a cui affida il suo racconto è molto ampio, tuttavia il campo

⁴ Ibid.

si restringe vertiginosamente quando la ricerca si focalizza sul problema delle origini: allora Debenedetti sembra non avere dubbi e quello che ci propone è una costruzione archeologica i cui reperti sono interamente cercati nella scrittura di Joyce e di Proust.

E' su questo sfondo che epifanie e intermittenze vengono messe in corto circuito come se si trattasse di un identico procedimento artistico che allo stesso modo della fenomenologia opera sulla realtà un "disoccultamento"⁵. In realtà intermittenze e epifanie possono diventare sinonimi solo nel momento in cui viene messa in luce la loro logica interna. In entrambi i casi si tratta di strumenti di una rivolta che Debenedetti mette ripetutamente in scena e che servono a mettere in crisi altri strumenti, gli occhiali a cui i romanzieri dell'Ottocento e in modo particolare gli scrittori naturalisti ricorrevano per descrivere il mondo.

Questa esigenza di narrare non più le cose, ma le loro epifanie, la vita seconda che si svela nelle epifanie, costituisce il carattere iniziale, il tema originario, a nostro modo di vedere del nuovo romanzo. Il quale è antinaturalista, si oppone al naturalismo, proprio perché sottomette gli oggetti, personaggi, e fatti, del romanzo naturalistico a quell'atto esplosivo che li porta ad aprirsi come una scorza. Il nuovo romanzo disocculta ciò che il materiale e il trattamento narrativo-descrittivo del romanzo naturalista aveva occultato⁶.

⁵ Debenedetti, G. Il romanzo del Novecento. Milano: Garzanti. Cit., p.435. Così Debenedetti esemplifica il pensiero di Husserl rispetto al nuovo romanzo: "Che la direzione di ricerca non sia sbagliata, ce lo dimostra il fatto che il bisogno di una conoscenza per epifanie è tipico e preponderante in tutta la cultura del periodo storico che stiamo studiando; almeno in tutta la cultura occidentale. Non va dimenticato che il filosofo oggi da molti riconosciuto come il più originale e tempestivo del nostro secolo, Edmund Husserl, ha identificato nella conoscenza un'operazione di dissocultamento della realtà quale si presenta a noi nella sua compattezza esistenziale. Se ho ben capito, la descrizione fenomenologica della realtà e della storia, proposta da Husserl, è un disoccultamento. Credo anche di poter aggiungere che dissoculta proprio ciò che è occultato da una realtà percepita e descritta naturalisticamente".

⁶ Ibid. Cit., p. 434.

E' all'interno di questa usura degli "attrezzi naturalistici," della legge di causa ed effetto che sosteneva ad ogni passo la poetica aristotelica della *tranche de vie*, che la Recherche si configura come la rappresentazione paradigmatica "della grande famiglia dei romanzi da fare". Una tipologia che era sfuggita all'attenta classificazione di Thibaudet e che agli occhi di Debenedetti diventa, invece e paradossalmente, l'unica forma possibile del nuovo romanzo. Così l'opera di Proust può essere letta come "l'avventura di una scrittura": la ricerca di una via d'uscita dagli schemi narrativi tradizionali, da quella mimesis naturalistica che non riesce più ad avere presa sulle cose e le cui lenti appaiono opache, appannate dall'Abitudine, rese inservibili giorno per giorno, dal trascorrere di un tempo inesorabilmente perduto. La "messa in scena della scrittura" che Debenedetti nel 1928, leggendo i campanili di Martinville ci aveva anticipato, trova ora una conferma:

La diffidenza di Proust circa la propria vocazione dipende dal fatto che il mondo, nelle sue ore ordinarie, nei suoi aspetti abituali, gli si offre naturalisticamente [...] Quel mondo naturalistico gli pare inerte, chiuso, senza valore. Quel vocabolario e quel linguaggio con cui potrebbe descriverlo gli paiono aridi, logori, gettoni consumiti e anch'essi privi di valore. Ed egli si accusa di aridità di cuore, proprio perché non sa non arriva a vedere le cose altrimenti; non sa, non arriva a battezzarle altrimenti.

Ma una sera, verso il crepuscolo, passa in carrozza davanti ai campanili di un villaggio prossimo a quello dove trascorre le sue vacanze estive. E' ancora ragazzo, ma già si tortura di quella sua aridità di cuore e dell'insufficienza letteraria, poetica che gliene deriva. A un tratto quei campanili, mobili sull'orizzonte di mano in mano che la carrozza procede, gli si aprono egli dice, come una scorza, gli rivelano la loro essenza segreta e perenne, quella su cui la rapina del tempo non avrà più presa,

che nessuna fuga di giorni o di anni potrà più sottrarre a chi l'ha ghermita, perché non è più la cosa, nella sua chiusa, esistenziale, deperibile presenza naturalistica: è invece il senso della cosa che, per chi l'abbia scoperto, è capace di ricreare la cosa nella sua verità, in qualunque momento e per sempre.

Il ragazzo torna a casa, è capace di scrivere su quei campanili una pagina che ne restituisce, con esaltante efficacia sensibile, l'apparizione materiale, ma nel tempo stesso ne fa una presenza parlante pur nel suo mutismo di cosa, una confidente della propria essenza⁷.

Se confrontiamo questo passo con quello corrispondente della Recherche là dove, secondo Debenedetti, ha luogo l'esplosione dei campanili di Martinville, non si può non rimanere sbalorditi dal fatto che ci troviamo di fronte a un vero e proprio pastiche. L'immagine sartriana dell'esplosione verso finisce infatti per essere interamente assorbita, schiacciata, alla lettera tradotta attraverso le parole di Proust: gli oggetti nella Recherche e più in generale nel "nuovo romanzo", ci dice Debenedetti, si aprono come una scorza. Da un testo all'altro, da quello di Proust a quello di Debenedetti, da quello che viene interpretato a quello che lo interpreta e lo ricostruisce si verifica uno slittamento significativo: la nuova strategia della conoscenza che Sartre aveva individuato nella filosofia di Husserl viene ora interamente trasferita e ricavata dall'opera di Proust.

Siamo quasi arrivati al momento di accantonare quella nota sull'intenzionalità che ha funzionato come una sorta di "apriti Sesamo" per cogliere a fondo il

⁷ Ibid. Cit., pp. 429-430.

procedimento artistico delle intermittenze del cuore, ma prima di sbarazzarcene lasciamo che sia lo stesso Debenedetti a esporne i punti cruciali:

Sartre dice, in sostanza: tutta la filosofia è stata finora una filosofia alimentare, e spiega: «La mangiava con gli occhi»: questa frase, e molti altri indizi, rivelano a sufficienza l'illusione, comune al realismo e all'idealismo, secondo la quale conoscere è mangiare [...] Tutti abbiamo creduto che lo Spirito-Ragno attirasse le cose nella sua tela, le ricoprì di una bava bianca e lentamente le deglutisse». Si tratta cioè di digerire, assimilare gli oggetti trasformandoli «in contenuti di coscienza». E Sartre continua: «Contro la filosofia digestiva (...) Husserl insiste nell'affermare che non è possibile dissolvere gli oggetti nella coscienza. Voi vedete quell'albero; ma lo vedete nel luogo stesso in cui si trova, sul bordo della strada, in mezzo alla polvere, solo e contorto sotto il caldo(...). Esso non potrà entrare nella vostra coscienza perché non è della sua stessa natura. Conoscere è «esplodere verso» strapparsi dall'umidità intimità gastrica per correre di là da sé, verso ciò che non è sé, laggiù accanto all'albero e tuttavia fuori, perché esso mi attrae e mi respinge e io non posso perdermi più di quanto l'albero non possa diluirsi in me (...) Husserl chiama «intenzionalità» «la necessità per la coscienza di esistere come coscienza d'altro da sé»⁸.

Fin qui Sartre. Non ci sono dubbi che una simile lettura della fenomenologia potesse risultare agli occhi di Debenedetti una perfetta giustificazione in chiave filosofica di quella che, fin dal lontano 1928, gli era apparsa l'estrema rappresentazione della poetica di Proust: Marcel, immobile davanti alle rose del Bengala, o aggiungiamo noi, ai campanili di Martinville o agli alberi di Hudimesnil, è uno che «si espone a farsi cercare» dall'essenza di quegli oggetti. Quel fenomeno di pura passività che sono le intermittenze del cuore e che già erano sembrate a Debenedetti costitutive della vera e unica possibile identità di Je possono ora essere

⁸ Ibid. Cit., pp. 304-305.

riscritte in termini husserliani: può essere celebrata l'uccisione dello Spirito - Ragno, che fuori di metafora, significa la fine di una visione idealistica o realistica del mondo.

L'immagine dello Spirito - Ragno è sicuramente suggestiva e possiamo forse ricordarci che molti anni più tardi quel "veicolo" verrà ripreso da Deleuze per definire l'identità del narratore nella Recherche: "un ragno che non vede nulla, non ricorda nulla. In fondo alla sua tela si limita a raccogliere la minima vibrazione che si propaga come un' onda intensiva sul suo corpo, tale da farlo balzare sulla preda"⁹.

Se il richiamo è arbitrario, non meno arbitrario è l'uso che Debenedetti fa (bisogna riconoscerlo) del testo di Sartre, di cui omette intenzionalmente le conclusioni in modo da poterlo costringere a dire quello di cui lui stesso ha bisogno per ultimare il fragile raccordo tra Proust e Husserl. Quelle conclusioni a leggerle secondo la lettera non lasciano dubbi: la "coscienza intenzionale" viene contrapposta alla "vita interiore" di Proust. "Nous – dichiara Sartre - voilà délivrés de Proust. Délivrés en même temps de la «vie intérieure» [...] tout est dehors, tout, jusqu'à nous-mêmes: dehors, dans le monde, parmi les autres."¹⁰

⁹ Deleuze, G. Marcel Proust et les signes. Paris: Universitaires de France, 1964. Trad. It., Marcel Proust e i segni. Torino: Einaudi, 1986. Cit., pp. 166-167.

¹⁰ Sartre, J.P. "Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: L'Intentionnalité", Situations. I. Paris: Gallimard, 1947. Cit., p. 32.

Queste parole vengono cancellate, per poter convocare, nel dramma imbastito da Debenedetti, Proust e Joyce ai quali viene affidato il compito di scrivere “il romanzo del Novecento”:

Proust e Joyce paiono supporre un'intenzionalità anche degli oggetti, che devono «esplodere verso» di noi, parlarci e quasi riconoscerci nel momento stesso in cui si fanno riconoscere. Un loro prendere coscienza di noi che li guardiamo, che vorremmo esplorarli. E tutto questo presuppone un mondo sconosciuto che esiste dietro i segni del mondo visibile ¹¹.

Le pagine di Sartre finiscono in tal modo per essere rovesciate, proprio nel momento in cui si dimostrano incompatibili con il disegno teorico di Debenedetti che prevede l'utilizzo della fenomenologia come supporto analogico per leggere che cosa sta succedendo nel campo della narrativa e per spiegare il brusco, repentino cambiamento di direzione: sono - ripetiamolo ancora una volta - ormai gli oggetti a esplodere verso il soggetto, ad animarsi, a confidare il loro segreto e non a farselo strappare. La coscienza diventa allora, proprio come voleva Freud, lo strumento per la registrazione di qualcosa che si dà altrove:

il mondo che interessa è quello che sta nel retroscena del visibile: di quel visibile che la narrativa precedente si è preoccupata soprattutto di inventariare, mostrandone le combinazioni in rapporto alle linee visibili e macroscopiche delle sorti umane. Ora c'è anche un ignoto del personaggio, simile a quello degli oggetti che aprono la loro scorza o si epifanizzano per Joyce ¹².

¹¹ Debenedetti, G. Il romanzo del Novecento. Cit., p. 305.

¹² Ibid.

L'invisibile, l'ignoto non appartiene solo alle cose ma anche ai personaggi; e così dove finisce un'analogia, un'altra ne incomincia. Non si può infatti non avvertire dietro le parole di Debenedetti l'eco della psicoanalisi, la scoperta dell'inconscio. Ed è proprio sul terreno dello sciopero dei personaggi che Freud e Husserl sembrano incontrarsi. Una breve incursione nelle pagine dedicate a Pirandello può fornirci qualche indizio prezioso. Siamo all'atto finale della lettura del Fu Mattia Pascal, alla fallimentare epoché del protagonista:

Mattia accettando come propria, e agli effetti non solo dello stato civile, la morte di quell'annegato di Mirano, esce dalla storia, si mette tra parentesi, fa un' epoché.

