

FONDAMENTI E FUNZIONE DEL ROMANZO E PAGINE DAL DIARIO DI UNO SCRITTORE

di

Heimito von Doderer

Prima di discorrervi dei fondamenti e della funzione del romanzo, vorrei premettere che sono un dilettante in materia. Mai mi sono occupato di germanistica o storia della letteratura in maniera scientifica (...). Il punto di vista mio è pratico, anzi tecnico. Il destino dell'artista, in fin dei conti, è contenuto completamente nella sua tecnica, nel successo e insuccesso tecnico: e solo così egli è sano in rapporto al destino. Il suo lavoro si fa, per modo di dire, a occhi abbassati — abbassati sul lato tecnico della sua arte —, e il sublime nel caso più fortunato potrà aggiungersi come un di più: esisterà per gli altri.

Però questo lato tecnico, per il romanziere, non si ferma alla precisa meditazione e al movimento dei mezzi che mettono in moto il flusso della narrazione e lo mantengono nella giusta misura del tempo. Va più in là di questi mezzi dell'arte, più in là del pensiero che mira all'arte, il modo tecnico del pensare: e là soltanto crea le sottostrutture, riconoscendo lo stato narrativo come una situazione distinta e condizionata nella meccanica dello spirito, cercando di rappresentare questo stato in modo sempre più puro, diventando alla fine abbastanza cosciente e capace di produrlo o almeno di provocarlo. « Il y a sans doute dans l'esprit une espèce de mécanique céleste, dont il ne faut pas être honteux, mais tirer les parti le plus glorieux, comme des médecins de la mécanique du corps ». Queste parole di Charles Baudelaire vorrei che fossero epigrafe per tutto il mio discorso.

Il significato fondamentale della memoria per la modalità dello scrittore epico ci è stato dimostrato praticamente da Marcel Proust con la sua opera monumentale.

E in effetti ogni racconto cattivante, come ogni battuta della musica sinfonica, sa di e suona come « ricordo affiorante »; affiorante senz'esser stato chiamato, s'intende. Solo questo ricorda e rinnova, emerge come novità paradossale dalla lontana esperienza vitale. Solo i sogni del sonno profondo non sono provocati dal giorno presente, e anche loro

ci guardano con un occhio spalancato imprevedutamente da anni remoti, con lo sguardo diretto a noi. La scelta fra l'essenziale e l'inessenziale, qui, è fatta da tempo. L'oggetto emerge dalla lontananza dei tempi, già formato, come Afrodite dai flutti, tutto il lavoro è già fatto da un bel po', tutta la sabbia, tutte le macerie lavate via dalle acque del tempo, quando erano ancora immerse sotto la superficie del giorno chiaro e dello specchio, specchio della coscienza. Se qualcuno solo fosse capace di ricordare veramente, sarebbe poeta. Del resto, i sogni lo provano. « Ecrire, c'est la révélation de la grammaire par un souvenir en choc », così formulavo da giovane, qui a Parigi, in un minuscolo albergo presso la Gare Montparnasse, in rue d'Odessa.

Perché quello che è il fondamento di uno stato narrativo non è nient'altro che la morte di una cosa, di quella di cui si tratta, che dev'essere perfettamente morta, completamente dimenticata e finita per poter risorgere. La tomba degli anni l'ha ripulita di ogni desiderabilità e significato, lungo la cui spalliera doveva arrampicarsi finché era in vita. Solo così, con la morte totale, con la perfetta indifferenza raggiunta da tutto un complesso, si ha la garanzia che ogni rapporto razionale, mensurale, valutativo con esso sia troncato in modo netto e definitivo, e che il nostro sguardo non sia più costretto lungo gli eventi nella loro direzione verso sviluppi o mete presumibili o convenienti (e in questa occasione si riconosce che ciò che divide la cosiddetta « letteratura di tendenza » dall'arte narrativa, non è possibile sia soltanto la mancanza di « oggettività » di uso corrente). Con una lenza simile non possiamo tirar sù dal fondo dei tempi quello che è scomparso dalla nostra vita attuale. Ma dall'esclusione della possibilità di scegliere la « materia » per qualsivoglia motivo ragionevole o addirittura razionale e di dominarla; dal fatto che essa si trovi fuori della portata di tale presa: da ciò è resa possibile la sua spontanea e libera riemersione, la sua ricomparsa su un piano nuovo e diverso, quello della lingua. Ecrire, c'est la révélation de la grammaire par un souvenir en choc. Ritornare può soltanto ciò che era finito, realmente finito era solo ciò che è ritornato. Il presente dello scrittore è il suo passato ritornato; egli è un occhio, al quale appare degno di essere visto solo ciò che si colloca spontaneamente nella distanza storica. Quello che in generale e prima si chiama vita, gli copre questa distanza disturbandola. Ma le muraglie insaccate e distorte laggiù nella buia profondità degli anni per lui non sono una cava dove andare a procurarsi materiale da costruzione. Anzi, all'improvviso una parte s'illumina da sé come uno smeraldo rischiarato dall'interno, verde acceso, e ogni volta questa parte sarà riconosciuta come una pietra angolare che era stata rifiutata.

