

# A PROPOSITO DI “ INTERMEZZO ”

di

Giacomo Debenedetti

*Conferenza inedita tenuta alla Libreria  
del Saggiatore in Milano nell'aprile 1963*

In non so più quale occasione, avevo preso come epigrafe una frase di Villiers de l'Isle-Adam. Quella che dice « il dissimulait ses émotions, par bon ton ». Quanto a emozione, per me questa sera non si scherza. Ero già arrivato ad affrontare quelle delle presentazioni pubbliche del mio libro; cerimonie stupende, ma assai imbarazzanti, credo, per qualunque autore, il quale non sa bene che faccia fare per succhiarsi *coram populo*, con aria gentile e grata, ma non troppo goffamente rapita e gongolante, le lodi che gli vengono da alcuni amici convocati appositamente per lodarlo. Ma ora la cortesia di questo « Circolo di cultura » invitandomi a fare io stesso il presentatore del mio libro, mi mette di fronte ad emozioni anche più difficili. Mi si permetta di dissimularle con quel poco di impertinenza di cui sono capace.

Oramai sono un critico anziano, e ne ho viste tante. Posso almeno concludere che, da quando ero giovane ad oggi, la critica ha fatto molti progressi, specialmente per quanto concerne l'organizzazione delle recensioni. Tutti coloro che hanno fatto, e fanno, più o meno i critici sanno come risulti aggressivo, spesso indisponente, l'omaggio di un libro nuovo, accompagnato dal biglietto « con preghiera di recensione ». Ma da qualche anno è stata inventata una maniera ancora più imperiosa, più implacabile di far parlare dei propri libri ed è l'uso a cui dianzi accennavo, delle presentazioni

pubbliche. Gli amici designati a sostenere l'onere, quando non abbiano avuto la fermezza di sottrarsi, ricevono il libro, non più con preghiera, ma addirittura « con l'obbligo di recensione ». Senonché la riunione alla quale siete intervenuti questa sera segna una tappa ancora più arditamente evolutiva di quel metodo delle recensioni sicure e garantite. Nel retroscena si vede un autore che manda a se stesso il proprio libro con la dedica « al più benevolo dei miei lettori perché si sbrighi a parlarne ». Difficile non ricordarsi di quel personaggio di Palazzeschi che non per niente figura nel *Palio dei Buffi*; l'avaro che ha sempre e invano sognato di ricevere dei doni, sinché alla fine decide di mandarseli da sé; dolci, frutta, magnifiche ceste di fiori. Lasciamo stare l'epilogo palazzeschiiano; il pacchetto malodorante che la domestica e la portinaia, intrigate e offese dal mistero di tutti quei doni, fanno arrivare al destinatario di tanti e così prelibati omaggi. D'altronde, anche all'autorecensore potrebbe capitare, contro ogni sua intenzione, un'avventura del genere. Si dice che il parlare di sé rende sempre eloquenti: è altrettanto vero che rende quasi sempre antipatici e verbosi.

La soluzione sarebbe semplice; prendere il pretesto che ci viene offerto, trasformarlo in uno spunto per parlare d'altro. Per esempio, della critica in generale, oppure del periodo letterario che stiamo attraversando, sul quale il libro *Intermezzo*, come già altre mie raccolte, vorrebbe operare una sezione trasversale. Cioè, prendendo in esame le opere dei nostri principali scrittori in un dato anno (qui il 1958), vedere, come quando si taglia un tronco di albero e se ne guardano gli anelli, le linfe che vengono dal disotto, dal prima, e tendono a salire verso il poi.

Sarebbe certo la più decorosa soluzione che potrei trovare stasera. Cercherò in qualche modo di arrivarci, almeno attraverso alcuni esempi. Ma vi pregherei di ammettere che una simile soluzione richiede, da parte mia, una certa abnegazione, una specie di ingiustizia verso me stesso dal momento che mi è offerto il destro di parlare tanto di me, di fornire sul mio lavoro alcune notizie e spiegazioni che chi sa quando mi capiterà ancora di poter dare. Sicché alla fine, spenti i lumi di questa sala, me ne tornerei a casa col cuore amaro, come i due vecchi della favola dei tre desideri i quali, per avere troppo desiderato e troppo desiderato di desiderare, non si risol-

vono mai a fare le richieste e lasciano passare l'ora concessa per venire esauditi.