Purtroppo rimane un' epoché puramente astratta, intenzionale, velleitaria. Mattia ha messo tra parentesi la vita, per andare nel fondo di se stesso, ma non trova l'uomo necessario, autentico che pareva annunciato dalla sua faccia, dalla sua persona allorché queste apparivano nella loro squallida, bislacca, dolorosa nudità esistenziale, sottratte alla vicenda che le faceva muoversi, agitarsi, le prendeva nel suo flusso. [...] I suoi atti gratuiti, il suo stato di disponibilità che regolarmente lo getta in preda di imprese infelici e dannose derivano dal suo ignorare la propria necessità, l'imperativo del proprio fondo e fisionomia interiore, da cui gli atti si generano, giusti o errati che siano, con la persuasione di dover essere quelli e non altri, ineluttabili sani e perfino soddisfacenti. Dalla sua epoché, se gli fosse riuscita, Mattia dovrebbe uscire risanato, coincidente con la propria autentica struttura, come una società da una rivoluzione¹³.

Questa rapida finestra sul romanzo di Pirandello ci aiuta a gettare una luce ulteriore su quella specie di "scala gerarchica" che Debenedetti istituisce fra i romanzieri del Novecento, chiarisce come e perché, in nome di quali prerogative, Proust e Joyce costituiscono ai suoi occhi dei modelli insuperabili. Nel caso di

¹³ Ibid. Cit., pp. 336-337.

Pirandello, ci troviamo indiscutibilmente di fronte a una lettura in negativo. Debenedetti parla quasi di un appuntamento mancato, di un fallimento del personaggio nei termini di una epoché bruscamente interrotta. Proprio quell'epoché che, lo avevamo già visto a suo tempo, risulta essenziale a Marcel per aggirare l'Abitudine e recuperare il tempo perduto: gli oggetti nella loro essenza extra-temporale.

Quella messa in parentesi della vita, se prolungata e approfondita avrebbe portato Pirandello a rendere visibile quell'oltre che vive all'interno di Mattia Pascal e che non riesce a venire a galla, a manifestarsi, in una parola a epifanizzarsi; che lo condanna a restare intrappolato in un mondo ancora concepito naturalisticamente.

Ma che cosa non riesce a disoccultare Pirandello anche se la sua poetica lo percepisce oscuramente?

Forzando un po' le parole di Debenedetti, in una ricostruzione che si concede forse inevitabilmente dei margini d'arbitrio, potremmo dire, che alla base dell'impossibilità di Pirandello di fare esplodere il personaggio classico, di identificare il suo "oltre", di nominarlo e renderlo visibile c'è la mancanza di una attrezzatura che prende forma all'inizio del secolo e che si chiama Psicoanalisi. E' dalle scoperte di Freud che nasce l'antropologia dell'uomo contemporaneo: è attraverso la messa in scena dell'inconscio che il personaggio-uomo può veramente cambiare pelle:

In sostanza, la nascita della psicoanalisi mette in evidenza, con parecchi anni di anticipo sull'arte, che è cominciata una epoca nuova: quella in cui la coscienza comincia a svilupparsi in senso verticale, anziché orizzontale. E che altro abbiamo visto, finora, nel nuovo romanzo, se non la ricerca, appunto, di un oltre, l'esigenza di epifanizzare un oltre, di aprire gli oggetti e i personaggi come scorze perché si renda visibile un oltre, che non si può raggiungere se non esplorando in senso verticale ?¹⁴

A prima vista può sembrare che ci siamo infilati in una impasse pericolosa, se è vero - come è vero - che Proust senti al massimo qualche amico parlare di psicoanalisi e Joyce, dal canto suo, tendeva a sbarazzarsene con un'alzata di spalle dichiarando che c'era già tutto in Vico. Ma Debenedetti, non diversamente da Rivière, sembra avere identificato misteriose, inequivocabili e raddomantiche sovrapposizioni tra "la nuova scienza" e "il nuovo romanzo". La dimensione "verticale" scoperta da Freud trova infatti, agli occhi di Debenedetti, una perfetta rappresentazione nelle epifanie e nelle intermittenze del cuore: sono Proust e Joyce (nonostante la loro ignoranza ma grazie alla loro segreta sintonia con la psicoanalisi) i veri artefici del romanzo del Novecento a tal punto che i loro metodi narrativi diventano un vero e proprio canone, un indice di misurazione con cui stabilire la esile linea di confine che divide gli ultimi anni dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo. Il passaggio, lo abbiamo detto, avviene (o viene rappresentato) sotto forma di trauma e Debenedetti lo sottolinea a più riprese servendosi di vari strumenti tra cui la psicoanalisi e la fenomenologia, ma quando arriva a parlare delle opere narrative quel confine viene tracciato

¹⁴ Ibid. Cit., p. 465.

esclusivamente sulla base di un nuovo linguaggio il cui vocabolario è interamente tratto dai romanzi di Proust e di Joyce.

A questo riguardo risulta illuminante il passo in cui Debenedetti si congeda dal Fu Mattia Pascal utilizzando come criterio di valutazione la poetica di Joyce.

L'anno scorso avevamo meticolosamente dimostrato che anche la narrativa di Pirandello si rivolta, abbastanza precocemente, al naturalismo, proprio nella misura in cui sente, anche lei, l'urgenza di epifanizzare, se non le cose e i fatti, almeno il personaggio. [...] Intorno a quei protagonisti, che rispecchiano in modo urgente e ignaro le nuove tendenze, le nuove aspirazioni del romanzo, dal momento che il verismo è divenuto insoddisfacente, inservibile intorno ad essi, tutto il resto del mondo, in Pirandello, è ancora rappresentato veristicamente e veristicamente è anche dedotto l'ingranaggio della vicenda. [...] Per compiere l'esperimento della novità di Pirandello, noi avevamo analizzato il Fu Mattia Pascal. Avevamo constatato, in sostanza, che l'esigenza oscura, da parte del romanziere, di epifanizzare il personaggio, si proietta nell'esigenza umana che il protagonista, Mattia Pascal, avrebbe di epifanizzarsi, per raggiungere la felicità, o almeno quell'armonia di vita, quel senso di essere se stesso, che ostinatamente gli sono negati. [...] Due volte egli sciupa l'occasione: non si dà il tempo, non trova il coraggio e la forza di disoccultarsi. E due volte egli fallisce come uomo; mentre due volte, in perfetto sincronismo fallisce anche il romanzo, che a sua volta perde l'occasione di epifanizzare il più vero contenuto e movimento e scoperta che esso prometteva.¹⁵

Salta subito agli occhi che una simile liquidazione del Fu Mattia Pascal è il risultato di uno spietato confronto fra il metodo narrativo di Pirandello (le sue mancate epifanie) e quello di Joyce. Il discorso critico di Debenedetti gravita infatti, nell'occasione, attorno ad un'unica parola chiave, epifania, da cui ricava un inedito e personalissimo neologismo, non registrato a tutt'oggi dai vocabolari italiani:

¹⁵ Ibid. Cit., p.435

epifanizzare, epifanizzarsi. E' mi sembra una prova preziosa che dimostra fino a che punto l'opera di Joyce sia stata per Debenedetti un modello di lettura, una lente con cui osservare il Novecento e disegnare una possibile mappa del romanzo italiano.

Vediamo in che modo Debenedetti arriva a "inventarsi" quel verbo.

Lo spunto è fornito da un romanzo rimasto a lungo inedito e che vede la luce solo nel 1946. Si tratta dello Stephen Hero: è in quello scritto giovanile, rinnegato dallo stesso Joyce che secondo Debenedetti è possibile rintracciare l'atto di nascita del romanziere, perché lì per la prima volta viene teorizzata e messa in scena una "nuova scrittura":

Per epifania Stefano intendeva una improvvisa manifestazione spirituale, o in un discorso, o in un gesto, o in un giro di pensieri, degni di essere ricordati. Stimava cosa degna per un uomo di lettere registrare queste epifanie con estrema cura ¹⁶.

Partendo di qui, sulle tracce di Spencer e di Tindall, Debenedetti focalizza il nucleo centrale della poetica di Joyce la cui opera nel suo insieme (se si esclude il Finnegans Wake) può essere considerata come una "epifania di epifanie"¹⁷.

Ma a differenza di Tindall che si concentra sull'etimologia della parola, sulla rievocazione della festività religiosa che commemora l'arrivo dei tre Re Magi ad una

¹⁶ Ibid. Cit., p.288

¹⁷ Questa definizione dell'opera di Joyce Debenedetti la ricava da W. Y. Tindall. James Joyce. Charles Scribner's Sons, 1950.

mangiatoia dove “mentre videro nient’altro che un bambino videro qualcosa d’altro” a Debenedetti interessa sottolineare la rivoluzione ottica che in tal modo si verifica.

Ci importa questo fenomeno di seconda vista per cui la cosa, percepita nell’oggettività materiale, naturale del suo apparire, invita a scorgere ed effettivamente fa scorgere qualche cosa d’altro¹⁸.

Si potrebbe osservare che ancora una volta Debenedetti sembra curarsi poco della filologia e non esita a distorcere premeditatamente un’espressione. La “seconda vista”, che ha una lunga storia nella tradizione narrativa dell’Ottocento e che in Balzac ad esempio, indica la capacità concessa ad alcuni privilegiati di vedere attraverso, di radiografare, di fare emergere quello che è nascosto dentro, al di sotto delle superfici: agli antipodi dunque, rispetto a qualsiasi programmatica passività del soggetto, immobilizzato in attesa che siano le cose a esplodere verso di lui o se si preferisce a epifanizzarsi. Agli antipodi di quella “nuova qualità della visione” che è propria della narrativa del Novecento e di cui Debenedetti trova un esempio nel primo romanzo di Joyce. E’ per bocca dello stesso Stephen che ci viene spiegato che cosa è una epifania, ed è lasciandosi ipnotizzare da quelle pagine che Debenedetti sembra creare per via di mimesis un nuovo linguaggio critico: termini epifanizzarsi, epifanizzare, nascono così, e segnano una sorta di discrimine fra il romanzo naturalista e la fisionomia del romanzo del Novecento.

¹⁸ Ibid.

Dopo avere passato brevemente in rassegna i primi due requisiti, integrità e simmetria, su cui si fonda la teoria estetica di Stephen e che sono previsti nelle considerazioni sulla bellezza contenute nella Summa di San Tommaso, DeBenedetti si sofferma sul terzo, la claritas, che Joyce traduce con la parola radiance.

Intorno al terzo requisito, la radiance, ascoltiamo le testuali spiegazioni di Stefano: «Per molto tempo non sono riuscito a capire che cosa intendesse L'Aquinate. Si serve di una parola figurativa (cosa molto insolita in lui) ma io sono arrivato a comprenderla. Claritas è Quidditas. Dopo che con l'analisi si è scoperta la seconda qualità, la mente compie la sola sintesi logicamente possibile e scopre la terza qualità. Questo è il momento che io chiamo epifania. Dapprima noi riconosciamo che l'oggetto è una cosa integrale, poi riconosciamo che è una struttura organizzata e compiuta, una *cosa* in fatto; finalmente, quando la relazione fra le parti è perfetta, quando le parti si sono strutturate in un punto speciale, riconosciamo che quella è la cosa che è. La sua anima, la sua identità balzano verso di noi fuori dai veli dell'apparenza. L'anima dell'oggetto più comune, la struttura del quale ha preso così forma, è stata così calettata, ci appare radiante. L'oggetto compie la sua epifania».¹⁹

E' in questa luce che l'episodio di Stephen davanti all'orologio della dogana è analogo a quello di Marcel di fronte ai campanili di Martinville. In entrambi i casi sono gli oggetti ad assumere l'iniziativa, a esplodere verso il soggetto, pronti ad aprirsi, avrebbe detto Proust o come scrive Joyce, a "balzare verso di noi fuori dal velo dell'apparenza".

Arrivati a questo punto, dopo avere seguito la strategia di DeBenedetti si impongono alcune considerazioni:

¹⁹ Ibid. Cit., p. 290.

A) L'equazione fra intermittenze del cuore e epifanie è talmente radicata all'interno del discorso critico di Debenedetti che le opere dei due capostipiti del nuovo romanzo finiscono per fare corpo, per diventare un unico blocco, per essere commentate e rilette l'una attraverso l'altra. Ad esempio: I campanili di Martinville "si aprono come una scorza e lasciano vedere il loro segreto, quello per cui veramente sono quello che sono: raggiungono insomma la claritas".

B) Non solo i confini vengono smussati e le differenze fra le due opere si perdono, (seppure verranno in parte recuperate) ma la rete di analogie creata da Debenedetti come supporto per riconoscere nei vari campi del sapere una grande frattura da collocarsi agli inizi del Novecento, appare spesso, se non arbitraria, almeno decisamente spericolata.

C) Si intravede dietro ognuna delle operazioni compiute da Debenedetti un disegno fin troppo preciso, a cui vengono sacrificate le diversità: quello di fondare un canone del Novecento basato su due autori Proust e Joyce, a cui sporadicamente - nel corso delle sue lezioni e parlando di Tozzi - verrà aggregato Kafka.