Solo così si costituiscono le condizioni della narrativa. L'oggetto che mercé la sua morte ha trascorso il tempo e il suo tapis roulant perennemente mutevole è diventato immobile e perspicuo. Solo il perspicuo può essere narrato, a inclusione della totalità dei suoi particolari, con tutta la minuzia che non provoca l'impazienza del narratore, perché la sua intenzione non è di comunicare, esplodendo e perdendo l'equilibrio in faccia all'ascoltatore, volen-

dogli per forza inculcare questa o quest'altra impressione. Il discorso del narratore è stabile, posa su di se stesso, è monologo: come memoria montante. Ciò che egli conta è un capitale di proprietà già acquisita, la cui disponibilità egli non ha alcuna urgenza di ostentare. Di lì la discrezione della sua modalità letteraria e in ultima analisi anche dei suoi prodotti finiti, i quali se ne stanno tranquilli in tasche di paltò o in borse da viaggio, e acquistano la parola soltanto quando sono tirati fuori, ma allora senza ulteriori preparazioni e immediatamente; e in questa modalità completa e sempre pronta non può essere loro comparata nessun'opera figurativa o musicale.

Sotto il flusso del discorso ora diventa visibile il nucleo della sua materia: il che è quasi sempre sgradevole. Qui per esempio si vede che l'ultimo nocciolo della prosa narrativa è del tutto poetico, che questa prosa ha un punctum nascendi molto simile a quello di ogni poesia: precisamente un punto non razionale. Sotto qualsiasi prosa narrativa ancora oggi mormora nascostamente il verso epico che spesso nelle sue strade schiette e lisce induce le deformazioni più strane. Devo dirlo anche a rischio di irritare i mani di Stendhal. Questo sia detto a modo di anticipo. Questa premessa certo non produce ancora alcuna prosa narrativa — nel cui sviluppo si può pensare, supporre e fare tutto il pensabile — ma essa condiziona tutto ciò. A noi però non è dato risuscitare intenzionalmente qualcuno o qualcosa dalla morte. Possiamo solo tenere pronto un alto grado di vigilanza per poter captare il soffio che viene dal muro, da quel muro dove non c'è nessuna finestra da produrre corrente, dove gli anni sono incastrati fitti fitti.

Da tutto ciò si ricava che il narratore è un tipo essenzialmente passivo che aspetta la costellazione nascente (per poi immettersi, data questa conditio sine qua non, nell'azione più energica, ma questo è marginale). Il narratore è un origliatore eterno delle immagini liberamente sorgenti e vive nella loro intimità. È uno che non vuole modificare né il mondo né se stesso, propriamente un uomo senza finalità. Egli dipende dalla chimica della sua memoria.

Ma come in lui molto è morto di molte morti prima di trovare la sua partecipazione postuma, così egli non può scegliere una strada diversa da quella che i suoi oggetti gli indicano ogni volta: anche per la sua persona deve togliere lo sguardo dalla direzione di quelli desiderabili che come un « Tu devi » o « Tu dovresti » comandano la sua vita attuale puntando su una figura all'orizzonte che lo fa vedere perfetto e nella quale vorrebbe scomparire.

Tuttavia: non diventare figura, ma vedere figure è la sua forma di vita. E lasciarsi imperfecto il suo sacrificio più sostanziale.

Su quest'unico punto, se si vuole, gli si può attribuire abnegazione, ma se no propriamente su nessun altro. Il consenso completo alla vita secondo l'esperienza a qualsiasi condizione include sempre le circostanze della sua propria persona la quale sarà abbracciata

hic et nunc da uno sguardo tanto conservatore e conservativo quanto il resto del mondo, il mondo esterno, del quale non si sa mai dire dove incominci, perché il sacco di pelle nel quale stiamo (per dirla con Franz Blei) non è una topografia precisa, ma solo approssimativamente metaforica, di questo limite.

