

IL PERSONAGGIO ALLA SBARRA

NEL
NOUVEAU ROMAN

Non può non provocare una certa perplessità la notizia della firma di Michel Butor e Alain Robbe-Grillet al manifesto dei centoventuno. E' la rivincita della vita sulla letteratura, delle responsabilità del cittadino scrittore sulla libertà dello scrittore cittadino, oppure è un gesto come tutti gli altri del *romanzo futuro*, che sono « là » prima di essere « qualcosa » e... « se moquant de leur propre sens » (1)? Che è il dilemma in cui si dibatte la vecchia Francia degli ultimi anni, dominata dalle lustre della *grandeur*, da speciosi luoghi comuni. I luoghi comuni del romanzo di Nathalie Sarraute, rimuovendo i quali si scoprono « sgocciolii, muco, bava, movimenti esitanti, ameboidi » (2): ossia, il suicidio della cultura francese, la crisi delle istituzioni, la viltà più enorme mascherata di ardimenti. Il punto è se la scuola del *rifiuto*, per usare l'espressione del Pingaud, costituisca il riflesso letterario della contraddittoria realtà francese, e in tal caso il fenomeno assume il significato di una evasione polemica, con tutti i suoi limiti sia pure, in rapporto al nesso dialettico mondo-scrittore; ovvero, se per avventura nasconda l'ambizione di eludere, attraverso un giuoco fatuamente accademico, la vera funzione letteraria nel clima europeo del dopoguerra: una novecentesca teorizzazione dell'arte per l'arte. Qualche aspetto delle nuove tecniche, specie il Robbe-Grillet, la lascerebbe supporre, mentre il favore accordato da Sartre non dovrebbe dar luogo a dubbi: « noi non vogliamo perder niente del nostro tempo, ha ribadito di recente il filosofo; forse ve ne sono di migliori, ma questo è il nostro tempo » (3).

E' fuori dubbio che alla radice del movimento c'è un'esigenza di maggiore concretezza, una nuova nozione filosofica della realtà, che comprenda nella sintesi dell'esistenza tanto la problematicità della vita interiore quanto la indeterminatezza e la casualità dei contenuti di espe-

(1) A. R. G.: *Une voie pour le roman futur*, in N. N. R. F., 7, 1956.

(2) J. P. SARTRE: Prefazione a *Portrait d'un inconnu*, Paris, 1956.

(3) *Che cosa è la letteratura*, Milano, 1960.

rienza, che sono gli avvenimenti storici e le situazioni sociali: un nuovo realismo, almeno nelle intenzioni. Di qui, le accuse al romanzo tradizionale, le denunce della psicologia, che temizza e mitizza, del personaggio, esasperato nella dimensione dell'eroe o compresso nella camicia di forza del simbolo, comunque sempre troppo rifinito e ritagliato nell'arte per essere vero nella vita: i rilievi della Sarraute e di Robbe-Grillet vanno da Dostoevskij a Kafka, da Balzac e Flaubert a Camus. Il gran ponte minato, a spiegare la rovina d'oggi, è la Recherche proustiana e l'Ulixes di Joyce. Più recisa è in questa direzione la condanna della Sarraute, ch'è un po' l'antesignana: « viviamo sommersi in una valanga sempre crescente di opere letterarie che pretendono ancora di essere dei romanzi, in cui un essere senza contorni, indefinibile, inafferrabile e invisibile, un « io » anonimo che è tutto e niente e che il più delle volte non è che un riflesso dello stesso autore, ha usurpato il ruolo del protagonista occupando il posto d'onore. I personaggi che lo circondano, privati di vita propria, non sono altro che visioni, o sogni, incubi, illusioni, riflessi, modalità o dipendenze di quell'io onnipotente » (4). Il che comporta non solo una riforma radicale, stilistica e tecnica, ma un impegno di rapporto dinamico, nello scrittore, tra la sua attività di artista e la realtà storica. Nello stesso saggio, si fa anche giustizia degli imperativi morali del conformismo, che, « presentando ai lettori una realtà ingannevole e mutila, una povera e inerte parvenza, in cui non si ritrova nulla di quanto veramente costituisce la vita, nulla delle vere difficoltà con cui sono alle prese né delle vere lotte che devono affrontare, risvegliano in loro disamore e diffidenza, scoraggiati nel tentativo di trovare nella letteratura quella soddisfazione essenziale che essa sola può dare ». Rimarrebbe da concludere che la chiusura all'uomo, che noi di fatto rinveniamo nei romanzi degli scrittori della scuola, non può essere che strumentale come l'*epoché* filosofica di Sartre, e quindi, a rigore, la nostra attenzione non dovrebbe essere che rivolta alle novità della tecnica, peraltro notevolmente diversa da scrittore a scrittore, e magari attendarli al varco della resa di quelle stesse tecniche e delle prospettive assegnate al romanzo da venire. Qui noi muoveremo dalle tecniche, ma per tendere soprattutto alla comprensione del fenomeno, limitatamente al rifiuto del « personaggio », e del significato che esso finisce per assumere al momento attuale degli sviluppi del romanzo, non solo francese ma europeo.