Simili obiezioni non diminuiscono tuttavia la formidabile novità che caratterizza il discorso complessivo di Debenedetti e che consiste, io credo, nell'aver

costruito in quelle lezioni, insieme una teoria e una storia del romanzo del Novecento partendo dai testi, utilizzando come testimoni i romanzieri stessi e rielaborando le loro parole secondo le leggi di una nuova e imprevedibile messa in intreccio. Né si può dimenticare che avere individuato nelle intermittenze del cuore di Proust e nelle epifanie di Joyce l'atto inaugurale della scrittura romanzesca (ormai del tutto fuori da ogni possibile poetica simbolista) costituisce un apporto decisivo alla definizione di un nuovo soggetto e delle sue relazioni con gli oggetti che lo circondano e determinano la concretezza dei suoi procedimenti artistici.

Una polemica nascosta

Se vogliamo mettere a fuoco il discorso sul personaggio che attraversa tutto Il romanzo del Novecento, è opportuno fare un passo indietro e risalire fino alla Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo, che abbiamo già avuto modo di citare che, varrà la pena di ricordarlo, porta la data del 1960 e che precede di un soffio le lezioni. Dobbiamo ripartire da un brano che avevamo già citato: Proust e Joyce, ci ha detto Debenedetti, ci mettono davanti a “un susseguirsi ininterrotto di esplosioni: esplodono gli oggetti, esplodono i personaggi. Ciascuno di quei romanzi è un'esplosione di esplosioni”.

Continuiamo ora a seguirlo.

Le essenze cercate dai due scrittori paiono diventare accessibili, comunicative solo nei frantumi abbastanza infinitesimali, corpuscolari, prodotti da quelle esplosioni. Il miracolo di Proust è nel continuo ricupero della rosa, della sua bellezza intatta, così ostinatamente e incantevolmente esistenziale, proprio mentre la fa esplodere per captarne il segreto. [...] Joyce, a prima vista, ha meno bisogno di reintegrare gli oggetti, perché è più ligio (salvo che nel *Finnegans*) a un trattamento naturalistico del proprio materiale. Ma l'estremo rallentamento di certi episodi anche più narrativi, l'inizio dell'*Ulisse*, per esempio, porta i singoli istanti, per dare tempo a ciascuno di mettersi a fuoco, quasi al limite del discontinuo, cioè ad una quasi frantumazione del tessuto temporale e spaziale. Chi voglia, di queste constatazioni così empiriche, una copertura in oro filosofale, la troverà in Adorno, dove si riconoscono a Proust e Joyce le dovute benemerienze di capostipiti narrativi «della dissoluzione della coscienza in elementi disparati», di antesignani della «non identità», intesa quest'ultima sia come «la dissoluzione del soggetto», sia come «il presentarsi di ciò che non è di per sé soggetto»²⁰.

Sembra che Debenedetti stia così arrivando a condividere la posizione di Adorno. In realtà sta mettendo in atto una strategia che gli è cara e a cui ricorre ripetute volte: a prima vista accetta o finge di accettare conclusioni altrui, per metterle alla prova e cercarne il punto debole. Molto spesso l'identificazione dell'anello di minore tenuta è subdolamente demandata - come in questo caso - "a un osservatore meno iniziato" (o non iniziato) il quale, basandosi sul senso comune e passando alle spalle della teoria, "noterà che i frantumi dell'esplosione raggiungono, se così si può dire, un'identità più intensa di quella che si è dissolta."²¹ Si tratta, dunque, di un'esplosione che pur modificando visibilmente la fisionomia del personaggio

²⁰ Debenedetti, G. *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*. Cit., p. 1289.

²¹ *Ibid.*

classico, riesce a mantenere all'interno di questa disgregazione anatomica un argine che consentirà di riprodurre sulla pagina l'"instabile e illusionistica coesione"²² di una sagoma antropomorfica.

Così i personaggi che ci compaiono davanti nelle opere di Proust e di Joyce, nonostante abbiano già proclamato una sorta di sciopero bianco nei confronti dell'autore, riescono tuttavia, al di là della loro natura anarchica di "atomi in libertà," a ricomporre in una figura unitaria i cocci di quella frantumazione. Le intermittenze del cuore e le epifanie appaiono sotto questa luce l'ultima rappresentazione, l'atto finale del "destino del personaggio," prima della sua sparizione definitiva:

Nella preistoria di questo conflitto, almeno un punto ci sembra ormai assodato. Anche la narrativa, a un certo momento aveva avvertito il bisogno di passare dal mondo visibile a quello dell'infra e vi aveva trovato quei tali corpuscoli, ma disposti ancora a prestarsi come personaggi fatti a immagine e somiglianza dell'uomo, a comunicare i loro segreti di strutture significanti²³.

Se il personaggio del "nuovo romanzo" non ci appare più relegato entro i contorni rassicuranti, compatti ed omogenei della poetica naturalista governata dalla legge di causa ed effetto, capace di imprimere una necessità agli eventi e di costruire in un racconto consequenziale la parabola di un destino, è altrettanto vero che l'onda di probabilità su cui si fonda la nuova narrativa è ancora capace, almeno all'origine, di trovare un punto di intesa fra arbitrio e necessità:

²² Ibid. Cit., p. 1290.

²³ Ibid. Cit., p. 1292.

Joyce fa succedere l'Ulisse in una precisa e qualsiasi giornata dublinese, quel 16 giugno 1904, in cui anche la critica più compendiaria scorge il vero protagonista del romanzo. Perché questa simultaneità di scelta e di arbitrio? A parte le ragioni biografiche da cui Joyce poteva essere spinto a privilegiare quel 16 giugno, la giornata doveva essere scelta a caso: essa presentava al pari di tutte le altre giornate di tarda primavera nella Dublino di quegli anni, lo stesso numero di probabilità statistiche che vi si verificasse una certa quantità di eventi significativi, tra un certo gruppo di personaggi che l'autore voleva raffigurare. (riscontro pedantesco ma doveroso: è puramente casuale che sia proprio quel certo nucleo a esplodere nel ciclotrone tra gli innumerevoli altri nuclei eguali ed equivalenti; ma il fisico prevede con le più formali assicurazioni statistiche, che l'evento si produrrà). E la Recherche di Proust? Essa procede e si rilancia su una serie di imprevedibili reviviscenze della memoria involontaria, ma il suo arco è sorretto dalla fiducia, o addirittura certezza statistica che, in un certo giro di tempo, si verificheranno spontaneamente le occasioni che faranno scoccare quelle reviviscenze²⁴.

E' come se Debenedetti ci stesse dicendo che nei romanzi di Proust e di Joyce, nonostante si assista a una deflagrazione del personaggio in una miriade di corpuscoli che si muovono in un tessuto narrativo non più lineare ma discontinuo, fatto di salti, spazi bianchi, lacune tanto profonde da rendere impossibile la biografia del personaggio e, la ricostruzione completa della traiettoria derivante dall'urto di quegli atomi, resiste tuttavia la fiducia, la certezza quasi matematica che l'evento si produrrà, che l'incontro fra il personaggio e il suo destino - per vie incalcolabili e imprevedibili, al di fuori di ogni rapporto mimetico con la realtà - è ancora possibile .

A sgomentare Debenedetti sono, allora, gli effetti successivi di quella prima grande esplosione, quando quegli argini che si chiamano epifanie e intermittenze del

²⁴ Ibid. Cit., pp. 1293-1294.

cuore vengono meno, quando il personaggio si trasforma in un numero di matricola, quando l'oltre corpuscolare scoperto da Freud viene sostituito da particelle opache, sorde, ammutolite, del tutto incapaci di “confidare o raffigurare un destino”. Quando, per dirla con Robbe-Grillet, il romanzo incomincia a decretare la “*destitution des vieux mythes de la «profondeur»*”²⁵.

L'antiromanzo si presenta oggi come l'erede irriconoscibile, ma legittimo, delle gloriose spedizioni nell'infra intraprese dalla narrativa degli antenati. Un rapido sguardo alle successive generazioni del romanzo mostra come siano venuti meno, decade dopo decade, la capacità e lo zelo di gestire l'azienda dei vecchi. In altre parole, sembra essersi logorata a poco a poco la forza di persuasione occorrente a far parlare i corpuscoli esplosi dagli oggetti materiali e dagli stessi personaggi. [...] Robbe-Grillet, il più estremista ma anche il più coerente portavoce del Nouveau Roman, si vale di argomenti moralistici di fronte alla constatata, resistente opacità dei personaggi che oggi hanno la meglio: la «sublime comunione» tra l'uomo e gli oggetti viene deplorata come una solidarietà complice e «losca», non può manifestarsi che per vie analogiche, ma «la metafora non è mai una forma innocente». A che pro ripetere gli slogans di Robbe-Grillet? I suoi proclami corrono nelle strade, almeno quelle che noi frequentiamo²⁶.

E', dunque, con una generazione di scrittori successiva a Proust e a Joyce che, secondo Debenedetti, incomincia ad aprirsi una voragine destinata a inghiottire il personaggio e a dissolverne lo stato civile: liso, corrosivo, dimezzato esso ci appare nelle pagine del Nouveau Roman trasformato in una particella. Ed è proprio sul terreno di questa aggressione massiccia e programmatica contro il personaggio,

²⁵ Robbe-Grillet, A. “Une voie pour le roman futur”, Pour un Nouveau Roman. Paris: Les Editions de Minuit, 1963. Cit., p. 22.

²⁶ Debenedetti, G. Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo. Cit., p.1294.

scollato pian piano da qualsiasi anagrafe e codice referenziale, che Debenedetti entra in rotta di collisione con le posizioni assunte da Robbe-Grillet nei suoi scritti teorici sul Nouveau Roman. E' allora che prende forma (o avrebbe potuto prendere forma) il desiderio di raccontare agli studenti dell'Università di Roma una storia del romanzo del Novecento, che resterà circoscritta, ferma e bloccata, ai suoi atti inaugurali, quelli compiuti dai romanzieri che operano nei primi decenni del secolo e che appaiono ancora in grado di comunicare "il senso di una vicenda" e la "necessità di un destino". Debenedetti sembra arroccarsi in quell'ultimo lembo di terra, dove una popolazione ostinatamente antropomorfa non ha ancora subito l'invasione di un nuovo e irriconoscibile pianeta chiamato "anti-romanzo".

Così può apparire sintomatico che la metamorfosi del personaggio-uomo in personaggio-particella venga descritta da Debenedetti ricorrendo a un parallelo con la fisica moderna: come se da lì provenisse il "modello sconosciuto e operante del romanziere nei riguardi dei suoi personaggi"²⁷.

Ora il primo sovvertimento che i fisici moderni hanno apportato nel mondo dei fenomeni rispetto alla scienza meccanicistica è l'abrogazione delle leggi di concessione a favore di quelle di proibizione che dicono "tutto ciò che non può accadere"²⁸.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid. Cit., p. 1296.

Per i nostri confronti, abbiano pazienza gli scienziati, ne sappiamo quanto basta. Il teatro e il romanzo dell'assurdo, queste popolose riserve di personaggi-particelle, hanno già ampiamente controllato la decadenza delle leggi di concessione. Nel romanzo tradizionale, gli imprevisti non erano che infrazioni apparenti di quella legge: d'improvviso i fatti diventavano incalcolabili, la catena delle cause sembrava spezzata, ma tutto si giustificava con l'ignoranza delle premesse, sempre che dal retroscena il romanziere non ammiccasse che aveva finito di ignorarle solo per sottoporci a un più energico messaggio emotivo. Invece la letteratura dell'assurdo beneficia largamente delle leggi di proibizione. Altrettanto si può dire fin d'ora del Nouveau Roman: il suo indispettito ma cortese apologeta Jean Bloch-Michel vi constata un uso impressionante di «divieti»²⁹.

Nel tentativo di identificare i primi segnali di un cedimento delle vecchie norme che porteranno a un progressivo tramonto del personaggio-uomo Debenedetti risale fino alla poetica dell'assurdo dove i limiti tra il possibile e l'impossibile appaiono sempre più sfumati fino quasi ad azzerarsi. L'esistenzialismo, che ne costituisce la base, aveva scritto nel 1947, (in "Personaggi e destino"), porta alle estreme conseguenze alcune premesse della psicoanalisi: "tolto di mezzo il padre, che possedeva le spiegazioni, il mondo, fino a nuovo ordine, non ha più senso: è divenuto assurdo"³⁰.

Ma se con Camus e Sartre ha avuto inizio il divorzio fra personaggio e destino, al fine di dimostrare che tutto è gratuito, è con le ultime opere di Jonesco e di Beckett

²⁹ Ibid. Cit., p. 1297.