Il che vuol dire: — rassegnarsi al complesso, si potrebbe formulare, — rassegnarsi in tal senso anche rispetto alla propria persona, la quale ogni tanto vorrebbe fuggire, anzi sfrecciare, nella perfezione: ma si cadrebbe in un corto circuito, sarebbe come protendere anzitempo un singolo ramo dal tronco della vita che li comprende tutti, ed esso s'inaridirebbe. «Questo non è il mio stato», deve dire chi scrive dal profondo del cuore e con queste stesse parole di Santa Giovanna d'Arco, la quale veramente le disse riferendosi alla nobiltà e alla belligeranza e con l'aggiunta «ma dovetti andare a eseguire». Lo scrittore invece deve star lì e non far niente lui, deve sedere nella corona confusa dell'albero, seguire con lo sguardo i rami protendentisi verso l'isolamento e sapere che uno solo può salire diritto in alto, senza la perdita del tutto: il tronco stesso, il ramo dei rami e la loro implicazione, seguire le cui linfe ascendenti possono solo i santi senza la perdita di alcunché pur diventando archetipi o ad archetipi avvicinandosi.

E questo è già il secondo bivio del nostro autore ideale. Prima è stato abbandonato dall'uomo di cultura che naturalmente doveva retrocedere davanti alla persuasione che può albergare soltanto nello scrittore: che cioè, una volta raggiunto lo stato narrativo, diventa perfettamente indifferente ciò che se ne può pensare e scrivere. Poi gli volteggeranno le spalle tutti coloro che hanno la tendenza a volere qualsiasi cosa in generale o a voler diventare qualcosa (per esempio scrittori). Finalmente il nostro autore sarà superato e abbandonato dal santo assistito dalla grazia, che lo lascia indietro nella confusione dei rami e rametti e ramoscelli come l'ultimo uomo che difenderà il complesso e l'insieme della vita fino all'ultimo contro ogni soluzione definitiva, che sta seduto nel cuore della vita e simultaneamente soggiace al temibile sospetto di esservi installato accanto, con la sua pretesa che tutto ciò che si vede con precisione e in dettaglio sia bello.

Qui devo interrompere la foga del discorso, per così dire con una doccia fredda. Poiché tutto ciò si può enunciare e riassumere più sobriamente (se anche meno plasticamente).

Per lo scrittore si tratta semplicemente di abbandonare tutta la sua primitiva serie di oggettivazione, cioè tutto ciò che fino al punto della decisione gli è stato dato e lo ha portato a questo punto, come categoria di perfezione: un atto di profonda ingratitudine, infedeltà e inconseguenza. Ciò che una volta gli significava *tutto* ora diventa un caso fra altri casi. Deve sacrificare la sua immagine direttiva, il suo ἡγεμονικόν come lo chiama lo stoicismo; noi diremmo la sua «rappresentazione del proprio valore»: solo questo vuol dire lasciarsi imperfetto. E solo in tali momenti dell'evoluzione a persona dello scrittore il suo occhio si apre sulle circostanze reali ed empiriche della sua vita fin qui trascorsa, ora non più

velate da intenzioni significative, non più deviate da nozioni di dovere, non più incorniciate erroneamente da architetture e periodizzazioni, con cui ogni uomo teso a qualcosa organizza il suo curriculum.

Attraverso questo atto la prima serie oggettiva diventa caos, accessibile a una nuova plastica — riplastificata, per così dire. E solo da qui in poi sarà possibile vederla spregiudicatamente.

Solo così cade l'egocentrismo, l'eros può liberarsi per l'oggettività, possibilità di una visione allocentrica — e con ciò dell'accesso proprio di ogni figura.

Non può essere risparmiato allo scrittore di rinunciare alla perfezione personale: perché le sue categorie di perfezionamento sono appercettività — si potrebbe dire « suprema accessibilità » — e linguaggio.