L'allarme fu dato dalla stessa Sarraute con *Tropismes*, apparsi nel '39. L'anno del sartriano *Le Mur*, del suo Erostrato che getta l'ultima zaffata: « Vous serez curieux de savoir ce que peut être un homme qui

(4) *L'ère du soupçon*, Paris, 1956.

n'aime pas les hommes. Eh bien c'est moi »; l'anno dell'*Epée de feu* di Daniel-Rops, vanamente presaga, perchè la guerra batteva alle porte. Tra gli opposti di una ragione disperata e di una fede inutile, la letteratura di quelle pagine della Sarraute non pretendeva di avere altro senso che di ripiego, d'indugio, tra ironico e dispettoso, sull'insegnamento più sconcertante degli ultimi decenni: quello di Marcel Proust. E sono pagine cesellate al bulino di un'arte scaltrita, pur nella loro acerbità, allumacature psicologiche, che però disegnano le contorte incertezze di un paesaggio di anime inquiete, battuto dal sesso, ma non sono viziate del vanesio estetismo della « prosa d'arte » italiana, per esempio, di alcuni anni avanti. Il fine era di tentare non un esempio narrativo, ma uno strumento narrativo, che recidesse i contrasti di fondo, ossia della caratterizzazione del personaggio. I procedimenti verranno chiariti nel saggio del '56, dal titolo emblematico *L'ére du soupçon*, sopra citato, mentre intanto il rovello dei tropismi avrà sbizzato di già la foggia dell'uomo nuovo, sbucato dalle macerie della guerra e dall'enigma di una Resistenza avvelenata dagli equivoci: il *Portrait d'un inconnu* (5); dico l'uomo francese, lo *sconosciuto* del '47, che, per usare le parole di Sartre, non è più un carattere, né una storia né una rete di abitudini, ma è l'andirivieni umido e incessante tra il particolare e il generale: « invece di lasciarsi guidare dai segni che le abitudini della vita offrono alla sua pigrizia e alla sua fretta, il lettore, per identificare i personaggi, deve riconoscerli immediatamente, né più e né meno dello stesso autore, dal di dentro, grazie a delle indicazioni che gli sono rivelate a patto che, rinunciando alle sue abitudini di comodo, egli si cali dentro di essi alla stessa profondità dell'autore e faccia propria la sua visione » (6).

Così, il personaggio, che nella grande narrativa dell'Ottocento incarnava il concetto romantico delle forze ideali che muovono la storia e rispecchiava la fiducia nell'opera dell'uomo, ora è diventato luogo di reciproca diffidenza, « il terreno devastato in cui si affrontano » scrittore e lettore, perchè l'uomo stesso del nostro tempo è scaduto a ombra di se stesso: « l'homme moderne, corps sans âme, ballotté par des forces hostiles, n'était rien d'autre en définitive que ce qu'il apparaissait au-dehors. La torpeur inexpressive, l'immobilité qu'un regard superficiel pouvait observer sur son visage, quand il s'abandonnait à lui-même, ne cachait pas de mouvements intérieurs » (7). La giustificazione della nuova tecnica del romanzo nasce quindi dal bisogno di una più immediata penetrazione della realtà di oggi, individuale e collettiva, per cui

(5) Ripubblicato in nuova edizione nel '56.

(6) *L'età del sospetto*, trad. di G. Guglielmi, Milano, 1959.