³⁰ Debenedetti, G. Personaggi e Destino. Cit., p. 915.

che “impossibilità e naturalezza” finiscono per “coesistere”,³¹ perché “le monde, sottolinea Robbe-Grillet n’est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement [...] Autour de nous, défiant la meute des nos adjectives animistes ou ménagers, le chose sont là.”³²

“Le cose sono là,” ferme, immobili come un tempo e come nell’exemplum inventato da Sartre, ma non pronte ad aprirsi e a “esplodere verso”: sono sempre identiche a se stesse, refrattarie a ogni tentativo di antropomorfizzazione, spoglie di una quantità di significazioni (psicologiche, sociali, metafisiche) e restituite alla loro presenza, dura, opaca, inappropriabile e per questo inconsueta e straniera all’uomo. Gli oggetti hanno perso ogni interiorità sospetta: finalmente, continua Robbe-Grillet, “la surface, des choses a cessé d’être pour nous le masque de leur coeur, sentiment qui préludait à tout les «au-delà» de la métaphysique .³³”

Una volta che è stata negata “la profondità”, gli oggetti e i personaggi non hanno più bisogno, di “epifanizzarsi”, “di confidare il loro segreto”. La “seconda vista” è scomparsa e al suo posto è subentrato un occhio gelido, frigido, asettico, che non cerca sensi reconditi, si limita a prendere atto delle superfici, a classificare, a registrare:

³¹ Debenedetti, G. Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo. Cit., p. 1298.

³² Robbe-Grillet, A. “Une voie pour le roman futur”. Cit., p. 18.

³³ Ibid. Cit., p. 23.

la distance entre l'objet et moi, et les distances propres de l'objet (ses distances extérieures, c'est-à-dire ses mesures), et les distances des objets entre eux, et insister encore sur le fait, que ce sont seulement des distance (et non pas des déchirements), cela revient à établir que les choses sont là et qu'elles ne sont rien d'autre que des choses, chacun limitée à soi. Le problème n'est plus de choisir entre un accord heureux et une solidarité malheureuse. Il y a désormais refus de toute complicité ³⁴.

Il romanzo così come si configura nelle pagine di Robbe-Grillet ha la stessa consistenza dell'universo scoperto dalla fisica moderna: si parli di particelle o di antipersonaggi in entrambi i casi, conclude Debenedetti, citando Kenneth W. Ford "qualsiasi tentativo di penetrare oltre quel visibile è vano: la natura ondulatoria della materia «svia ogni sforzo dell'uomo diretto a studiarne l'interno»"³⁵.

A partire da questo momento Debenedetti svolge una sorta di perorazione. Il suo è un gesto di difesa improvviso e repentino, contro un mondo che ha completamente rinnegato la lezione dei padri, di quelli che ai suoi occhi sono i grandi maestri del Novecento: Proust, Joyce e Freud. Le tre parole chiave (intermittenze, epifanie, inconscio) di cui si era servito per svelare gli enigmi del ventesimo secolo non funzionano più; il Nouveau Roman le ha definitivamente accantonate per inaugurare un altro Novecento, che il critico si sente sfuggire tra le mani intonando una sorta di sommessa ma combattiva elegia.

³⁴ Robbe-Grillet, A. "Nature, humanisme, tragédie", Pour un Nouveau Roman. Cit., p. 65.

³⁵ Debenedetti, G. Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo. Cit., p. 1305.

D'altronde, se confrontiamo la data di pubblicazione dei saggi teorici di Robbe-Grillet (1953-1963) con quella dei cicli di lezioni sul Romanzo del Novecento (1960-1965), ci troviamo di fronte a una conferma cronologica che non può essere ignorata, né tanto meno relegata tra gli eventi casuali.

La lettura in parallelo rivela posizioni antitetiche, antagoniste, quasi che a spingere la mano di Debenedetti ci fosse un irrefrenabile desiderio di sfida, la volontà di non arrendersi alla desolazione di un universo che il critico avverte estraneo e ostile.

La negazione di Svevo

Il Joyce mi scrisse: "Se l'Anna-Livia (il fiume di Dublino) non fosse inghiottito dall'Oceano, sboccherebbe nel Canal Grande di Trieste"

(Italo Svevo)

Una lettura impossibile

Giunto ormai alla fine del suo lungo racconto, Debenedetti sembra improvvisamente tornare sui suoi passi, intento a segnalare, con molto scrupolo, le diversità e gli scarti su cui si fonda l'analogia fra l'opera di Proust e quella di Joyce. È come se il parallelo da lui stesso istituito avesse finito per sfuggirgli di mano, e quell'identità rilevata fra intermittenze del cuore e epifanie avesse bisogno di essere riconsiderata, e messa sotto cauzione; in ogni caso le «differenze» andranno marcate. Così una piccola sorpresa ci aspetta appena incominciamo a leggere il penultimo ciclo di lezioni sul Romanzo del Novecento, tenutosi fra il 1964 e il 1965 dove compare la

versione definitiva di quella similitudine che sembra essere messa a punto, registrata, ridefinita in funzione di una maggiore responsabilità teorica, anche a costo di contraddirsi.

I romanzi di Proust e di Joyce e la psicoanalisi di Freud finivano col fondersi in una specie di blocco minaccioso e avverso. Erano quasi gli emblemi della novità sovvertitrice che metteva in pericolo alcuni capisaldi dell'ideologia ancora dominante, alcune delle massime che costituivano una garanzia di ordine nei rapporti degli individui tra loro e in quelli dell'individuo con se stesso. [...] In comune essi hanno solo di rispecchiare la stessa situazione del fondo: lo sgretolamento dell'uomo borghese, della concezione unitaria e coerente che egli ha di se stesso. E se tutti e tre smascherano questo sgretolamento e arrivano a scoprirne l'agente (i modi li abbiamo già indicati nei corsi precedenti), le vie lungo cui si manifestano sono differentissime e solo la visione sfocata di una crisi di ansia poteva abolire allora, per mentalità non sociologica di allora, i contorni singolari di ciascuno dei tre sino a far entrare l'una nell'altra una grossa parte delle zone specifiche a loro competenti. Abbiamo mostrata in altra occasione come Proust e Joyce partano da due poetiche del tutto inconsapevolmente parallele, ma arrivino a forme e risultati di poesia tra di loro lontanissimi¹.

Debenedetti, smentisce ogni possibile ritrattazione e affida in modo vago e ambiguo ai corsi precedenti (1962-1963;1963-1964) la consequenzialità logica della sua dimostrazione, sostenendo che nel sviluppare minuziosamente il parallelo fra Proust e Joyce non ha trascurato di sottolineare convergenze e diversità. Eppure se ripercorriamo i singoli passaggi di quella analogia i conti non tornano, o sembrano tornare solo in parte. Non ci sono dubbi infatti che, a catalizzare l'attenzione di Debenedetti, è fin dall'inizio un insistito e deciso inventario delle corrispondenze fra i

¹ Debenedetti, G. Il Romanzo del Novecento. Cit., p. 536.

due metodi narrativi, mentre le “differenze” cadono nell’ombra. Una conferma a tutto questo la possiamo trovare nell’anello conclusivo di quella lettura in parallelo che porta la data (1963-1964).

Ma la più efficace descrizione di queste epifanie e il loro effetto l’ha proprio trovata Proust quando descrive le intermittenze del cuore e il loro effetto. Si tratta dei momenti privilegiati e indipendenti dalla volontà dell’artista, in cui le cose, i fatti e le figure del tempo si aprono come una scorza e lasciano vedere il loro segreto, quello per cui veramente sono quello che sono: raggiungono, insomma, la *claritas*².

Non si può non rilevare che di quella analogia su cui Debenedetti sembra avere tanto investito, venga alla fine evidenziato solo l’aspetto “positivo”: serve solo a dimostrare la possibile identità fra le due poetiche. E’ anche vero, tuttavia, che ci troviamo di fronte a delle “lezioni” che rendono difficile l’esatta ricostruzione del suo discorso critico e che non si può escludere l’ipotesi che i materiali a cui si riferisce Debenedetti siano andati perduti, oppure siano stati affidati all’oralità del racconto.

Resta comunque un dato certo: nell’ultima parte del Romanzo del Novecento il critico tende a ristabilire i confini, le differenze fra i capostipiti del Novecento e procede con molta cautela, soprattutto nell’utilizzazione della lettura analogica che finisce per schiacciare le opere sotto false etichette, e stingerne l’identità nello sforzo di tenere fermi binomi opachi e vischiosi. È proprio seguendo questa strada che Debenedetti arriva a denunciare i limiti del metodo analogico, a metterlo tra parentesi, ad affidargli al massimo la funzione di un utile mezzo di contrasto, a

² Ibid. Cit., p. 434.

rovesciare e a ripensare la sua strategia alla luce della lezione dei maestri di un tempo: “in ciò aveva ragione la critica idealistica ed estetica, quando batteva con tanta ostinazione sull’incomparabilità degli artisti”³.

Lo spunto per questa inversione di rotta viene offerto a Debenedetti dallo studio della ricostruzione storica del “caso Svevo”. E’ durante lo spoglio dei documenti di quell’ “archivio,” fatto di articoli di giornali, saggi critici, recensioni, che Debenedetti si accorge di come la ricezione delle opere di Svevo non solo abbia subito un ritardo all’apparenza inspiegabile presso il pubblico, ma soprattutto sia avvenuta attraverso un incauto e spregiudicato parallelo con Proust.

Nel 1926, grazie all’interessamento di Valèry Larbaud, il “Navire d’ Argent” dedica a Svevo un hommage. E’ in quelle pagine che prende corpo lo slogan pubblicitario che presenta Svevo come “il Proust italiano,” slogan, che ebbe il merito di consacrare la fama europea dello scrittore triestino, ma che portò a una serie di equivoci, di fraintendimenti che pesarono a lungo sulla lettura dell’opera.

Debenedetti focalizza l’attenzione su quella “falsa analogia” responsabile ai suoi occhi di avere prodotto un’ immagine sfocata dei romanzi di Svevo, inseriti in una discendenza quanto mai dubbia se non addirittura insostenibile e impraticabile.

Il parallelo fra i due autori avviene attraverso una mappatura delle differenze, delle opposizioni, atto a minare alla radice la possibilità dell’accostamento. E’ dunque

³ Ibid. Cit., p. 546.

sotto l'ombrello della negazione che questa volta, e si sarebbe tentati di dire, ancora una volta, la Recherche appare come un modello insuperato.

Smantellando con rigoroso puntiglio il paragone pubblicitario con Proust, la formula di comodo escogitata nella fretta del "caso letterario," Debenedetti arriva a dimostrare che Svevo non è Proust ed è in base alla loro incommensurabilità che viene stabilita e riconfermata quella specie di "scala gerarchica" che avevamo già visto affiorare nei capitoli precedenti del Romanzo del Novecento.

Proviamo a ripercorrere rapidamente l'inventario delle differenze che investe i materiali, le tecniche, gli esiti dei due tipi di "scrittura" messi a confronto:

A) Partendo dalla superficie dei testi Debenedetti dimostra come la Recherche "è addirittura l'opposto dei romanzi di Svevo."⁴ La più semplice analisi stilistica rivela infatti la diversa struttura sintattica della frase: in Proust la parola è "un luogo, un organo di una metempsicosi dell'anima delle cose"⁵ mentre in Svevo essa è pura "nomenclatura"; la frase spogliata di qualsiasi intenzione melodica, diventa, allora, uno strumento di registrazione che non mira a divinare l'essenza delle cose ma piuttosto a documentarne l'esistenza e a "scoprime il nocciolo."⁶

⁴ Ibid. Cit., p. 539.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

B) Il divario si approfondisce se accorciamo ulteriormente le distanze. E' la rappresentazione del tempo così come affiora da un lato nella Recherche, dall'altro nella Coscienza di Zeno a costituire il vero elemento di contrasto che rende impossibile l'istituzione di qualsiasi analogia fra i due testi: proprio basandosi su questa diversità "di trattamento del tempo," Debenedetti disgrega il parallelo fra Proust e Svevo.

Se la dialettica che attraversa tutta la Recherche si fonda sulla dicotomia tra tempo perduto nella "vita mondana" e tempo recuperato attraverso l'opera d'arte "in un presente sottratto al tempo, un presente eterno, affrancato dalla fuga storica, mondana dei giorni,"⁷ nella Coscienza di Zeno, al contrario, troviamo solo un'unica dimensione temporale: "un inesorabile presente che crolla come una tromba d'aria in un passato senza recupero. Un presente pratico che rimane inutilizzato perché il personaggio è incapace di metterlo a frutto"⁸. E' come se Debenedetti ci stesse dicendo che il tempo nell'ultimo romanzo di Svevo, coincide con l'esistenza di Zeno: gli avvenimenti si strutturano e si organizzano nella coscienza del protagonista, divengono questa coscienza; non c'è nulla al di fuori di "questa dimensione assurda e nulla del presente"; non c'è - come in Proust - una lotta drammatica contro il tempo, affidata al riscatto della scrittura.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid. Cit., p. 540.

C) Una conferma a tutto questo Debenedetti la trova nel Vecchione. In quelle poche pagine che possono essere considerate come una “sorta di continuazione” della Coscienza di Zeno, si possono trovare - sostiene Debenedetti - alcune “dichiarazioni in prima persona che valgono anche come confessioni dei suoi principali personaggi.”⁹ Quando ad esempio il protagonista afferma: “Io non so muovermi abbastanza sicuramente nel tempo”,¹⁰ non ci sono dubbi che ci troviamo di fronte a qualcosa che è tipico del personaggio sveviano e che porta a una drastica svalutazione del tempo.