Chi mi segue sa già che l'azione di cui parlo è precaria. Il livello del tempo però e la situazione dello spirito oggi esigono questo rischio dal romanziere come unico in cui tale decisione diventi fruttuosa: diversamente non potrà diventare romanziere, pur rimanendo perfettamente quello che si dice un uomo perbene e beneintenzionato. Ma l'atto di cui si parla qui appartiene puramente alla meccanica dello spirito. È per così dire premorale e prereligioso. È una via crucis che viene intrapresa, non nel senso della passione, bensì in quello di crocevia, crocicchio. Nei tempi antichi il crocevia veniva considerato come luogo dubbio, ibrido, battuto da demoni e frequentato di notte da quelli che avevano rapporti con loro e li evocavano.

Questo non ci deve spaventare. Solo dal caos fertile, non preordinato, senza resti di ordine anteriore, il fulmine della decisione cade provocando una vita fresca e aurorale. Solo quando una tale luce è sorta dietro di loro, le costruzioni d'un pensiero tecnico, appropriato e ora già diretto all'arte, potranno apparire nella loro completa determinatezza, eppure in pari tempo solo come ombre di eventi su quell'altro piano che abbiamo appena abbandonato.

Se posso dire qualcosa sulla tecnica del romanzo, sarebbe soprattutto questo, che solo ora sta per raggiungere approssimativamente la sua sorella epica nella musica, la grande sinfonia.

Questo significa la priorità della forma sui contenuti: infatti essa soltanto conferisce al romanzo il titolo di opera d'arte linguistica.

Con ciò praticamente si postula la consistenza di un'immagine d'insieme dinamica per l'insieme dell'opera — che vuol dire una chiara visione globale di tutta la cascata della narrazione con tutte le accelerazioni, stagnazioni e sblocchi — molto prima del consolidarsi dei suoi relativi contenuti, nato solo da germi rudimentali, oppure ancor prima di questi. Personalmente feci questa esperienza di colpo nell'anno 1951 nella concezione di un racconto (*Le trombe di Gerico*), del quale avevo una dinamica immagine d'insieme molto chiara

e dettagliata, giusto abbastanza per fissarne uno schizzo costruttivo sulla tavola da disegno.

Questo poi, praticamente, si comportò davanti alla vita come un recipiente vuoto che si spinga sotto la superficie dell'acqua: senza esitazione i contenuti affluivano e riempivano la forma integralmente. Di contenuti — una volta raggiunto un certo stadio di « accessibilità » — non c'è mai mancanza. E ho già detto che per lo scrittore è perfettamente indifferente *cosa* pensa e scrive.

Con queste premesse si costituisce una libertà di mezzi finora sconosciuta, che la sua origine determinata distingue però nettamente da tutto ciò che dall'Ottocento in poi si suole chiamare affrettatamente l'art pour l'art. Cercherò di dimostrarlo con un esempio che prendo dalle tecniche dell'esposizione.

La forma classica dell'esposizione richiama le basi e le pone davanti agli occhi del lettore, in modo che s'indirizzi direttamente alla meta; tutto avanza, cosa dopo cosa, nel flusso della temporalità. Vorrei chiamare questa tecnica « additiva ». Ne è esempio nella letteratura austriaca il primo capitolo del *Nachsommer* di Stifter. Già con questo procedimento si nota qua e là che singole premesse, necessarie per l'andamento futuro delle cose, riferibili a tutt'altre sfere vitali, possono essere inserite senza dare nell'occhio già qui, come se appartenessero al contesto presente: esposizione per via di mistione e inserzione; questo metodo si potrebbe chiamare anticipazione, come nella musica quando componenti di un nuovo accordo, che solo più tardi farà da base al movimento, vengono anticipati. Tutto ciò qui succede ancora nell'alveo principale della narrazione.

Una maggiore libertà verso i contenuti rende possibile di traversare questo alveo maestro con un continuum narrativo completamente diverso, il quale contiene tutte le premesse necessarie più tardi per l'alveo maestro, ma in un contesto estraneo che possiede la sua *propria* dinamica e dunque tensione per il lettore: esposizione mediante azione anticipata ed eterogenea. Questa soluzione espositiva è, sì, più artificiale ma anche più naturalistica di quella diretta e classica. Equivale infatti meglio a quel modo indiretto nel quale si muove la vita come la conosciamo. E l'effetto del romanzo naturalistico, che si serve degli ingredienti offertici dalla nostra vita quotidiana, deve sempre consistere in questo, che uno indossi un vestito inventato ma che esca da maniche reali.

Ho adoperato questo metodo di esposizione all'inizio del mio romanzo *I demoni*, la cui tripartizione insieme al concetto dinamico del resto erano dati esattamente come forma apriori come l'abbozzo della novella suddetta.