(7) *L'ére du soupçon*, cit.

essa va colta nel suo *continuum*, scomposto aleatorio contraddittorio, di occasioni e di fatti, di gesti e di sentimenti, in un ordito di narrazione articolata tra l'assurdo delle situazioni imprevedute e la minacciosa suspense di catastrofi. Che è il mondo dei romanzi della Sarraute, dal *Portrait al Marterau*, del '54, al *Planetarium*, del '59. E se è vero che già possiamo individuare, partendo dall'ultima prova, una certa evoluzione interna del personaggio e assistere alle fasi di una specie di dilatazione dell'io al suo simile e di una apertura dell'incognito e dell'irrelato sino alla simpatia, anche solo artistica, della scrittrice, la configurazione classica del personaggio permane rovesciata, e il segno dell'individualità è tutto negativo perchè sortito dai detriti di una personalità che rifugge dal definirsi. Il tipo dell'*inconnu*, serrato nella sua impenetrabilità affettiva e ideologica, ha simbolizzato una situazione umana, nella forma più grave, all'indomani di un conflitto covato da cause remote, ancestrali, e nell'angoscia di presentimenti più funesti per la storia francese: « quelques décennies de satire sociale — scrive l'Albérès —, l'analyse de la mauvaise foi, une vision pessimiste de la vie, enfin la mise à l'épreuve qu'avaient représentée les circonstances de 1939-1945, aboutissent à une vision nouvelle: on ne croit plus en une sorte d'ineffable mystère psychologique qui fait l'originalité de chacun être, on estime au contraire que l'être humain est mû par des forces brutales et élémentaires dont la combinaison n'est pas une matière d'art, mais une assez triste réalité » (8).

Nella negazione dell'uomo, anche la negazione dell'arte? E' difficile per ora stabilirlo; come è difficile stabilire entro quali limiti agisca, nella rivolta di tutti gli aderenti alla nuova scuola, quel vezzo di uno spietato *esprit géométrique*, che è il retaggio insormontabile di una tradizione di pensiero consustanziata in tutte le espressioni della vita francese e tuttavia rimessa in accusa a ogni nuova stagione di movimenti letterari o filosofici, e per la quale, nel nostro caso, lo sforzo di cogliere l'essenza dell'arte narrativa deve portare fatalmente al risultato di una autentica sparizione della stessa. L'*inconnu* sarrautiano, comunque, sembra volersi svolgere nel *Martereau*, figura meno evasiva ed eludente, e poi nella « femme » del *Planetarium*, in una sorta di embrionali approcci con « il di fuori di sé », anche se con la stessa selvatica repugnanza del primitivo alla scoperta del suo simile, perché quel « di fuori » appare ancora deserto di vere ragioni che rendano possibile il contatto, appare ancora inutile e assurdo. Degno di nota, tuttavia, risulta il segreto lavoro dell'arte della scrittrice, che pur prigioniera delle preclusioni della sua tecnica, nell'ultimo libro mo-

(8) *L'aventure intellectuelle du XX siècle*, Paris, 1959.

stra di anelare a un recupero del personaggio almeno sul piano del sentimento dell'artista: analisi anche qui, ossia, ma che « ne laisse pas se perdre la matière et l'âme de l'objet analysé » (9). E a questo punto, non si può fare a meno di richiamare, da un lato il movimento della cosiddetta *letteratura dell'anno zero* in Germania, analogo nelle premesse ideologiche come negli atteggiamenti finali di scetticismo e di abiura — analogia non casuale che inviterebbe a meditare su una ben più grave analogia di circostanze politiche e di prurigini egemoniche — e dall'altro le soluzioni e le proposte cui invece sarebbe pervenuta la narrativa italiana, nell'esperienza della stessa crisi e nel travaglio degli stessi motivi, sicché da noi al personaggio si è venuta sovrapponendo l'azione e ai « vortici » della psicologia la testimonianza dell'ambiente, ma senza mai rinnegare quella che è la condizione stessa dell'arte per sopravvivere a tutte le decadenze: la fiducia nella forza di riscatto dell'uomo.

Alle idee della Sarraute si ricollegano altri scrittori, sebbene ognuno conservi la propria fisionomia, tanto ideologica che letteraria. S'insiste nella battaglia contro il vecchio romanzo, nella diagnosi della posizione dell'uomo, magari con una maggiore ricchezza di ambizioni e di progetti. Talvolta il bersaglio si sposta a seconda della mira, e dagli attacchi alla psicologia si passa agli sgorponi dell'intreccio o alla condanna della storia, sia come esigenza interiore della linearità artistica del personaggio che come paradigma della durata degli eventi. Il raggio d'azione della « scuola » si allarga, tanto da poter esservi compresi, a un tempo, Samuel Beckett e Raymond Queneau, accanto a Robbe-Grillet e Michel Butor; e a determinare l'aria della scuola, potrebbe sembrare fosse meno, la coincidenza della « generale insoddisfazione per il romanzo tradizionale e il bisogno comune di opporre un rifiuto alle vecchie tecniche » (10), che una particolare affinità spirituale del momento storico, la quale avrebbe fatto convergere, spesso da estrazioni culturali stridentemente eterogenee (sono i due casi limite di Beckett e di Queneau), su un terreno d'intesa, provvisorio intorno alle strutture del vecchio romanzo ma definitivo intorno al significato ideale del movimento stesso. « L'uomo non è più la chiave del mondo come ai tempi di Balzac », ha ribadito Robbe-Grillet nella conferenza-stampa di alcuni mesi fa a Roma. E' il processo all'uomo che continua, da attore divenuto spettatore, in Robbe-Grillet, dal tutto dell'essere precipitato nel nulla dell'esistere, in Beckett.