A questo punto, Debenedetti, per rendere ancora più convincenti le sue argomentazioni, azzarda una ipotesi alquanto suggestiva: “immagina” che Svevo, nel comporre il Vecchione abbia tentato di imitare Proust per accreditare quella facile e sbrigativa definizione di “Proust italiano” che la critica gli aveva elargito. Tentato, sedotto da quel paragone Svevo avrebbe cercato insomma di confermarlo. “E proprio qui ci fa toccare con mano che equivocò su Proust, sull’idea del tempo che sta a base dell’opera di Proust. Svevo equivocò - conclude Debenedetti - perché la sua diversità da Proust era insuperabile, irriducibile, era una questione di temperamento”¹¹.

⁹ Ibid. Cit., p. 541.

¹⁰ Ibid. Cit., p. 542.

¹¹ Ibid.

Se così stanno le cose, la ricerca del tempo perduto messa in atto da Zeno nel Vecchione non può non apparire, agli occhi di Debenedetti, una patetica e un po' goffa parodia della Recherche. Una lettura distorta del testo proustiano ha prodotto un universo irreparabilmente antitetico:

Svevo scrive per fissare il presente e così renderlo riconquistabile e servibile: nega in un certo senso, la memoria come attività ricreatrice, ammette soltanto un ricordo affidato alla registrazione immediata di quel presente. Ricordo come fotografia, come foglio di album. Dunque un ricordo suscettibile di richiamo meccanico depositato al sicuro, in un taccuino, e sempre pronto a lasciarsi ripescare. In Proust il ricordofotografia, anche se la possibilità di ritenerlo sia infallibile, o se si abbia qualche mezzo per resuscitarlo, non serve a niente, non è la realtà, è falso appunto come una fotografia. Con Proust, bisogna contrapporre ricordo documentario a memoria creatrice.¹²

La scrittura per Svevo è dunque un mezzo per cristallizzare il tempo, per imprigionarlo in una registrazione esatta e asettica degli avvenimenti, dove la memoria rischia (potremmo dire) di farsi cogliere in flagranza di "lapsus" e di trasformarsi allora in un paradossale strumento di cancellazione. In tal modo il ricordo si muta in un archivio di immagini inerti, di documenti fotografici del passato. Proprio quei documenti, quelle immagini premeditatamente evocate e catalogate costituivano tuttavia per Proust il segno di una catastrofe irreparabile, del tempo "perduto per sempre". Una linea d'alberi, che si snoda lungo la ferrovia, resta, ricordiamocelo, una linea d'alberi che ripete infinitamente se stessa e non suscita alcuna emozione fino a quando il rumore del cucchiaino contro una tazza

¹² Ibid. Cit., p. 553.

non determinerà l'impercettibile, infinitesimale choc capace di mettere in moto la memoria involontaria: la porta allora si apre e il passato investe uno smarrito ed euforico "Marcel" con la violenza e la forza di qualcosa che si è disancorata a grandi profondità e, di colpo, è presente.

Basta leggere in parallelo i finali dei due romanzi (la Recherche e La coscienza di Zeno) per misurare l'incolmabile distanza che li separa:

Per Svevo la salvezza è nella distruzione del tempo, attraverso la distruzione di quell'orologio, di quella registratrice del doppio tempo, cronologico e psicologico, che è la coscienza dell'uomo. Per Proust la salvezza del mondo è proprio nel recupero del tempo: ben lontano dalla macabra, beffarda utopia della distruzione dell'uomo dalla faccia della terra, egli cerca la continua resurrezione dell'uomo contingente e deperibile.¹³

La "requisitoria" è ormai giunta alla sua conclusione e Debenedetti che ha messo un po' forzosamente la Recherche tra le mani di Svevo, è in grado di cambiare ruolo e di emettere la sentenza: Svevo si è dimostrato inferiore alla parte che era stata scritta per lui e che lui stesso aveva forse cercato improvvidamente di sostenere. Può darsi che le cose stiano davvero così, ma è certo che è quasi impossibile credere all'innocenza del procedimento.

¹³ Ibid. Cit., p. 558.

Svevo lettore di Joyce

Debenedetti una volta sbarazzatosi di quella ingombrante similitudine che mirava a fare di Proust un “precursore” di Svevo, passa all’accostamento con Joyce e, anche in questa occasione, non esita a “inventarsi” una strategia, a mettere in scena un “piccolo gioco” di letture incrociate.

La “sceneggiatura” viene affidata a un testo di confine tra i due autori: si tratta della conferenza che Svevo tenne su Joyce al Circolo del Convegno a Milano nel 1927. Guardate in contro luce quelle pagine possono fare affiorare una specie di autobiografia clandestina, come se, Svevo nel momento di dare forma a un ritratto di Joyce avesse finito col riprodurre, al pari di Zeno, “un doppio cartaceo” della propria vita e della propria poetica. Quello che ipotizza Debenedetti, è dunque, di trovarsi di fronte a una lettura mascherata, dove le parti fra Svevo e Joyce possono paradossalmente invertirsi:

Così guardata, la conferenza, per una parte almeno, e certo per la parte di impostazione, sembra suggerire al lettore una complice, connivente sostituzione di pronomi. Dove il testo dice: lui siamo segretamente invitati, o piuttosto autorizzati, a leggere un noi. Spingendo un po’ il gioco, quasi si supporrebbe che Svevo scorga, tra sé e il suo amico, una somiglianza perfino in certi tratti del carattere e del comportamento ¹⁴.

¹⁴ Ibid. Cit., pp. 560-561.

Ora il fatto che Svevo abbia deciso di raccontarsi, di mettere in scena se stesso attraverso una controfigura che ai suoi occhi poteva apparire come una rappresentazione paradigmatica del difficile destino di un artista, non è del tutto illegittimo; esistono in realtà alcune fondamentali somiglianze tra la loro sorte letteraria.

Così, sulle prime, Debenedetti sembra legittimare quella specie di transfert che l'atto della lettura ha stabilito fra Svevo e Joyce :

La vera parentela, subito constatabile, è che entrambi hanno conosciuto un loro purgatorio di oscurità, di macerazione, prima di arrivare al successo. [...] In entrambi dovevano esserci stati i dubbi, le contrizioni, forse se le erano vicendevolmente comunicate durante quelle lunghe conversazioni letterarie e umane in cui si mutavano le lezioni di inglese impartite da Joyce a Svevo ¹⁵.

D'altronde il metodo delle "vite parallele", perché di questo si tratta, non è del tutto estraneo a Debenedetti che a sua volta lo aveva adottato, come abbiamo già avuto modo di constatare in precedenza, accostando Proust e Montaigne.

Ma Svevo si spinge oltre, non si accontenta dei riscontri biografici, azzarda e cerca delle conferme nelle opere di Joyce, e così è impossibile non accorgersi che la lettura del Dedalus rimanda passo dopo passo a Una vita, quasi che nella mente del lettore triestino si sia "potuta abbozzare una specie di equazione"¹⁶ tra i due romanzi. E non è un caso allora che la molla del meccanismo proiettivo abbia finito per

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid. Cit., p. 563.

focalizzare l'attenzione di Svevo sul problema dell'autobiografia, su quella sua ossessione personale che lo aveva a più riprese tormentato e che adesso, attraverso il Dedalus, poteva trovare una forma di riscatto, organizzare una strategia di difesa che valeva soprattutto come una apologia di se stesso.

Solo ammettendo una simile interferenza, secondo Debenedetti, si giustifica la lunga disquisizione sul problema dell'autobiografia che occupa tutta la prima parte della conferenza e che di per sé non sarebbe stata necessaria, in quanto il fatto che il Dedalus fosse "un'autobiografia del Joyce artista,"¹⁷ e non dell'autore in carne d'ossa era ormai una cosa consolidata. E tuttavia:

Qui Svevo non ha soltanto difeso tutta la propria narrativa, così ineluttabilmente autobiografica, ma ha difeso anche la «la novità» di Una vita, dove il nocciolo della frustrazione di Alfonso Nitti è nel suo anelito e sogno, così evidentemente e paurosamente fallimentare, di essere un artista. [...] Dobbiamo soggiungere che Svevo, nell'interpretarsi così, e nel prendere Joyce come un mallevadore, capiva solo parzialmente sia Joyce che se stesso, perché si rileggeva, e leggeva l'amico, in chiave ancora naturalista [...] L'accostamento tra Svevo e Joyce è stato tentato anche da Svevo, ma si è fondato su fatti estrinseci, in parte ingannevoli, cioè su un sentimentale e affettuoso desiderio di trovare qualche affinità umana tra sé e l'amico, il quale gli offriva tra l'altro ragioni di difesa del proprio operato di scrittore autobiografico¹⁸.

La scena della lettura diventa in tal modo un luogo infido e ambiguo, esposto continuamente alle minacce del tradimento, della deformazione e della distorsione,

¹⁷ Ibid. Cit., p. 566.

¹⁸ Ibid. Cit., pp. 556 – 567.

dove colui che ha cercato invano delle conferme e delle assoluzioni rischia di subire una condanna senza appello. Ed è proprio questa la parabola a cui Svevo va incontro, forse inevitabilmente, quando decide di mettersi all'ombra di Joyce, di trovare in quella copertura una marca di riconoscimento del proprio operato. Debenedetti dal canto suo, non si lascia sfuggire l'occasione per coglierlo in fragrante, quasi a sfruttare l'episodio per dimostrare la fragilità del parallelo, l'impossibilità di quella lettura di sé fatta per interposta persona.

L'anello di inciampo che manda in frantumi quel segreto confronto a cui Svevo aveva tanto aspirato è rappresentato dal monologo interiore: e' lì la vera trappola in cui sembra cadere il lettore triestino, incapace di cogliere, di registrare la straordinaria innovazione tecnica messa in atto da Joyce e che, agli occhi di Debenedetti, appare l'autentico "esplosivo" attraverso cui il personaggio può mettere in scena il "suo oltre".

Lo sguardo di Svevo sembra infatti ancora troppo vincolato alla poetica naturalistica ed è all'interno di quei canoni, passando per quella pellicola accecante che le opere di Joyce vengono lette, filtrate e assorbite.

Simili distorsioni non sono tuttavia un fenomeno isolato in quegli anni se è vero che, anche Ezra Pound nei suoi scritti su Joyce finisce per cacciarsi nello stesso vicolo cieco, per non identificare il vero elemento di rottura che rendeva ormai impraticabile la "tranche de vie". Non è un caso che Svevo, nella sua lettura, parta proprio da quegli scritti riproducendone da un lato i limiti, sordità e disorientamenti,

dando vita dall'altro a un paradigma di scatole cinesi: Svevo lettore di Pound lettore di Joyce. Proviamo, allora, a vedere che cosa contiene la "scatola" da cui siamo partiti:

A) Dall'articolo di Pound sui Dubliners che aveva visto la luce sulla rivista "The Egoist" nel 1914 Svevo fa suo il parallelo fra Joyce e Flaubert. L'ascendenza una volta istituita costringe il libro nei protocolli della così detta scrittura obiettiva che costituisce uno dei capisaldi del naturalismo, anche se in Joyce si avverte, sottolinea Pound, una maggiore concentrazione e condensazione dei dettagli. Va ascritto allora a suo merito l'aver ottenuto la massima esattezza di presentazione con la massima capacità di selezione: "He presents his people swiftly and vividly, he does not sentimentalize over them, he does not weave convolutions".¹⁹

Fin da questo primo breve saggio appare evidente la difficoltà di inserire Joyce all'interno di una costellazione ormai consolidata e Pound si trova costretto ad ammettere che rispetto al protocollo di base esistono delle "variazioni."

B) Dall'articolo sull'Ulysses, pubblicato nel 1922, Svevo ricava invece indicazioni sulla straordinaria innovazione tecnica rappresentata dalla scrittura di Joyce: la voce del personaggio, sottolinea Pound viene registrata in presa diretta senza alcuna

¹⁹ Pound, E. "Dubliners and Mr. Joyce", Literary essays of Ezra Pound, Edited with an Introduction by T. S. Eliot. New York: New Direction Books, 1954. Cit., p. 400.

intromissione da parte dell'autore "Joyce's characters not only speak their own language, but they think their own languages" [...] Joyce speaks if not with the tongue of men and angels, at least with a many-tongued and multiple language, of small boys, street preachers, of genteel and ungentle, of bowlers and undertakers, of Gertie McDowell and Mr Deasey."²⁰ E tuttavia il plurilinguismo Joyciano appare sia a Svevo che a Pound uno strumento della poetica dell'impersonalità. In tal modo e con questa sovrapposizione di intenti, il monologo interiore si riduce (o rischia di ridursi) a una delega in bianco concessa al personaggio lasciato libero di parlare al di là di ogni censura. E' il grado più alto dell'oggettivazione:

Come si vede, ricapitola Debenedetti, Pound loda soprattutto, come massima riuscita di Joyce, la capacità di raggiungere una rappresentazione oggettiva, fedelissima al dato particolare, che di continuo si trascende in una oggettività universale, e nello stesso tempo loda il coraggio e la chiarezza di puntare oltre gli sbarramenti della censura e quindi di rappresentare l'interezza dell'uomo, anche nei suoi aspetti ritenuti inconfessabili talvolta subumani ²¹.