La « crisi del romanzo » — questa espressione s'incontra sempre più spesso — ci sarebbe oggi anche se non ci fosse nessun romanzo. Essa è una crisi della nostra realtà in generale; e il concetto, diventato con ciò problematico, alteratosi in infezione e cancrena, avendo perso i suoi contorni, è quello della universalità. Da questo concetto dipende, oggi, il destino

del genere romanzo, che senza pretesa universale si specializza immediatamente in una sorta di « settore divertimenti », altrimenti però — cioè se si fosse capaci di costituire ex novo un'universalità — prenderebbe posto inevitabilmente come genere-guida del nostro tempo in quanto possibilità specifica d'un'opera d'arte totale, se pure su un piano profano, e in quanto l'unico contravveleno pratico alla lamentata decadenza in specialità e specializzazioni, che nella loro scientificità sembrano già un po' stravaganti e che funzionano una accanto all'altra come le monadi di Leibniz, ma senza armonia prestabilita.

Una di quelle personalità sulle quali cade un forte accento storico, vale a dire Goethe, ha mostrato allo scrittore — soprattutto di lingua tedesca — la possibilità di una moderna universalità, e insieme lo ha investito del suo fardello: perché nella vita dello spirito la trovata volta per volta più avanzata non è una punta, sulla quale non tutti sono costretti a mandar avanti le cose, ma diventa subito la misura e il punto di riferimento obbligatori per tutti.

Perciò è indifferente in quale rapporto con Goethe stia un romanziere oggi, se lo ami o no, lo legga o no; e anche il rapporto dell'autore di queste righe con Goethe, la sua immagine di Goethe, è qui per i nostri scopi irrilevante: perché nessuno potrà aggirarlo o saltarlo nel punto dianzi indicato. Questo fardello è ricaduto su di noi una volta per tutte, e neanche la forma francese dell'homme-de-lettres, dello scrittore di professione, che in fin dei conti costituisce la letteratura come professione fra altre professioni, potrà esonerarci da questo dovere: quando si mira a evaderne, quando si crede di poter fare a meno di questa misura, schiacciante, dell'esigenza all'universalità, si dovrebbe oggi in ultima analisi finir per cadere più o meno onorevolmente nel « settore divertimenti ».

Con questo però non vogliamo statuire un contrasto effettivo tra romanzo con esigenza universale e divertimento. La pioggia a funi delle associazioni in James Joyce, l'azione esile, soffocante nel saggismo, in Musil, e l'addirittura strapotente dinamica della noia in Marcel Proust: tutti e tre rappresentano forme tarde, conseguenze in cui il romanzo dell'Ottocento — al quale questi tre autori infatti appartengono ancora — doveva sfociare. La generale credulità nei fatti di quell'epoca positivista conduceva, una volta sconvolta, in Joyce al pescare nel proprio pozzo, contando poco quello che se ne tirava fuori, e in Musil alla totale macerazione concettuale [per tradurre lo *Zerdenken* dello psicologo Hermann Swoboda] di un mondo esterno positivo diventato problematico.

Oggi ci troviamo in una situazione completamente diversa.

Un istinto più profondo dice allo scrittore che non a tutti i fenomeni del nostro mondo esterno e interno spetta un grado uguale di realtà, una coincidenza ugualmente larga fra interno e esterno in ogni caso. Le oscillazioni della nostra sensazione soggettiva di realtà da noi sempre più attentamente sperimentate, negli anni passati imparammo a riconoscerle come un male non solo personale; riportavano a galla con evidenza sempre crescente uno

stato irreali anche del mondo oggettivo circostante, fino alla luce calcinosa impoverita all'interno di uno stato totalitario che perdeva e annullava ogni aura e in questo modo rendeva tutto fundamentalmente invisibile; perché le cose si vedono realmente grazie alla loro qualità meno ottica, l'aura che le circonda, nella quale esistono. Nello stato totale e nella sua atmosfera vitale una seconda, minorata realtà, che fino allora si manifestava solo diffusamente, si era costituita in una positività estrema.