L'impostazione tecnica di Robbe-Grillet è la più innocua e la più

(9) ALBÈRES, in *Nouvelles Littéraires*, 14 janvier 1960.

(10) C. Bo, in *Paragone*, 120, 1959; v. ora, per un giudizio d'insieme dal lato delle tecniche: R. BARTHES: *Il grado zero della scrittura*, Milano, 1960.

ingenua nell'apparenza: aggirato l'ostacolo della psicologia, come l'insidia più grossa per la libertà dell'artista e per l'oggettività della rappresentazione, l'interesse del teorico e del romanziere punta esclusivamente sulla realtà fenomenologica nella sua autonoma consistenza, respingendo nello stesso tempo tanto la presunzione romantica del raggiungimento della cosa in sé quanto il miraggio decadentistico dell'irruente espansione creativa dell'io: alla tecnica verticale dell'introspezione deve subentrare quella orizzontale della « registrazione », per di più connessa agli intrichi di tutte le deformazioni di quello smisurato specchio concavo che è il mondo circostante: « l'aspetto inusuale del mondo riprodotto ci rivela, nello stesso tempo, il carattere inusuale del mondo che ci circonda, inusuale anch'esso nella misura in cui si rifiuta di spiegarsi alle nostre abitudini di apprensione e di ordine (11). E' una tecnica di precisione geometrica, che dovrebbe aprire sconfinati orizzonti al romanzo futuro. E, si osservi, mentre per altri della scuola, compresa la Sarraute, l'arte del romanzo finisce paradossalmente per rinunciare ai suoi poteri di trasfigurazione quale che sia e può giungere, al più, al « romanzo del romanzo », che è la soluzione meccanicamente formalistica; per Robbe-Grillet questo rischio estremo non può sussistere, perchè è la stessa funzione dell'arte a restare di qua dai poteri di trasfigurazione. Se gli altri drammatizzano fino all'exasperazione il punto di partenza della crisi, delle strutture romanzesche come dell'uomo, e poi trascinano in uno stesso « rifiuto » le une e l'altro, con l'effetto, ancor più arbitrario, di sostituire, al vecchio personaggio storico o fantastico, il personaggio di se stessi, con un procedimento di soggettivismo nichilistico; Robbe-Grillet aspira a un tipo di romanzo che, per così dire, emuli la sorda e ghiaccia indifferenza del giuoco fenomenico, il quale poi, per la sua stessa natura estracosciente ed estramentale, respinge tutte le interpretazioni e le complicazioni di ordine psicologico, politico, morale, ecc. Un romanzo che si costituisca da sé, autosufficiente. Abbiamo la negazione, non solo artistica del personaggio ma addirittura ontologica della legittimità del personaggio, nella fenomenicità rivendicata come propria ai contenuti romanzeschi.

Un tal risultato Robbe-Grillet consegue, ma in maniera frammentaria e comunque poco persuasiva, solo negli ultimi due romanzi: *La Jalousie* (Paris, 1957) e *Dans le labyrinthe* (Paris, 1959). Caduti gli ultimi puntelli dello psicologismo joyciano, ancora impiegati nelle due pro-

(11) *Une voie*, cit. Altro scritto teorico di R. G. è: *Nature, humanisme et tragedie*, in N.R.F., 6, 1958, tendente ad agganciare a qualche punto fermo, del sartriano *L'être et le néant* per esempio, lo scabroso sperimentalismo della scuola.