Non è un caso allora che Pound concluda l'articolo su Joyce con la prefazione dei Goncourt al romanzo di Germine Lacerteux, in cui è enunciato nel migliore dei modi possibili "la causa e tutta la causa del naturalismo:"l'Ulysses, sembra dire, va letto su quello sfondo.

²⁰ Pound, E. "Ulysses", Literary essays of Ezra Pound, Edited with an Introduction by T. S. Eliot. New York: New Direction Books, 1954. Cit., pp. 404-405.

²¹ Debenedetti, G. Il Romanzo del Novecento. Cit., p. 576.

E per quanto sia difficile spiegarsi come sia potuto accadere che un poeta come Pound, così attento ai movimenti di rinnovamento che avvenivano intorno a lui, possa essere caduto in trappola non ci sono dubbi che tutto è dipeso “dal fatto, sottolinea Debenedetti, di avere sottovalutato il monologo interiore di Joyce, quindi dall’aver ignorato che questo procedimento è un vero e proprio metodo di esplorazione del personaggio nella sua totale identità di individuo.”²²

I debiti contratti da Svevo con Pound non sono privi di conseguenze, suggerisce Debenedetti: vedere collocato Joyce all’interno del filone Goncourt – Flaubert – Zola costituiva insieme un incoraggiamento e una rassicurazione per l’autore della Coscienza di Zeno:

E’ da supporre che Svevo ricordasse dal famoso saggio di Zola su Flaubert come uno dei principi di Flaubert (maestro del naturalismo secondo Zola) fosse lo scrupolo di dire le cose con il massimo di concentrazione. Ora si era scoperto in Joyce lo scrittore che obbediva al medesimo scrupolo, ma vi arrivava anche meglio: era stato appunto Pound a metterlo in luce e Svevo l’aveva fedelmente ripetuto[...] Proprio in quel saggio Zola ribadisce il canone dell’impersonalità, del quale il romanziere naturalista si fa l’obbligo più stretto [...] E’ abbastanza sintomatico che Svevo designi l’impersonalità con la parola «oggettività»: sinonimia alquanto discutibile; perché l’intromettersi dell’autore non basta a escludere un’osservazione e una resa oggettiva²³.

²² Ibid. Cit., p. 578.

²³ Ibid. Cit., pp. 578-579.

Ma l'Ulysses mette Svevo di fronte a qualcosa che sfugge ai canoni del naturalismo: si tratta di una oggettività diversa che non è più riducibile al principio dell'impersonalità. I personaggi, ma anche gli oggetti si sono individualizzati, hanno acquisito autonomia e specificità si sono impadroniti di un linguaggio e hanno incominciato ad usarlo.

Svevo sembra essersene accorto e affida la propria percezione a un ricordo personale. Sta parlando del Proteo (primo frammento di Finnegans Wake che aveva appena visto la luce) e sottolinea come Joyce sia riuscito a raggiungere un'oggettività ancora maggiore che nell'Ulysses:

La parola si altera per aderire meglio all'oggetto e fa a meno di ogni commento. Non più la parola per il lungo uso: e quando il Joyce mi spiegava che il pane che un bambino sogna di mangiare non può essere lo stesso che egli mangia quando è desto perché il bambino non poteva trasformare nel sogno tutte le qualità del pane e che perciò il pane del sogno non poteva essere fatto della solita farina (flour) ma piuttosto di una farina designata con un suono simile (flower), fiore, che le toglieva delle qualità e gliene impartiva delle altre più proprie allo stato del sogno, io subito ricordai l'oggettività dell'Ulisse²⁴.

Ora non ci sono dubbi, commenta Debenedetti, che qui senza nominarlo Svevo stia parlando del procedimento del monologo interiore: "a guardare le cose in faccia, Joyce è oggettivo, non ha bisogno di intromettersi, perché arriva da artista, a

²⁴ Svevo, I. "Joyce dopo Ulysses, frammento", Italo Svevo scritti su Joyce. Ed. Giancarlo Mazzacurati. Parma: Pratiche. Cit., p. 80.

identificarsi proprio con ciò che sfugge alla vista e alla censura, allo sguardo esterno e interno, cioè l'inconscio dei personaggi"²⁵.

Che cosa dunque ha impedito a Svevo di compiere l'ultimo passo e di arrivare a un pieno riconoscimento? Perché quella parola che era rimasta nella penna di Pound non riesce a venire alla luce? Perché giunto a questo punto, quando gli basterebbe di allungare una mano per arrivare a una conclusione ormai inevitabile, Svevo si ferma e si limita a osservare che i personaggi di Joyce sembrano avere i teschi scoperti?

Secondo Debenedetti alla radice di questa specie di blocco che sembra impedire a Svevo di proseguire vi è una forte resistenza ad ammettere un possibile influsso della psicoanalisi sulla scrittura di Joyce. L'ostinazione con cui Svevo nega questo rapporto non solo sarebbe fallace, sottolinea con forza Debenedetti, ma gli impedirebbe di afferrare la più profonda innovazione tecnica che uno scrittore abbia mai operato sul personaggio e che non trova equivalenti se non nella scoperta dell'inconscio da parte di Freud. Le due rivoluzioni sono pienamente sintoniche e non possono essere separate:

Se la confessione psicoanalitica è il vero reale storico di ciò che esiste nella psiche di un paziente in carne ed ossa, il monologo interiore è il verosimile, in senso artistico e creativo, di ciò che avviene in un essere di immaginazione ²⁶.

Un altro ostacolo ha impedito a Svevo di raggiungere il cuore della poetica di Joyce: il fatto che la sua conferenza sia in realtà una autopologia dissimulata tesa a

²⁵ Debenedetti, G. Il Romanzo del Novecento. Cit., p. 583

²⁶ Ibid. Cit., p. 583.

proporre o a suggerire – una sorta di lettura analogica della propria opera. “Alla constatazione di tali analogie – conclude Debenedetti – si contrapponeva, come una difficoltà abbastanza insormontabile la funzione preponderante e inventiva che ha presso Joyce il monologo interiore, del quale nei romanzi di Svevo, checché se ne sia detto, non si vede traccia”²⁷.

Come si vede è un punto fisso di quella che potremmo considerare come una specie di scommessa, ma decisa requisitoria contro l’opera di Svevo che a Debenedetti, fin dai tempi di Svevo e Schmitz, appare inassimilabile alla grande tradizione del Novecento, quella che ai suoi occhi si reggeva su tre pilastri decisivi: Proust, Joyce e Freud. Con l’aggravante che la Coscienza di Zeno faceva ricorso esplicito alla psicoanalisi, ma sfruttandola per linee esterne, senza raccoglierne la vera lezione, che consisteva nel saper registrare e riprodurre sulla pagina una voce interna, persecutoria e assillante, nel trasferire i poteri del narratore all’ininterrotto borborigmo che proveniva dalle profondità di quello che Barthes chiamerà le *grand Autre narratif* e che per Debenedetti costituiva la grande invenzione del Novecento: l’altro, l’altra voce, l’altro destino che Svevo non ha avuto la capacità di raggiungere e a cui come abbiamo visto, il Nouveau Roman volterà le spalle.

Il critico resterà allora a sua volta aggrappato all’epifania del Novecento che aveva preso forma ai suoi occhi e nella sua concentrata riflessione. Se “il monologo interiore allinea figure, episodi, sconnesse sconessioni quali appaiono nel sogno

²⁷ Ibid. Cit., p. 593-594.

notturmo e conferisce ad essi la medesima densità e ignoranza della loro portata simbolica di mascherature dell'inconscio,"²⁸ la critica dal canto suo può apparire un esercizio discreto di oniromanzia. E il fotogramma che fisserà l'immagine di Debenedetti, al momento di prendere congedo dalla sua opera, ci mostrerà un uomo vicinissimo alle proprie origini, intento a decifrare l' "apocrifo Talmud del dottor Sigmund Freud" così come un tempo, ventenne di genio, aveva appassionatamente interrogato le parole dei profeti.

²⁸ Ibid. Cit., p. 616.

Bibliography

Giacomo Debenedetti's works

Amedeo e altri racconti. Roma: Edizioni del "Baretti", 1926. Editori Riuniti, 1984.

Saggi critici, prima serie. Firenze: Edizioni di "Solaria", 1929. Milano: Mondadori, 1952. Opere I. Ed. Cesare Garboli. Milano: Il Saggiatore, 1969. Venezia: Marsilio, 1989.

Saggi critici, seconda serie. Roma: OET, 1945. Milano: Mondadori, 1955. Opere II. Ed. Cesare Garboli. Milano: Il Saggiatore, 1971. Venezia: Marsilio, 1990.

Saggi critici, terza serie. Milano: Il Saggiatore, 1959.

16 ottobre 1943, "Mercurio": dicembre 1944. "Libera stampa": Lugano, 1945. "Temps modernes": 1947. "Galliera": 1955. Roma: OET, 1945. "Biblioteca delle Silerche". Milano: Il Saggiatore, 1959. Opere IV. Ed.

Cesare Garboli, with pref. Alberto Moravia. Milano: Il Saggiatore, 1973.

Roma: Editori Riuniti, 1977. Ed. Ottavio Cecchi, with pref. Alberto

Moravia; "Nuova scuola letture". Roma: Editori Riuniti, 1984. Palermo:

Sellerio editore, 1993.

Otto ebrei. Roma: Edizioni atlantica, s.d. (ma 1944). With pref. Carlo

Sforza; "Biblioteca delle Silerche". Milano: Il Saggiatore, 1961. Opere IV.

Roma: Editori Riuniti, 1977.

Radiorecita su Marcel Proust. Roma: Macchia, 1952.

Intermezzo. Milano: Mondadori, 1963. Milano: Saggiatore, 1972.

Introduzione a Joyce. Milano: Mondadori, 1967.

Il personaggio uomo. Introd. By Cesare Garboli. Milano: Il Saggiatore,

1970. Milano: Garzanti, 1988.

Il romanzo del Novecento. Introd. By Eugenio Montale. Milano: Garzanti,

1971.

Niccolò Tommaseo. Introd. By Alberto Moravia. Milano: Garzanti, 1973.

Poesia italiana del Novecento. Introd. By Pier Paolo Pasolini. Milano: Garzanti, 1974.

Verga e il Naturalismo. Introd. By Leonardo Sciascia. Milano: Garzanti, 1976.

Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo. Ed. Franco Brioschi. Milano: Il Saggiatore, 1977.

Vocazione di Vittorio Alfieri. Roma: Editori Riuniti: 1977.

Pascoli: la rivoluzione inconsapevole. Milano: Garzanti, 1979.

Maria Bellonci. Introd. By Marco Forti. Milano: Mondadori: 1981.

Saggi. 1922 – 1926. Ed. Franco Contorbia. Milano: Mondadori, 1982.

Rileggere Proust. Milano: Mondadori, 1982.

Al cinema. Ed. Lino Micciché. Venezia: Marsilio, 1983.

Quaderni di Montaigne. Introd. By Giovanni Macchia. Milano, Garzanti: 1986.

Preludi. Le note editoriali alla "Biblioteca delle Silerche". Ed. Michele Gulinucci, with pref. Michele Sanguinetti. Roma-Napoli: Theoria, 1991.

Translations:

Eliot, George. Il mulino sulla floss. Milano: Mondadori, 1940. 1970.

Proust, Marcel. Un amore di Swann. Milano: Bompiani, 1948. Milano: Curcio, 1978. Novara: Istituto geografico De Agostini, 1982. Firenze: Passigli, 1984.

Mansfield, Katherine, Felicità. Qualcosa di infantile ma di molto naturale. Milano: Il Saggiatore, 1959.

Miller, Henry. Il tempo degli assassini. Milano: Sugar, 1966. Milano: Mondadori, 1976.

Unpublished works:

La morte di Euridice (romanzo di 240 fogli mss.).

La casa delle ragazze appassionate (romanzo di 600 fogli mss.).

Due quaderni di lezioni probabilmente utilizzati per un corso su Proust all'Università di Messina.

Proust in Italia.

Aspetti della biografia (conferenza dattiloscritta su Proust).

Studies on Debenedetti

Adamo, Sebastiano. Nota a Debenedetti, "La Sicilia". 10 settembre 1963.

Amaturo, Raffaele. I Saggi critici di Debenedetti, "Aretusa". Anno II. Dicembre 1945.

Ambrosiani, Riccardo. Per un'analisi semiologica dell'opera di Giacomo Debenedetti, "Bollettino del centro di studi Filologici e Linguistici Siciliani". N. 12. 1974: 1 - 50.