Tenterò dunque, se me lo concedete, una via di mezzo. Un benevolo osservatore dei miei scritti, Edoardo Sanguineti, li ha battezzati « racconti critici » e mi ha spiegato che quello del racconto critico è, per me, addirittura un metodo (si scusi la parola solenne e ambiziosa). Vediamo se mi riesce di imbastire sulla mia critica uno di quei racconti. Se qualche dato del personaggio di questo racconto può riuscire utile, dirò che, a lavorare letterariamente sulla letteratura, mi sono risolto verso il 1920, dopo di avere letto i saggi di Renato Serra. Mi rincuora l'idea che, in quella stessa Torino intellettuale e operaia, che stava maturando il suo prossimo « no » al fascismo, Serra abbia esercitato, anche su altri, e di ben maggiore statura e destino, un grande ascendente, e sia parso un esempio assai suggestivo: si ricordino le pagine a lui dedicate da Antonio Gramsci. Allora io ero uno studente di matematica. E mi rimproveravo di coltivare le « matematiche severe » con un amore stranamente estetico. I nomi di certi enti algebrici o geometrici, come per esempio « wronskiano dei coeficienti » o « Lemniscata di Bernoulli » mi rapivano proprio per il loro valore magico e incantatorio di eventi verbali. Poi nel Saggio di Serra sul Pascoli mi accadde di leggere: « In termini tecnici, la loro ragione (dei versi pascoliani) è meramente quantitativa; il verso è sentito come un accordo di tesi profondamente calcate e di arsi vibranti, come musica pura ». Le parole, la terminologia — arsi, tesi, quantità — che avevo imparato nelle prime scuole, confermavano la loro precisione scientifica e insieme ne estendevano la portata ad applicazioni diverse da quelle che ne avevamo fatte a scuola; ma soprattutto arrivavano a definire fenomeni ed emozioni artistiche con eventi verbali contornati, precisi ma insieme esaltanti come quelli che mi entusiasmavano nella matematica.

Sotto questo duplice segno, ho iniziato la mia carriera di frequentatore attivo delle lettere. E ricordo anzi che Gobetti (e più tardi anche Thovez) mi contestavano l'astrattezza di voler ridurre tutto a schemi, operazioni di ordine matematizzante, di voler fare della critica un algoritmo, risolverne i discorsi attraverso una serie di trasformazioni di formule fino al *quod erat demonstrandum*. La mia prima recensione fu su un poemetto, *Il libro del collare* di Guido Pereyra; chissà quale pasticcio avevo messo insieme; non l'ho

mai più ritrovato, e purtroppo non ho più ritrovato nemmeno il libro che, da come lo ricordo, si meriterebbe gli fosse resa la giustizia che non ha mai ottenuto, se non da parte di Emilio Cecchi.

Ma poi in quello stesso saggio pascoliano di Renato Serra leggevo anche « Pensate ad uno che parlando si abbandoni ingenuamente al moto dei muscoli che formano la parola sul labbro; ma pensate che in quel punto stesso egli senta le parole suonare quasi nel vuoto, astratte da ogni uomo e da ogni senso, sì ch'ei debba cercare con inquietudine un valore in quello accozzo di sillabe vane, e, finché non ha potuto trovarlo e appropriarselo, non sia contento ». Questo non è, del Pascoli, un ritratto in carne ed ossa, alla maniera di Sainte Beuve; è un ritratto ipotetico o, piuttosto, la ricostruzione di un essere umano che, nell'esplicarsi, nell'attuare le proprie possibilità di vita, anzi quelle uniche possibilità che qui gli vediamo, deve produrre qualcosa di molto simile a ciò che conosciamo come la poesia del Pascoli; qualcosa insomma che nei suoi effetti e nel suo modo di agire su di noi si comporta in modo assai analogo alla poesia del Pascoli.