ve precedenti, *Les Goggles* del 1953 e *Le Voyeur* del 1955 (12), « in cui l'operazione dell'apertura percettiva sulle cose non gli è riuscita del tutto pura, non ha potuto evitare di essere accompagnata da una superstita pellicola d'introspezione e di spessore psicologico, sentimentale, animistico », e dove i rispettivi protagonisti, Wallas e Mathias, puramente nominali, assorbono gran parte dell'attenzione dello scrittore proprio in virtù degli elementi negativi e quasi parodistici della funzione del personaggio — l'uno e l'altro irretiti in sviluppi di circostanze assurde, che gradualmente li rivelano a se stessi, un assassino, Wallas, da commissario di Polizia, e un mostruoso pervertito, Mathias, da venditore ambulante di orologi dozzinali —; in *La Jalousie* e *Dans le labyrinthe*, la trama è concepita come priva di sviluppo, o anche, indifferentemente, come suscettiva di sviluppi senza fine, attorno a due motivi letterariamente e romanzescamente tra i più frusti: la gelosia, adombrata nella stecca della persiana sempre chiusa, e la solitudine, raffigurata nel dedalo di vie e viuzze deserte, in una città mezzo distrutta dalla guerra (13). Suona falso, allora, tanto l'addentellato alla cronaca quanto il rivestimento nuovo delle pretese dell'oggettività: « Questo romanzo contemporaneo, del quale si ripete volentieri che tende ad escludere l'uomo dall'universo, in realtà gli dà il primo posto, quello dell'osservatore ».

Non è più lo schermo della coscienza che riflette i fenomeni e ne proietta i significati in situazioni psicologiche esteriorizzate (la memoria di Proust o il monologo interiore di Joyce), ma è la presenza scabra della materialità delle cose che dovrebbe dar ragione della vita dei sentimenti. Che è una specie d'involuzione tolemaica, trasposta nelle visuali del romanzo dalla gnoseologia di Merleau-Ponty; cui corrisponde un linguaggio il più antiletterario possibile, dalle giunture scheletriche, tramato di audaci sbalzi ipotetici e d'improvvisate pause narrative, proprio per costringere il lettore al ritmo caotico e forzoso della stessa materia rappresentativa, la quale, come la quotidiana realtà dell'esistere, ora attinge la precisione logica e ora svanisce nella rarefazione allucinatoria. Il personaggio è dissolto deliberatamente nell'emblema: la donna e l'uomo ne *La Jalousie*, il soldato e il ragazzo nel *Labyrinthe* sono colti nell'artificiosità dei loro gesti, nello schematismo vuoto dei loro movimenti, quasi automi insignificanti nell'ingranaggio delle cose e degli oggetti, più spesso marchiani o semplicemente decorativi; dal tondino alle gretole di una sedia, dalle sbavature di un lombrico sulla parete a

(12) V. R. BARILLI, in *Il Verri*, 2, 1959; M. PRISCO, in *Ragioni narrative*, I, 1960.

(13) V. L. GHIZZONI, in *Le Ragioni Narrative*, 5, 1960; e R. LA CAPRIA in *Il Mondo*, 19, 1960; A. CAMERINO, in *Vita*, 18, 1960; A. PAOLINI, in *Situazione*, 15, 1960; M. BOSELLI, in *Nuova Corrente*, 19, 1960.

una scatola ammaccata sotto il braccio. I due piani, del reale delle situazioni e del fittizio delle significazioni, che si avvicendano e interferiscono senza mai fondersi in armonia artistica, riconfermano la insufficienza delle disponibilità tecniche della nuova scuola, ancora una volta; ma non giustificano, ci sembra, il giudizio di quanti vedono nell'opera di Robbe-Grillet, e forse in tutto il movimento letterario dei nuovi romanzieri (qualcuno ha parlato di « blousons noirs » e di « beats d'oltre oceano » in veste di letterati), « une réaction fort intéressante contre cette forme de littérature engagée qui est directement liée aux événements et aux préoccupations dominantes d'une époque » (14). In quella sottaciuta ironia, di tante pagine dei libri di Robbe-Grillet, per cui s'insiste, con compiacenza, nello spezzare tutti gl'involucri dei racconti, proprio al momento della maggiore necessità logica e artistica, o nel rovesciare le attese del lettore con capricciosità insolente, potrebbe anche individuarsi un'intenzione di beffa a tutte le possibili ipotetiche rivelazioni dei casi della vita, sulle quali si fonda la presunta normalità della condotta individuale e collettiva; il romanzo non sarebbe più una cosa seria, ma un ozioso gioco di bussolotti, un banale sfoggio di acrobazie tecniche e linguistiche: conclusione amara che finirebbe per investire gli stessi ordini della realtà attuale della vita francese. Del resto, possiamo aggiungere ormai, la cultura ufficiale della vecchia Francia, nella persona di Gabriel Marcel, non sembra oggi al servizio della più folle delle grandigie degli ultimi venti anni, col famigerato contromanifesto dei trecento?