Non può sorprendere che il narratore dimostri una sensibilità acuita verso tali complessi di cose in qualche modo striscianti. La categoria trascendentale nella quale praticamente egli si muove nel suo lavoro, è quella empirica, e in ogni caso egli è nato in maniera che non gli può venire nessun dubbio sulla significatività dei fatti esterni, vale a dire sulla loro trasponibilità in fatti interni oppure viceversa; da questa corrispondenza fra interno ed esterno parte la sua creazione e infine anche il suo pensiero astratto. In altre parole: egli è il meno idealista possibile, e il mito platonico della caverna gli dice altrettanto poco quanto la cosa in sé di Kant. Da sempre egli ha abbracciato la convinzione che la creazione sia conoscibile da ciò che ci offre nel flusso mutevole, che le cose, così come concretamente si manifestano, siano perfettamente loro, di più — che siamo perfettamente anche noi. Si potrebbe chiamare il romanziere un individuo al quale è inerente come qualità personale un lontano rispecchiamento dell'analogia entis, naturalmente in un senso metaforico del concetto: come nesso stabile fra interno e esterno. Si potrebbe quasi dire che egli sia un tomista nato.

Non accorrerà egli, ogni volta che si manifestino vuoti e lacune nella realtà, per riferire sempre e ovunque il suo confine che sporge o si ritrae, lacero come non mai? Non dovrà egli, di faccia a questo stato inquietante e sinistro, che cerca di sottrarre il terreno ai fatti, che fa ammalare i concetti, non dovrà egli riscoprire sotto muffa e palude le vecchie vie imperiali di una nuova universalità, sia anche solo per exclusionem, attraverso la constatazione, sperimentata almeno nelle linee fondamentali, di tutto ciò che oggi *non* c'è bisogno di sapere per essere universali? Quale fardello ci ha lasciato Goethe! Piccolissimo in fondo all'abisso dei tempi si vede il lume nello studio del Dottor Faust: ma la sua universalità in quattro facoltà appare come un comodo gioco di bussolotti. Conosco un autore il quale da sedici anni lavora a un grande dizionario dove si nota e definisce ciò di cui forse si potrebbe costruire ancora una universalità provvisoria come una baracca e sotto il motto: universalità è il luogo geometrico di tutte le cose di cui ancora oggi ci si possa impossessare e che si possano tradurre in lingua con un grado minimo di corrispondenza fra interno e esterno.

Che cosa però abilita precisamente il romanziere ad osare la presa piuttosto complicata sull'eredità diventata difficile di Goethe?

Null'altro che la peculiarità del suo materiale, la lingua. In questo punto si apre un abisso fra l'arte del linguaggio e tutte le altre in genere.

Se un critico delle cosiddette arti figurative vuole esprimersi su un'esposizione di quadri, egli avrà bisogno della lingua, perché dell'esposizione vista non può fare un quadro. Né un critico musicale che abbia a render conto di una nuova sinfonia, potrà farne... un quartetto per archi, ma dovrà produrre un saggio. In entrambi i casi il lavoro critico, analitico, si produce in un *materiale diverso* dall'opera d'arte. Ma se il critico si misura con un'opera dell'arte della parola, sia essa romanzo o poesia, il suo lavoro si produce nello *stesso* materiale dell'opera d'arte che deve interpretare.

E questo vuol dire: la lingua ha un'applicabilità doppia. Da un lato si può adoperarla puramente come materiale di creazione, come colore, suono, creta o pietra. Altrettanto grande però è il suo potere quando si produce non creativamente ma analiticamente, quando non si rappresenta qualcosa con i mezzi dell'arte della lingua, ma piuttosto si parla o si scrive di qualcosa. Solo le due applicazioni della lingua prese insieme fanno uno scrittore e soprattutto il romanziere. Come pistoncini instancabilmente sincronizzati queste due possibilità della lingua balenano e si spengono: esse si accresceranno costantemente a vicenda. Ogni forte impulso alla creazione chiamerà sul piano come un'eco rimbombante la forza analitica, provocandone precisamente l'acume, sicché le onde della creazione la sommergeranno, provando di nuovo il carattere radicalmente provvisorio di qualsiasi pensabilità. La produzione di un romanzo è simile alla lotta fra Apollo ed Eracle nel tempio di Delfo come la rappresenta Wedekind nel suo dramma: nessuno vince l'altro.