Ma il matematico, sempre ancora innamorato delle meravigliose e utili costruzioni mentali che si ottengono lavorando su pochi postulati, della certezza e dell'intima gioia teorica che accompagnano il sorgere e il delinarsi di quelle costruzioni, voleva che anche i modelli umani da lui concepiti e raffigurati per spiegare un'opera letteraria rispondessero al medesimo rigore, offrissero le medesime garanzie. Si spiega come egli sia andato fin da subito alla ricerca di una psicologia capace di aiutarlo nella più rigorosa e insieme più motivata strutturazione di quei tali modelli. Una psicologia che fosse scientifica al massimo grado, ma non si rassegnasse a semplificazioni astratte e di comodo, spiegasse tutto, almeno fin dove comunemente è dato di arrivare, spiegasse anche l'invisibile che si annida dietro gli atti e le operazioni dell'uomo. Si dice che chi cerca, trova. Qualcuno soggiunge che chi cerca purtroppo finisce sempre col trovare. Sia come si vuole, in quegli anni cominciarono a diffondersi anche negli ambienti non specializzati, le dottrine di Freud, che, tra i molti e maggior meriti, avevano anche quello, senza dubbio minore, di fornire ad un critico che si trovasse nei miei frangenti, lo strumento più idoneo a risolvere i suoi problemi. Più tardi, ho potuto

anche persuadermi che quei modelli ottenuti con l'assistenza (e altri dica pure, complicità) della psicanalisi, non erano necessariamente immagini squallide, ectoplasmi di un individuo immerso nel suo isolamento asociale e irrelativo. Erano anzi condizionati dalla storia, nel senso più pieno della parola: ne sono spiegati e la spiegano. La loro stessa psicologia più gelosa risponde a una determinata situazione storica e collettiva e ne è un rispecchiamento.

Per ora, vorrei aver messo in chiaro che uno degli intenti e dei risultati della critica, per quanto mi è accaduto di constatare attraverso la mia esperienza diretta, ma soprattutto per quanto ho potuto controllare esperienze di ben più grande portata, può essere quello di costruire ogni volta dei modelli umani capaci di produrre, e quindi spiegare, l'opera di poesia presa in esame.

Ma tutto questo, si dirà, appartiene ancora a quella specie di critica letteraria che nega, in sostanza, la storia letteraria. Un tipo di lavoro anacronistico, che seguita ad approfittare delle licenze elargite dal Croce, con la ambiziosa pretesa di sostituire alla lettura estetica, una decifrazione psicologica. E senza dubbio, oggi, appare un po' cieca e zoppa un'osservazione dell'arte che non si fondi su una salda teoria della storia e della società. Ma proprio la teoria che a molti di noi sembra la più adeguata, la più promettente per l'avvenire del mondo, non è ancora arrivata ad un'altrettanta sicura teoria dell'arte. Il caso Lucàks, che a tutt'oggi rimane ancora il più splendido e coerente, sembra fondare la persuasività di molti dei suoi risultati su una tal quale facoltà di penetrare direttamente l'arte, che Lucàks possiede in proprio e aveva affilata in esercizi precedenti alle sue teorie. Tentativi italiani si sono risolti per ora in buoni resoconti di storia politico-civile che si valgono dei fatti artistici come di strumenti contemplativi, e non sempre indispensabili, di inchiesta e di riprova. Quando poi non impongano dal di fuori al poeta il compito di risolvere il problema storico che era stato enucleato in sede più confacente, per poi discriminare, a seconda che il poeta abbia o no risposto a quelle esigenze, la poesia della non poesia. Lascio stare le costruzioni teoriche giunte per ora ai primi risultati, e in fondo, come mi pare sia stato giustamente osservato, ancora vincolate ad una filosofia dei

distinti. Alcune parole che mi sono sfuggite, in questa rassegna deplorabilmente sommaria e priva di ogni pretesa tecnica, e che sono cariche di echi crociani, ci permettono almeno di ritenere che la discussione col Croce sia tutt'altro che passata nei domini dell'archeologia. In particolare vorrei raccogliere un insegnamento del Croce; che, per arrivar ad una teoria della critica, occorre raccogliere, condensare molte esperienze di critica in atto. Magari un poco empirica, se non sappiamo far di meglio. E la critica in atto potrebbe già essere giunta a farci capire che lo studio degli artisti considerati ad uno ad uno per ottenerne ritratti staccati come altrettante erme solitarie e disgiunte che accompagnino e magari consolino o addirittura fortifichino il nostro cammino, insomma la storia per monografie, come la raccomandava il Croce, non ci basta più. In novanta casi su cento, assume subito i connotati che meglio ci invitano a ripudiarla: è noiosa, malata di elefantiasi e di obesità e nello stesso tempo sproporzionata rispetto a quel di più che vorremmo dire o capire o sapere. E questo è già un risultato, in quel « superamento » del Croce che si reclama con tanta impazienza.