Che Samuel Beckett, irlandese e segretario di Joyce, riscoprisse la sua più autentica vocazione iconoclasta nell'atmosfera arroventata della Parigi del '44, non è senza un preciso significato: il colpo di grazia ai miti superstiti del vecchio romanzo, sarebbe stato inferto dal più autorevole e diretto epigono di quella esperienza che aveva segnato il primo enorme spacco, nella continuità storica della tradizione letteraria dell'occidente. Egli avrebbe adoperato le stesse armi del maestro, non per risalire lo spacco e proseguire nella fatica della suturazione, dalla sponda incerta della psiche, decisamente avviata dallo stesso Joyce, ma per approfondirlo sino a disgregare la nozione stessa della personalità, non solo come fatto artistico ma come fatto di coscienza e come coefficiente di rapporto umano, il più elementare. Non vogliamo dar ragione al naturalismo tainiano, ma i postulati critici di Beckett tradiscono il temperamento nordico dello scrittore, formatosi nella brumosa Weltanschauung di quel tardo romanticismo mistico che da Schopenhauer e Kierkegaard scende sino ad Heidegger. La ragione, spossata nell'esercizio di una dialettica del vuoto e del nulla, soccombe ai piedi

(14) J. C. IBERT, in *Culture française*, 4, 1960; B. DORT, in *Esprit*, 4, 1958.

del suo stesso idolo, che è la riconquistata consapevolezza della propria finitudine; la realtà, dispersa in labili appariscenze, straripa nei miti dell'assurdo, che celebrano i loro fasti con le stesse sottigliezze dell'Idea hegeliana; l'io intesse le sue funebri sarabande, coi vecchi aggeggi delle « parole fruste dei dizionari » che hanno ormai perduto ogni significazione semantica.

Il personaggio non può che essere il peso del nulla e la minaccia dell'esistere; che è il momento estremo della parabola del simbolismo kafkiano. Kafka dissolve la realtà del mondo esterno con la realtà dell'immaginazione poetica, e i suoi personaggi almeno sussistono nella favola delle contraffazioni come limiti di una obiettività mancata, del possesso che sfugge all'autocoscienza (15); Beckett va oltre, brucia dietro di sé le inanity del pensiero riflesso, affonda la lama della scepsi nelle stesse ipotesi della finzione fantastica, senza risparmiare la parola nel suo potere di evocazione: « siamo alla follia che chiede conto al linguaggio di aver preteso una conoscenza e una ragione del mondo attraverso il conio delle parole, quasi le parole fossero le cose stesse » (16). Il personaggio ha perduto persino l'apparenza fisiologica; al soquadro della psiche fa riscontro il soquadro della brutta corporeità. Molly (17) e Malone (18) sono orrendamente minorati, e l'ombra dell'*Innomable* (Paris, 1953) può dire di sé « je suis une grande boule parlante », vagola e svapora in un polimorfismo balordo con la sola dimensione del « senza tempo e senza spazio », può a volta a volta rispuntare, ossessivo e svanente come uno spettro, nel suono di Mahood o nel suono di Worm o nel suono dell'io: « io, qui presente, io che sono qui, che non posso parlare, che non posso pensare, e che devo parlare, e perciò forse pensare un poco, non lo posso soltanto in relazione a me, che sono qui, e qui dove mi trovo, ma in relazione a me che fui altrove, che sarò altrove ». Il personaggio unico, semmai, è l'ipostasi della stessa desolazione dello scrittore, che dall'esperienza della civiltà si sente ricacciato nella situazione dell'*homo absurdus* e balbetta e soffre, e ronza vanamente nel cavo di crani dissepoliti a risolvere un perché irresolvibile; di qua dalla pensosità di Amleto, di là dalla volgarità dell'animale kafkiano.

Il personaggio tarato è vecchio quanto il romanticismo; ma in Zola o in Dostoevskij nasconde una vita interiore d'eccezione, delittuosa sia pure e selvaggia, mentre in Beckett è rilevato dal repertorio negletto della normalità dell'essere uomini (19). Siamo anche, e immensamente,

(15) V. *Le Metamorfosi*.

(16) P. CIMATTI, in *Fiera Letteraria*, 6 marzo 1960, e 5 marzo 1961.

(17) Nel romanzo omonimo, Paris, 1951.

(18) In *Malone meurt*, Paris, 1952.