Andreoli, Annamaria. Verga e il naturalismo, "Il Verri". Marzo 1977.

Angioletti, Giovanni Battista. Amedeo e altri racconti, "Il Convegno". Anno VII. N. 10. 25 ottobre 1926.

Arbasino, Alberto. In memoria di Giacomo Debenedetti, "Corriere della Sera". 12 gennaio 1969.

Arbasino, Alberto, Il romanzo del Novecento, "Corriere della sera". 18 luglio 1971.

Baldacci, Luigi. Debenedetti ci guida alla scoperta dei segreti di Saba, "Epoca". 9 giugno 1963.

Baldacci, Luigi. Intermezzo di Debenedetti, "Giornale del mattino". 1 agosto 1963.

Baldacci, Luigi. Debenedetti e la critica "osmotica", "l'Approdo Letterario". Anno XIII. N. 39. Luglio - settembre 1967: 19 – 22.

Baldacci, Luigi. Debenedetti cerca la verità dell'uomo moderno, "Epoca". 31 dicembre 1970.

Baldi, Guido. Intermezzo, "Lettere italiane". Luglio - agosto 1964.

Barberi Squarotti, Giorgio. Giacomo Debenedetti, Grande dizionario enciclopedico. UTET, 1968.

Barillà, Giuseppe. E' morto Giacomo Debenedetti, "Il Messaggero". 21 gennaio 1967.

Berardinelli, Alfonso. "Debenedetti l'ultimo mago della critica". Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea. Torino: Bollati Boringhieri, 1993: 198 - 209.

Bretoni, Giulio. "Saggi critici", L' Italia che scrive. Luglio 1929.

Bonsanti, Alessandro. Amedeo, "La Nazione". 19 maggio 1967.

Borghesi, Angela. La lotta con l'angelo. Debenedetti critico letterario. Venezia: Marsilio, 1989.

Briosi, Sandro. L'ultimo Debenedetti, "Uomini e libri". Aprile 1971.

Briosi, Sandro. L'estetica-scaramanzia ovvero il crocianesimo del primo Debenedetti, "lettore di provincia". N. 54 – 59. Marzo 1972.

Papasso, Aldo. Debenedetti e Proust, "Solaria". Anno V. N. 1. Gennaio 1930: 25 - 38.

Cecchi, Emilio. Il movimento intellettuale in Italia, "Secolo XX". Settembre 1926.

Cecchi, Ottavio. Gli anni letterari intorno al 1958, "L'Unità". 27 marzo 1963.

Cecchi, Ottavio, Una delle voci più alte della critica italiana, "l'Unità". 21 gennaio 1967.

- Amedeo, uno di noi, "Rinascita". 31 marzo 1967.

- Il destino di Antigone, "Rinascita". 28 marzo 1969.

- Le rose di Proust e l'orologio di Joyce, "Rinascita". 20 settembre 1968.

- Incontri con Debenedetti. Padova: Marsilio, 1971.

Ceserani, Remo. "Debenedetti e la modernità". Il Novecento di Debenedetti. Atti del convegno. Roma 1-2-3 dicembre 1988. Fondazione Arnoldo Mondadori, 1991. Ed. Rosita Tordi: 194-206.

Cimatti, Pietro. Da Saba a Landoli, "Il Popolo". 20 agosto 1963.

Citati, Pietro. Le avventure di un critico, "Il Punto della settimana". 5 settembre 1959.

- Morto a Roma il critico Giacomo Debenedetti, "Il Giorno". 21 gennaio 1967.

- Un saggio di Debenedetti, "Il Giorno". 7 febbraio 1968.

Colomi, Eugenio. Saggi critici, "Leonardo". Anno I. N. 2. febbraio 1930.

Contini, Gianfranco. Una parola per Debenedetti, "Rinascita". 10 Febbraio 1967.

- "Giacomo Debenedetti", Letteratura dell'Italia unita 1861- 1968 Firenze: Sansoni, 1968.

Contorbia, Franco. "Primo Tempo" 1922- 1923. Milano: Celuc, 1972.

- "Giacomo Debenedetti", Dizionario Bompiani degli autori. Milano: Bompiani, 1987.

Curi, Fausto. Nel mormorio della foresta, "Il Giorno". 18 aprile 1973.

- Nell'ermetismo il punto focale, "Il Giorno". 5 marzo 1975.

David, Michel. La psicoanalisi nella cultura italiana. Torino:

Boringhieri, 1966.

- Testimonianze su Croce e la psicoanalisi: Giacomo Debenedetti,

"Letteratura e psicoanalisi". Milano: Mursia, 1967.

De Michelis, Eurialo. Saggi critici, "La nuova Italia". Anno VIII. N. 9.

Settembre 1937.

- Un anno di letteratura, "Mercurio". Anno II. N. 9. Maggio 1945.

De Nobencourt, J. Un représentant de la culture européenne: Giacomo

Debenedetti, "Le Monde". 2 febbraio 1967.

Emanuelli, Enrico. Rabdomante della critica scopri agli italiani Proust,

"Corriere della Sera". 21 gennaio 1967.

Falqui, Enrico and Vittoriani, Elio. Scrittori nuovi. Lanciano: Carabba,

1930.

Ferretti, Gian Carlo. L'opera di Giacomo Debenedetti da Croce allo storicismo marxista, "L'Unità". 20 settembre 1961.

Ferretti, Gian Carlo. L'"Intermezzo" di Debenedetti, "L'Unità". 16 giugno 1963.

Forti, Marco. Debenedetti postumo " in valuta oro", "Paragone". N. 254. Aprile 1971: 82- 93.

Forti Masserini, Laura. Niccolò Tommaseo, "Uomini e libri". Aprile-maggio 1973.

Fortini, Franco. Giacomo Debenedetti, Enciclopedia europea. Vol. III. Milano: Garzanti, 1977.

Fortini, Franco. Storia d'un critico, "La Stampa". 11 gennaio 1977.

- Il critico e il suo racconto, "Corriere della Sera". 20 gennaio 1977.

Fratini, Alberto. Saggi critici, "L'Italia che scrive". Luglio - agosto 1952.

Gadda, Piero. Il risveglio della critica, "Domus". N. 110. Febbraio 1937.

Gadda, Piero. Critica e divulgazione, "Quadrivio". 27 dicembre 1936.

Garboli, Cesare. Giacomo Debenedetti . Milano: Il Saggiatore, 1968.

Gigli, Lorenzo. E' morto Giacomo Debenedetti lo scopritore italiano di Proust "Gazzetta del Popolo". 21 gennaio 1967.

Giglio, Tommaso. Buon incontro, Neruda, Quasimodo e Guttuso, "Milano-sera". 14 marzo 1952.

Ginzburg, Natalia. 16 ottobre 1943, "La Stampa". 14 febbraio 1978.

Gramigna, Giuliano. Un giorno dell'inferno, "Corriere dell'informazione".
28 - 29 gennaio 1960.

- Amedeo, "La fiera letteraria". 5 ottobre 1967.

Grande, Adriano. Saggi critici, "Nuova Antologia". Ottobre 1945.

Granese, Alberto. La maschera e l'uomo. Salerno: Palladio, 1976.

Guglielmi, Guido. Il romanzo del Novecento, "Lingua e stile". Aprile 1972.

Lattes, Mario. 16 ottobre '43, "Gazzetta del popolo". 27 novembre 1959.

Lavagetto, Mario. Il critico sulle tracce di Orfeo, "Paragone". Anno XVIII.

N. 208.

- Le lezioni di Debenedetti, "Nuovi Argomenti". Milano, maggio - agosto

1973.

- Il "16 ottobre" di Debenedetti, "Rinascita". N. 7. 17 febbraio 1978.

- "La sollecitazione ermeneutica". Il Novecento di Debenedetti. Atti del

Convegno. Roma, 1-2-3 dicembre 1988. Fondazione Arnoldo e Alberto

Mondadori, 1991: 59 - 69.

Luti, Giorgio. "La cultura del "Baretti"", La Rassegna della Letteratura

italiana. Anno LXIV. Serie VII. N. 1. Gennaio - aprile 1960: 76 - 94.

Mei, Francesco. Saggi di Debenedetti, "La Fiera letteraria". 30 giugno 1963.

Melini, Pietro. I tenutari della cultura, "Lo Specchio". 12 novembre 1961.

Mondo, Lorenzo. All'ombra di Proust, "La Stampa". 14 maggio 1971.

Montale, Eugenio. Saggi critici, "Pegaso". Anno I. Agosto 1929.

- Scrittori nuovi, "Il lavoro". 28 settembre 1926.

- Debenedetti, "Corriere della Sera". 17 settembre 1955.

Noventa, Giacomo. Principio di una scienza nuova, "La riforma letteraria".

N. 2 – 3. Dicembre 1936 - gennaio 1937.

Pampaloni, Geno. L'oroscopo di Narciso, "L' Espresso". 16 aprile 1967.

- Un vero critico, "Corriere della Sera". 21 marzo 1971.

- Qualità del critico, "L'Europa letteraria". N. 4. Ottobre 1960.

- Non tutti i critici sono servi del potere, "Gazzetta del Popolo". 4 settembre 1963.

Tavolini, Corrado. L'annata letteraria, "Il Resto del Carlino". 28 dicembre

1929.

Pedullà, Walter. La critica di Debenedetti, "Mondo nuovo". 7 febbraio

1960.

- De Sanctis ha letto Freud, "Avanti". 4 aprile 1963.

- Un racconto esemplare, "Avanti". 19 marzo 1967.

- "Giacomo Debenedetti", La Letteratura del benessere. Roma: Bulzoni, 1973.

- "Omaggio a Debenedetti", Miti, Funzioni e buone maniere di fine millennio. Milano: Rusconi, 1983.

- "Il mito di Debenedetti", Lo schiaffo di Svevo. Milano: Camunia, 1990.

Pellizzi, Camillo. Le lettere italiane del nostro secolo. Milano: Libreria d'Italia, 1929.

Petrini, Domenico. Saggi critici, "Civiltà moderna". Anno II. N. 2. 15 aprile 1930

Quasimodo, Salvatore. Il falso e il vero verde. Intermezzo, "le Ore". 4 luglio 1963.

Roboni, Giovanni. Due proposte per Debenedetti, "aut aut". Marzo 1960.

Raimondi, Giuseppe. Campo di ebrei, "Il Mondo". 17 maggio 1960.

- Due critici, "Il Resto del Carlino". 26 luglio 1963.

- Le ultime farfalle, "Il Resto del Carlino". 12 febbraio 1967.

Ravegnani, Giuseppe. "Nota su Giacomo Debenedetti", Uomini visti II.

Milano: Mondadori, 1955. 107 - 113.

- I Saggi critici di Giacomo Debenedetti, "Epoca". 22 maggio 1955.

Rinaldi, Antonio. L'esempio di Debenedetti, "l'Approdo letterario". Anno

XIII. N. 39. Luglio - settembre 1967 .

Risset, Jacquelin. "Debenedetti e Proust", Il Novecento di Debenedetti. Atti

del convegno. Roma, 1-2 -3 dicembre 1988. Fondazione Arnoldo e Alberto

Mondadori, 1991: 115 - 122.

Russo, Luigi. Saggi critici, "Belfagor". Luglio 1952.

Saccà, Antonio. La critica come confessione, "Paese Sera". 23 agosto 1963.

Salinari, Carlo. I nuovi saggi di Debenedetti, "Il Contemporaneo".

Novembre 1959.

Sanguinetti, Edoardo. Cauto omaggio a Debenedetti, "aut aut". N. 31.

Gennaio 1956: 61- 68. Tra il liberty e crepuscolarismo. Milano: Mursia, 1961.

Sanguinetti, Edoardo. Il "racconto critico" di Debenedetti, Letteratura italiana. I critici. V. Milano: Marzorati, 1969.

- Il poeta inesprimibile, "Rinascita". N. 7. 16 febbraio 1979.

Sapegno, Natalino. La critica nascente, "Leonardo". 20 aprile 1928.

- Critica militante, "Leonardo". Anno V. Luglio - agosto 1929.

- Per Giacomo Debenedetti, "Bollettino bimestrale del Sindacato Nazionale Scrittori". N. 1. Gennaio 1967.

- Ricordo di Debenedetti, "Avanti". 19 febbraio 1967.

Scalamandrè. Gaetano. Intermezzo, "L'Italia che scrive". Settembre- ottobre 1963.

Segre, Cesare. Debenedetti e Contini, "Avanti". 25 luglio 1971.

- Il romanzo del Novecento, "strumenti critici". N. 16. Ottobre 1971: 415-418.

Seroni, Adriano. La critica di Debenedetti, "L' Unità". 13 luglio 1960.

Siciliano, Enzo. Lo scienziato dei poeti, "l'Espresso". 30 gennaio 1967.

- La barba del Tommaseo, "Il Mondo". 8 marzo 1973.