Si prenda il bellissimo libro di Mario Fubini *Metrica e Poesia*. Il Fubini non è certo un seguace delle teorie delle ideologie che oggi giustamente polemizzano col Croce. Eppure, egli dà in quel libro una serie di letture estetiche di singole poesie e le porta nella luce più idonea e persuasiva rinunciando, si direbbe, al veicolo crociano, servendosi invece di un veicolo tecnico com'è la metrica. E svolge a suo modo, sul tracciato della metrica, un racconto storico; almeno ha trovato un connettivo, tra le sue brevi, luminosissime monografie su singoli componimenti o su singoli poeti. Se parliamo in confidenza, non mi sembra nemmeno troppo pazzo immaginare un lavoro che riallacci quei risultati del Fubini a un contesto storico più generale, mettiamo un libro sulla *Metrica e società* chi fosse capace di farlo, e alla fine agevoli il conseguimento di quello che è il fine più ambizioso, ma più legittimo, della critica; attraverso l'analisi dell'arte illuminare l'uomo, preso in determinate situazioni storiche, circa il senso ed il fine della sua vita.

Ma le cose non risultano mai tanto chiare come quando si provano sulla propria pelle. E io poi mi sono sobbarcato stasera a quella che è stata chia-

mata *la sottte entreprise* di parlare di se stessi. Di *sottte entreprise* come è noto, si parlò proprio a proposito dell'uomo che forse, al mondo, ha avuto più diritto e capacità e anche più senno e buonagrazia per farla accettare; niente-meno che Montaigne. Il quale, d'altra parte, si difendeva col dire: *Je n'enseigne point, je raconte.*

Se debbo raccontare come mi sono accorto in proprio che i protagonisti della storia dell'arte non si possono più esaminare come eventi oramai staccati, chiusi nel geloso ed esclusivo splendore delle loro opere, ecco quello che mi è capitato in un tentativo ancora in corso di tracciare la storia del romanzo italiano di questo secolo. Dopo avere cercato di fissare un punto di partenza, volevo anche stabilire all'incirca un punto di arrivo, una tappa provvisoria contrassegnata da qualche tratto fisionomico più saliente della narrativa di oggi. Se alla partenza mi aveva colpito una certa somiglianza tra le epifanie di Joyce e le intermittenze del cuore di Proust, la quale permetteva di stabilire il tipo di ricerca perseguito dal nuovo romanzo del nostro secolo, all'arrivo mi si impose una curiosa, e a prima vista incredibile analogia tra un aspetto caratteristico dello *Zivago* di Pasternak e uno, altrettanto caratteristico, della *Noia* di Moravia.

Sappiamo anche troppo che il romanzo, come lo conosciamo dagli esemplari che nel secolo scorso hanno fondato la sua fortuna, era una piena assunzione di responsabilità del romanziere di fronte ai personaggi e alle loro vicende. Insomma il romanziere, anche quando scompariva e si eclissava dentro o dietro i fatti narrati, si riserbava sempre ancora il privilegio, e insieme l'obbligo, del testimone che sapeva come erano andate le cose e perché erano andate così. Eccone un esempio tipico nel finale di *Mme Bovary*. Dopo il suicidio di Emma, la protagonista, il marito di lei, Charles, esclama: «tutta colpa della fatalità». Senonché Flaubert, il romanziere, si affretta a sottolineare che, accanto a Charles, sta in quel momento Rodolphe, l'amante di Emma, colui che ha scatenato la storia di adulteri dalla quale la donna è stata portata ad avvelenarsi. E si affretta a dichiarare (lui, il romanziere) che Rodolphe «era l'uomo che aveva condotta la fatalità». Cioè Flaubert si rende garante di una chiara, logica catena di cause ed effetti, ci rassicura contro i sedicenti arbitri della fatalità.