(19) V. S. BAJINI, in *Il Verri*, 2, 1959; S. GRILLO, in *Idea*, 10, 1960.

oltre la gidiana filosofia delle « conditions de la mauvaise fois », che, nel teatro almeno (20), riusciva a organizzarsi in situazioni e macchiette sceniche e a esprimere un messaggio, sia pure di rivolta; nel romanzo c'è la frenesia febbrile di sfuggire a se stessi. « Le cose che dico, quelle che dirò, se potrò, non sono più, o non ancora, o non furono mai, o non saranno mai, o se furono, o se sono, o se saranno, non avverranno qui, non avvengono qui, non avverranno qui, ma altrove »: gli joyciani « istanti che si espandono all'infinito » (21), nelle pagine beckettiane, si agglomerano in miriadi vorticosi che accecano e stordiscono: è il segno dell'arte dello scrittore gaelico-latino, come, per lui, lo scotto del fatto stesso del vivere.

A staccare inconsapevolmente dal gruppo della nuova scuola Michel Butor e Raymond Queneau, forse potrebbe valere l'ambizione che, al tempo dei *Faux Monnayeurs* (1926), André Gide enunciò per distinguere il vero dal falso romanziere: « il cattivo romanziere costruisce i suoi personaggi: li dirige e li fa parlare; il vero romanziere li ascolta e li guarda agire, li sente parlare prima di conoscerli, ed è secondo quello che li sente dire che comprende a poco a poco chi sono ». Questa dello scrittore francese, poi, vedi caso, è anche l'indicazione suggerita quasi per scherzo da Cesare Zavattini, a dar la stura a tanti equivoci di certo nostro realismo documentario. Senza dubbio, è l'enunciazione di una poetica, quanto meno, rischiosa, perché polarizza l'attenzione dello scrittore sugli aspetti della tecnica del genere narrativo.

Per Butor e Queneau è resa più rischiosa e caduca dal vizio della neomania connaturato allo spirito francese. Comunque, il personaggio ritorna sulla scena, dopo la Roncisvalle di Beckett, e, col Butor, sino a ingombrare delle proprie untuosità anche gli interstizi degli oggetti inanimati. Son riprese le direttive del romanzo tradizionale, anche se si continua a rigettarne le strutture: « la narrativa è stata per me il mezzo per mettere insieme filosofia e poesia; la forma romanzesca m'interessa soltanto nella misura in cui essa possa essere insieme filosofia e poesia » (22). E si sa che filosofia e poesia sono state le grandi muse del romanzo otto-novecentesco: da Zola a Camus, da Tolstoj a Pasternak.

In verità, le trame romanzesche di Butor, sempre così affini negli intendimenti e nella tecnica (l'uso della seconda persona oltremodo stucchevole, o delle strutture ipotetiche del discorso che dovrebbero creare il clima della « nouvelle dimension », e soprattutto lo smembra-

(20) *En attendant Godot*, Paris, 1948.

(21) Per usare la felice definizione di WARREN BEACH, in *Tecnica del romanzo novecentesco*, Milano, 1948.

(22) Ha dichiarato Butor in una intervista concessa a *Il Giorno*, 10 novembre 1959.

mento del periodo in vaste lasse da vecchie « chansons »), non sono più che un esercizio freddamente cerebralistico, e gli enunciati filosofici, di sapore morale o sociale o estetico, lardellano, con una buona dose di scaltrezza, la futilità dei casi inventati. Se c'è una categoria, che dia giustificazione ai farraginosi richiami psicologici, è solo quella piattamente naturalistica, che si fonda sul presupposto gratuito dell'obbligatorietà dell'analisi per l'analisi nell'opera d'arte, e del descrittivismo fine a se stesso: ossia, la categoria anartistica della classificazione brutale dell'indagine scientifica.