- "Il palpito del mistero", La bohème del mare. Dieci anni di letteratura. 1972 – 1982. Milano: Mondadori, 1983.

Simongini, Franco. Saggi critici, "La Giustizia". 12 giugno 1963.

Solmi, Sergio. Tendenze nuove, "il Giornale di Genova". 22 gennaio 1927.

- Curioso ma fedele, "La Fiera Letteraria". 1 febbraio 1968.

Spagnoletti, Giacinto. Debenedetti o dell'assillo critico, "Italia domani". 20 settembre 1959.

- Il romanzo del Novecento, "Il Messaggero". 8 marzo 1971.

Stara, Arrigo. Debenedetti e le Metafore. Anno XXXIX. Nuova serie. N. 10 (462). Agosto 1988: 49 - 68.

- Giacomo Debenedetti. lettere a Saba 1946 - 1954, "La Rassegna della letteratura italiana". Maggio - dicembre 1985.

Tarizzo, Domenico. Debenedetti: L'intelligenza libertina. Milano: Celuc, 1972

Terraccini, Enrico. Antologia di Solaria, "Il Secolo XIX". 17 agosto 1937.

Titta, Rosa Giovanni. Saggi d' un giovane critico, in "Corriere padano". 29 novembre 1929.

Tonelli, Luigi. Psicologie complicate: I. Svevo e G. Debenedetti, "Il Marzocco". Anno XXXII. N. 48. 27 novembre 1927.

Tordi, Rosita. "Progetto e significato dell'esercizio critico del "primo" Debenedetti", Il diadema di Thoth. Roma: L'ateneo, 1981.

Torri, Bruno. Tramonto del personaggio - uomo nella letteratura contemporanea, "Avanti". 12 settembre 1965.

Vettori, Vittorio. Giudizio e fantasia, "Giornale d'Italia". 14 - 15 aprile 1971.

Vigorelli, Giancarlo. Il romanzo della sua critica, "Momento Sera". 22 gennaio 1967.

Viridia, Ferdinando. Il critico come personaggio, "Fiera letteraria". 28 marzo 1971.

Viridia, Ferdinando. Il mistero di Tommaseo, "La fiera letteraria". 4 marzo 1973.

Visani, Mario. Critici letterari del Novecento, "L'Avvenire d'Italia". 25 agosto 1963.

Zolla, Elémire. Alfieri e Wagner, "Gazzetta del popolo". 7 gennaio 1960.

General bibliograpy:

Barilli, Bruno. Il Paese del Melodramma. Torino: Einaudi, 1985.

Bataille, Georges. "Proust", La littérature et le mal. Paris: Gallimard, 1957.

Barthes, Roland. Le bruissement de la langue. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

- Le plaisir du texte. Paris: Seuil, 1973;

- Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques. Paris: Seuil, 1953.

Barthes, Roland., Deleuze, Gilles., Genette, Gérard., and others. Table ronde, Chaiers Marcel Proust. N.s., 7. 1975.

Beckett, Samuel. Proust. Milano: Sugarco edizioni, 1978.

Benjamin, Walter. Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Trad. it. Angelus Novus. Torino: Einaudi, 1962.

Bergson, Henry. "Essai sur les données immédiates de la conscience, Matière et mémoire, Quid Aristoteles de loco senserit", Ouvres. Paris: Edition du Centenaire, 1959.

Blanchot, Maurice. Le livre à venir. Paris: Gallimard, 1959.

Brunetier, Ferdinand. L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Paris: Hachette.

Butor, Michel. Essais sur le roman. Paris: Gallimard, 1968.

Crémieux, Benjamin. "Marcel Proust", XX Siècle. Première série. Paris: Gallimard, 1924.

- "L'Hommage A Marcel Proust", Du Côté de Marcel Proust, suivi de lettres inédites de Marcel Proust à Benjamin Crémieux. Paris: Editions Lemarget, 1929.

Croce, Benedetto. La poesia. Bari: Laterza, 1936.

- Estetica. Milano: Adelphi, 1990.

- Breviario di Estetica. Milano: Adelphi, 1990.

- Estetica in nuce. Milano: Adelphi, 1990.

- Gerard de Nerval e Marcel Proust, "Spettatore Italiano". Anno V. 1952.

N° 5.

- "Vittorio Alfieri precursore del Proust", Pagine sparse. Vol. III. Bari: Laterza, 1945.

- "Un caso di storicismo decadentistico", Discorsi di varia filosofia. Vol. II. Bari: Laterza, 1945.

Curtius, Ernst.Robert. James Joyce und sein Ulysses. "Transitino". N. 16-17. Giugno 1929. Trad. it. "James Joyce e il suo Ulisse", Introduzione a Joyce. Ed. Giacomo Debenedetti. Milano: La Medusa, Mondadori, 1967.

- Balzac. Bern: Francke Verlag, 1951. Trad.it. Balzac. Milano: Il Saggiatore, 1969.

- Marcel Proust. Berlin-Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. Trad. it. Marcel Proust. Ed. Lea Ritter Santini. Bologna: Il Mulino, 1985.

Daudet, Léon. Ecrivains et Artistes. Vol III. Paris, 1928.

David, Micheal. La psicoanalisi nella cultura italiana. Torino: Bollati Boringhieri, 1966.

Deleuze, Gilles. Proust et les signes. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

De Man, Paul. Allegories of Reading. New Haven: Yale University press, 1979.

De Sanctis, Francesco. Storia Della Letteratura Italiana. Ed. Niccolò Gallio, with pref. Giorgio Picara. Torino: Einaudi – Gallimard, 1996.

Du Bos, Charles. Approximation. Paris: Corr ea.

- Journal. XII vol. Paris: Corr ea, 1960.

Fernandez, Ramon. Messages. Paris: Gallimard, 1926.

- Proust ou la g nealogie du roman moderne. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1979.

Forster, Edward Morgan. Aspects of the Novel. London: Edward Arnold, 1927.

Freud, Sigmund. Die Traumdeutung G.W. II-III. Trad. it. L'interpretazione dei sogni, Opere. Vol. III. Torino: Boringhieri, 1966.

- Das Unheimliche, G.W. XII. Trad. it. "Il perturbante", Opere. Vol. 9.

Gargiulo, Alfredo. Letteratura Italiana del Novecento. Firenze: Le Monnier, 1943.

Gide, Andre. Journal 1926-1950. Paris: Gallimard, 1997.

Girard, Rene. Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris: Grasset, 1961.

Husserl, Edmund. Logische Untersuchungen. Halle: Niemeyer. Trad. it. Ricerche Logiche, Milano: Il Saggiatore, 1968.

Homage a Marcel Proust, "Nouvelle Revue Française". N.s. 1 gennaio 1923.

"Chaiers Marcel Proust". N. 1. Ed. Ramon Fernandes. Paris: Gallimard, 1927.

James, Henry. The real right thing, The Altar of the dead and others tales.

New York: Charles Scribner's and Sons.

“Correspondance de C-A Sainte-Beuve”, La lezione dei maestri. Torino: Einaudi, 1993.

Kafka, Franz. Confessioni e Diari. Ed. Ervino Pocar. Milano: Mondadori, 1972.

Lacoutre, Jean. Une adolescence du siècle, Jacques Rivière et la NRF. Paris: Ed. du Seuil, 1994.

Larbaud, Valéry. Ce vice impuni, la lecture. Paris: Gallimard, 1936.

Lavagetto, Mario. Freud la letteratura e altro. Torino: Einaudi, 1985.

- Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust. Torino: Einaudi, 1991.

Lejeune, Paul. Le pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975.

Levin, Harry. James Joyce: a Critical Introduction. Norkfol: New Direction Books, 1941. Trad. it. “James Joyce”, Introduzione a Joyce. Ed. Giacomo Debenedetti. Milano: La Medusa, Mondadori, 1967.

Lukács, Georg. Die Theorie des Romans. Berlin, 1920. Trad. it. Teoria del romanzo. Roma: Newton Compton, 1972.

Kris, Ernst. Kurz., Otto. Die Legende von Kunstler: ein historischer Versuch. Wien: Kristall, 1934. Ed. ingl. Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. New Haven – London: Yale university Press, 1979.

Macchia, Giovanni. Gli anni dell'attesa. Milano: Adelphi, 1987.

Mannoni, Octave. Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène. Paris: Seuil, 1969.

Mauron, Charles. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Paris: Corti, 1963.

Maurois, André. Aspects de la biographie. Paris: Grasset.

Joyce, James. Dubliners. Londra: Grant Richards, 1914.

- A portrait of the Artist as a Young Man. New York, 1916.

-

- Exiles. Londra: Grant Richards, 1918.

- Ulysses. Parigi: Shakespeare &Co, 1922.

- Stephen Hero. Londra: Jonathan Cape, 1944.

-

Painter, George D. Marcel Proust. London: Chatto & Windus, 1959.

Poulet, George. La Coscience Critique. Paris: Corti, 1971.

- "Une critique d'identification", Les chemins actuels de la critique.

Ed. George Poulet. Paris: Plon, 1968.

Pound, Erza. Literary essays of Ezra Pound, Edited with an Introduction by

T. S. Eliot. New York: New Direction Books, 1954.

Proust, Marcel. A la Recherche du temps perdu. Ed. Pierre. Clarac. 3 voll.

Paris: Bibliothèque de la Pléaïde, Gallimard, 1954.

- Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais

et articles. Ed. Pierre. Clarac. Bibliothèque de la Pléaïde. Paris: Gallimard,

1971.

- Jean Santeuil précédé de les plaisir et les jours. Ed Pierre. Clarac.

Bibliothèque de la Pléaïde. Paris: Gallimard, 1971.

- A la Recherche du temps perdu. Ed. Jean-Yves Tadié. 4 voll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1987 - 89.

- Lettres a André Gide. Neuchâtel: Ides et calendes, 1949.

- Proust, Marcel. Rivière, Jacques. Correspondance (1914–1922). A cura di Ph. Kolb. Paris, 1955.

Raymond, Marcel. Etudes sur Jacques Rivière. Paris: José Corti, 1972.

Reik, Theodor. The compulsion to confess. New York: Grove Press, 1961.

Ricoeur, Paul. De l'interprétation. Essai sur Freud. Paris: Seuil, 1965.

- Temps e récit. II. Paris: Seuil, 1984.

Rivière, Jacques. Cahiers Marcel Proust. Quelques progrès dans l'étude du cœur humain. Paris: Gallimard, 1985.

- "Le Roman D'Aventure", Nouvelles Etudes. Nrf. Paris: Gallimard, 1947.

Robbe-Grillet, Alain. Pour Un Nouveau Roman. Paris: Les Editions De Minuit, 1963.

Rousset, Jean. Forme et signification. Essai sur le structures littéraires de Corneille à Claudel. Paris: José Corti, 1962.

Ruskin, John. La Bible d'Amiens. Ed. Marcel Proust. Paris: Mercure de France, 1904.

The seven Lamps of Architecture. Orpington, Kent: George Allen, Sunnyside, 1880.

Saba, Umberto. Storia e Cronistoria del Canzoniere. Milano: Mondadori, 1948.

- Il Canzoniere. Milano: Mondadori, 1998.

- Lettere sulla psicoanalisi. Ed. Arrigo Stara. Milano: SE, 1991.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin. "Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803", Nouveaux Lundis. T.III, Paris: Calmann-Lévy, 1892.

Svevo, Italo. Romanzi. Ed. M. Lavagetto. Torino: Einaudi – Gallimard, 1993.

- Scritti su Joyce. Ed. Giancarlo Mazzacurati. Parma: Pratiche, 1986.

Sartre, Jean-Paul. Situation. Paris: Gallimard, 1947.

Serra Renato. Scritti letterari morali e politici. Torino: Einaudi, 1974.

Starobinski, Jean. La relation critique. Paris: Gallimard, 1970.

- L'occhio vivente. Torino: Einaudi, 1975.

Stevenson, Robert.Louis. L'isola del romanzo. Ed. Guido Almansi.

Palermo: Sellerio, 1987.

- The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Milano: Edizioni bilingue,

Mursia, 1982.

Thibaudet, Albert. Réflexions sur le roman. Paris: Gallimard, 1938.

- Historie de la littérature française de 1789 à nos Jours. Paris: Librairie

Stock, Declamain et Boutelleau, 1936.

Tindall, William.York. James Joyce: his a way of interpreting the

ModernWorld. New York: Scribner's, 1950.

Weininger, Otto. Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien und Leipzig: Wilhem Braumuller, 1903. Trad. it. Sesso e Carattere. Una ricerca di base. Milano: Feltrinelli - Bocca, 1978.

Wilson, Edmund. Axel's Castle. New York: Scribner's, 1931.

Woolf, Virginia. The Common Reader. Voll. 2. London: The Hogart Press.

- "The New Biography", Granite and Rainbow. London: The Hogart Press, 1981.

- The diary of Virginia-Woolf, 1920 – 1924. Vol. II. Harmondsworth: Penguin, 1981.