Prendete ora il *Dottor Zivago*. Pasternak non sente assolutamente il bisogno di garantirsi che, dietro i fatti così frastagliati e improvvisi, c'è qualcosa o qualcuno che, per dirla con Flaubert, conduce la fatalità. Domandiamoci, chi conduce la fatalità per produrre i salti di spazio e di tempo che riscontriamo nel *Dottor Zivago*, per produrre gli incontri e i colpi di scena che fanno ritrovare fra loro i personaggi a distanza di anni e di vicende, in luoghi diversi e inaspettati, tra il turbine della rivoluzione bolscevica e poi della guerra contro le Armate bianche? Vedete, per esempio, la scena madre della storia d'amore tra il protagonista e Lara. Questi due personaggi si ritrovano, lontanissimi da Mosca, in una città sperduta dell'Asia, dove entrambi capitano, senza sapere l'uno dell'altro, ad abitare nella Casa delle Figure, come è chiamata dalla sua decorazione esterna. Un lungo decorso di tempo è passato dalla loro ultima separazione, da quando si sono perduti di vista. Questo incontro farà dichiararsi il loro reciproco amore. Che cosa era successo nel frattempo? Pasternak non lo sa, non gli importa di saperlo; si direbbe che, se anche lo sapesse, troverebbe superfluo, ozioso, comunicarlo. Ebbene, tutto questo si può tradurre con una metafora che forse supera la semplice portata metaforica, in un linguaggio di fisica nucleare. Dire che Pasternak ci fa assistere all'urto degli atomi che scatena la reazione, ci dà, in meravigliose pagine lirico-paesistiche, la localizzazione del punto di urto, in meravigliose pagine drammatiche e narrative, lo spettacolo e gli effetti della reazione a catena; non può darci la traiettoria descritta dagli atomi che vi concorrono, il percorso che essi hanno compiuto per giungere a scontrarsi; perché, proprio come nella fisica, quella loro traiettoria sfugge al calcolo e ricostruirla per via di congetture sarebbe un lavoro superfluo ai suoi fini. L'importante è che si siano scontrati.

Osserviamo ora certi aspetti della *Noia* di Moravia, così evidenti, che fa meraviglia che nessun critico se ne sia accorto. Nella *Noia* l'autore, a più riprese, con un procedimento addirittura sistematico, enuncia, in generale, quasi in astratto, una posizione, un atteggiamento, un vicendevole contegno dei protagonisti in una certa fase della loro vicenda. Dopo di che, si limita a spiegare, a colorire quell'enunciato astratto con uno o più esempi concreti. Dichiarà, anzi, in maniera esplicita, che prende uno o due dei fatti,

quali che siano, tutti tra loro equivalenti, che valgono a far vedere in concreto ciò che avveniva nella situazione indicata.

Mettiamo, il protagonista, Dino, stupisce che la ragazza Cecilia sia potuta divenire per il suo vecchio amante, il pittore Balestrieri, una specie di droga così indispensabile da spingerlo al suicidio, mentre lui, Dino, finora è rimasto del tutto freddo. Nella speranza di venire a capo del problema, ha molti e continui dialoghi con Cecilia. Ma ecco come Moravia ci racconta le cose. È Dino che parla: «Così interrogavo Cecilia a lungo e, per così dire, a tastonì, senza sapere io stesso esattamente quello che avrei voluto apprendere da lei». Ecco un esempio di queste conversazioni: «Dimmi, Balestrieri non ti disse mai perché ti amava? — Uffa, ecco la solita domanda ecc.».

Possiamo troncare la citazione. L'importante è che per passare dallo enunciato generale al caso particolare, Moravia si è valso di un esempio, dichiarandoci che si tratta di un esempio. Uno dunque tra i tanti possibili. Per andare alle corte, la novità è che, mentre nel romanzo tradizionale il fatto era tassativo, obbligatorio, era quello senza scampo, nella *Noia* il fatto è una semplice verifica, scelto *ad libitum*, tra la folla dei fatti della stessa portata che il romanziere avrebbe a propria disposizione.

Passiamo ora a trovare quel punto a cui accennavo, di relativa somiglianza tra il *Zivago* e la *Noia*. Abbiamo detto: nel primo assistiamo ad un urto di atomi, dei quali non ci viene data la traiettoria. Nel secondo, il romanziere ha l'aria di puntare il dito su una delle innumerevoli conflagrazioni di atomi che possono prodursi tutte col medesimo effetto in una data fase di attività di un certo blocco di materia fissile. Ora i fisici non sanno dove avverrà quell'urto, e perché sono proprio quei due atomi a scontrarsi. Sanno che due si scontreranno; lo sanno in base ad una probabilità statistica, e non in base ad una legge. Pasternak approfitta di quella probabilità statistica per fare avvenire proprio la scena che a lui importa. Moravia invece, più ligio al significato ed al valore delle probabilità statistiche, se ne vale solo per garantirsi e garantirci che il fatto da lui indicato come esempio è legittimo, costituisce davvero un esempio.