Il tema si ripete da romanzo a romanzo: l'uomo che va alla ricerca del se stesso inesplorato, a contatto delle cose e del mondo fisico. Il romanzo come ricerca (che è il titolo di un suo scritto teorico apparso in *Cahiers du Sud*, avril 1956): questo il disegno più ambizioso dello scrittore; ricerca del protagonista, sempre frustrata, ricerca di effetti narrativi, sempre elusi, e specialmente ricerca dell'autore su una verosimile zona d'incontro con il lettore: Jacques nel bailamme della città moderna (23), Léon nella snervante monotonia di un viaggio (24), Pierre tra le pareti di un'aula scolastica (25). In uno sviluppo geometricamente longitudinale del sentimento, al romanziere importa di seguire tutti i ghirigori delle congetture, tutte le frastagliature dei calcoli, tutti gli alibi dell'imprevisto, attraverso cui maturano appunto le « modificazioni » della coscienza, ossia le brusche inversioni di rotta della condotta umana. L'immensa congerie vien registrata sul magnete di una facoltà del tutto nuova, che opera ma non si lascia definire, e che non è né la memoria di Proust né la fantasia di Joyce né il buon senso della saggezza comune: piuttosto, materiale informe di un libro che resta sempre da riscrivere. Non sorprende quindi che spesso le « modificazioni » conducano gli avvenimenti — per quel peso che possono contare — alla negazione del motivo iniziale, come una specie di parodia della vecchia catarsi: così, Jacques rifugge dalla città e si ritrova al punto di partenza, e Léon, prima deciso all'abbandono del tetto coniugale per raggiungere l'amante lontana, a viaggio inoltrato s'accorge di non aver mai amato, e quindi di averci rimesso le pive di tanti struggimenti e nostalgie e d'anni, oppure, nella stessa vicenda, le due rivali, senza conoscersi, si comprendono e s'intendono, nello stesso disgusto dell'uomo che avrebbe dovuto dividerle e contrapporle. A noi sembra di potere scorgere, tra tutte le « macchinazioni mentali » di cui si compiace lo scrittore, lo stesso spirito d'insofferenza degli altri della scuola, verso gli schematismi

(23) In *L'Emploi du temps*, Paris, 1956.

(24) In *La modification*, Paris, 1957.

(25) In *Degrés*, Paris, 1959.

e le ipocrisie della società francese, che è poi diventata insofferenza verso le forme letterarie del romanzo. E' l'insistenza di un leit-motiv, che tradisce remote origini della stessa esperienza spirituale, che s'intende distruggere, e della stessa concezione della vita: quel rinunciatarismo codardo, quel lasciarsi portare alla deriva dal gioco tragicomico dei propri sentimenti, che caratterizza non pochi aspetti della nostra vita contemporanea. Ma una lezione, ci sembra anche di poterla ricavare, e non sappiamo con quanto consentimento dell'autore, e cioè che a conservare il significato più vero della vita, sarebbero semmai coloro che, nella « mediocre » quotidianità delle loro azioni e abitudini, conferiscono dignità e saldezza di propositi alla propria esistenza; dico i « personaggi minori » dei romanzi di Butor: il viandante sconosciuto della città di Jacques, l'ecclesiastico che sgranocchia il suo rosario, o il professore universitario che si appunta la lezione del giorno, o i due sposini che amicciano d'impazienza, nella carrozza ferroviaria di Léon (26).

Proprio al personaggio minore è rivolto l'interesse di Raymond Queneau, il cui accostamento alla « nouvelle école » è solo marginale, per un tal certo mimetismo, di movenze stilistiche e linguistiche messe in voga dalla tecnica sperimentale, a dir così, diffuso nell'aria, nella città dai trecento romanzi scritti e commerciati all'anno, che è Parigi. Ma il '59 letterario in Francia riservava delle sorprese: *Le dernier des justes* di André Schwarz-Bart e *Zazie dans le métro* di Raymond Queneau, con i quali gl'indugi del romanzo « futuro » sono infranti sulla base del compromesso con la linea tradizionale. Un grosso problema di fede nel primo libro, non più che un episodio da *routine* di suburbio nel secondo; ma sia Hernie che Zazie raggiungono la loro validità artistica e una universale esemplarità umana, cioè hanno recuperato la funzione del personaggio, in forza della opposizione, a tutte le inframettente letterarie, tenuta dallo scrittore. Il solo strumento adatto non può che essere la psicologia; magari applicata all'ambiente, come fa il Queneau. Il personaggio rimane la spia dell'universo romanzesco, delle idee dello scrittore, dell'età che è la sua: l'ultimo dei giusti, che muore sei milioni di volte nella camera a gas di Auschwitz, adombra nel suo gesto rassegnato e ribelle la sentenza della storia; Zazie, nel suo *argot* pieno di sboccataggini e miseria, incarna lo spirito stesso del nostro tempo, che ostenta sicurezza ed è profondamente lacerato.

NICOLA CARDUCCI

(26) V. W. MAURO, in *La Fiera letteraria*, 6 novembre 1960. Alla stessa maniera, ben altri effetti, anzitutto umani, realizza l'impiego della chiassosa teoria della *visività* in PEDRO PARAMO, dello scrittore messicano Juan Rulfo (Feltrinelli, 1960).