Che però qui stia la possibilità di impossessarsi di ogni cosa in genere, fa sembrare pensabile il ricorso all'eredità di Goethe. Ma con l'esigenza universale è già dato anche il concetto di opera d'arte totale: architettura della composizione, musica della cadenza linguistica — il movimento in senso sinfonico — e la luminosità delle immagini. Tutte le scienze infine servono al romanziere: tanto in là deve spingere l'appropriazione come principio euristico, solo per saturare la propria categoria. Infatti, per tenere insieme la vita, e al di sopra di tutte le specializzazioni bizzarre e fantastiche, egli dal fondo del cuore crederà che soltanto attraverso l'arte della lingua, attraverso la cristallizzazione formale, ogni risultato parziale possa finalmente essere verificato, ed anche necessitare di questa verifica: se no, probabilmente appartiene alla categoria di ciò che non è necessario sapere per essere ugualmente universale.

Ma, non dicevamo prima che l'universalità oggi può nel caso migliore essere costruita come tenda o baracca? esattamente, questo definisce in modo piuttosto preciso la funzione odierna del romanzo. Anche i geometri che nel deserto misurano la terra, vivono di tanto in tanto in tende. Inoltre una specie di mancanza di fissa dimora pare adattissima alla natura dello scrittore. Partiamo dunque dalla tenda e non siamo per niente del parere che l'azione

romanzesca sia qualcosa di superato dopo Robert Musil. Il compito che oggi si pone al romanzo è tutto al contrario la riconquista del mondo esterno: e in questo, notoriamente, si opera, in tutti i sensi della parola. Perché la creazione è anzitutto oggettiva. Non ci si può far nulla e bisogna tenerselo per detto. Il romanzo utopistico o transreale, come quello che i tedeschi tornano sempre a produrre, non può saturare la funzione sopraindicata. Altrettanto poco potrà un qualunque reportage, giornale messo fra copertine.

Perché l'invenzione solo qui in questo rapporto mostra il suo alto valore euristico, il suo proprio luogo spirituale: è quello di un punto archimedeo. L'invenzione pone l'autore, e sia pure solo per un attimo iniziatorio, fuori delle sue circostanze di hic et nunc. Essa gli dona quella libertà di movimento di cui ha bisogno anche l'arciere per tendere il suo arco. Così la freccia centra i fatti. L'invenzione è sprovvista di significato autonomo: è proprio quel vestito inventato da cui uno esce da maniche reali.

La riconquista di un mondo esterno, impallidito per larghi strati in una seconda realtà, è dunque la funzione odierna del romanzo, ed è probabile che sia affidata allo scrittore perché questa battaglia nasce in lui da una necessità autentica ed irresistibile. Il suo spirito empiricamente orientato ravvisa nei fatti un'ultima autorità — *facta loquuntur* — ed egli può rinunciare altrettanto poco ai dati esterni e alla loro competenza quanto al suo interno, alla sua meccanica spirituale in corrispondenza con quei fatti. In altre parole: egli sa che le azioni romanzesche o romanzi ricchi d'azione — così si chiama nel suo gergo la corrispondenza fra interno ed esterno — rimangono possibili, universali e rappresentativi, finché le lacune sempre rinnovate della seconda realtà rimangono per così dire incassate e circondate da una realtà primaria; cioè capaci di essere sottomesse alla descrizione, dominate con i mezzi dell'arte e portate all'espressione. Con questo diventano fenomeni tra i fenomeni, vale a dire sperimentano una realizzazione, nel senso di una compenetrazione con l'effettualità. Se invece la seconda realtà ci è soltanto vicina, se è una sfera accanto alla nostra e una misura nella sua immanenza, allora la causa dello scrittore è disperata. Ciò che egli non può più comprendere, un oggetto che egli non è più capace di appercepire da tutti i suoi lati: toglie di mezzo anche lui. La sua funzione è la realizzazione anche dell'irreale che grazie a lui diventa un fatto d'esperienza, rappresentabile. Dove non sono più possibili azioni romanzesche, là comincia la sfera di ombre e ceneri delle sottorealtà, dello pseudo-concreto non più comprensibile, arretrato nella cottura.

Mai però un autore, una volta votato alla realtà, si ritirerà da tale battaglia: non nel transreale, non nel romanticismo, non nell'ideologia; non solo erede di Goethe, ma anche degli antichi, cui invenzione e relitto sopravvissuto è lo scrittore, sebbene coloro non si sarebbero mai immaginati a quale strana battaglia di frontiera il loro discendente sarebbe stato chiamato nella nebbia e nel buio del ventesimo secolo, ma in fondo sempre sullo stesso confine.

Conferenza alla Société des Etudes Germaniques, Parigi, 22 marzo 1958