Pensiamo ora alle analogie di questa condotta del romanzo con le ipotesi

della fisica moderna e scusate se debbo esprimermi come un manualetto scolastico. Fino all'affermarsi della teoria einsteiniana, tutta la fisica si fondava sulla cosiddetta interpretazione meccanicistica dei fenomeni naturali, il che vuole dire che di ogni effetto cercava la causa unica, determinata, pienamente misurabile e, insomma, per ogni fenomeno supposeva una forza specifica e competente. « Ma che cosa è forza? », si domanda Einstein nel libro sulla *Evoluzione della fisica*, scritto in collaborazione col suo assistente Infeld. E si risponde che quello di forza è un concetto sorto « dagli sforzi fatti nello spingere, lanciare e tirare, ossia dalla sensazione che accompagna questi diversi atti ». Cioè l'idea base è che ogni evento sia prodotto da una forza simile a quella umana, della quale, siccome sappiamo in che modo si esplica, possiamo scrivere la legge. Oggi invece la fisica pensa che i fenomeni siano una serie di eventi nei quali si manifesta un'energia, ha identificato energia e materia e infine ha rinunciato all'idea di legge per sostituirla con quella della cosiddetta « onda di probabilità ». È ancora Einstein ad avvertirci che « non sono più le proprietà ma le probabilità » a formare « oggetto della descrizione ».

Il romanziere tradizionale credeva nell'idea classica, meccanicistica di forza, quindi nella legge che presiede al prodursi di ogni evento particolare. Perciò si assumeva, come dicevamo, la piena responsabilità dei fatti che narrava. Oggi si direbbe che nel romanziere, come nel fisico, vige l'idea dell'onda di probabilità, la quale permette soltanto di constatare dei comportamenti di corpuscoli (i personaggi, i moventi) che vengono a contatto perché esiste statisticamente la probabilità che tale contatto si verifichi; e producono un particolare evento tra innumerevoli possibilità che non siano quei corpuscoli ad incontrarsi, anzi che non si incontrino mai. (Lara e Zivago potevano benissimo non incontrarsi nella Casa delle Figure). Pasternak è quello che dice, visto che la probabilità c'era, ecco che la faccio avverare, e con quali drammatici effetti. Moravia invece dice: la probabilità c'è, e io vi do uno degli esempi di ciò che poteva avverarsi, e infatti si è avverato.

Sarò soltanto riuscito a ribadire il risaputissimo assioma che il romanzo naturalistico, tirato sulla concatenazione rigorosa di cause ed effetto ha

fatto il suo tempo? basterebbe che prolungassi il discorso: potrei facilmente mettere in luce che questa nuova recente tappa del romanzo è già successiva al naturalismo. Joyce, Proust, lo stesso Pirandello sono già fuori dal naturalismo. Ma qui mi importava soltanto di constatare che la critica oggi ci interessa solo quando riesce a stabilire i nessi tra gli artisti e tra l'arte e tutto l'insieme della nostra visione umanistica e scientifica del mondo. Qui cominciano, credo, le domande storiche sul perché di una ideologia che ci accomuna, se anche non riusciamo vicendevolmente a riconoscerne partecipando. Sono molto sbrigativo, ma mi stava a cuore di indicare, in un modo qualsiasi, che non ho mai pensato alla possibilità o all'ozioso diritto di una critica di evasione.

Quanto al modo di interrogare direttamente l'opera d'arte, che rimane il primo dovere del critico, il fondamento della sua vocazione, quale che sia, per il proprio mestiere, preferisco esprimermi con una specie di breve fantasticheria, sul nostro, sul mio mestiere di critico. A noi spettatori l'opera d'arte si presenta come quei famosi campanili di Martinville, che al protagonista della *Recherche* proustiano, appaiono una sera della prima adolescenza mentre percorre in carrozza il paese delle sue vacanze. E gli annunciano qualche cosa che essi lo invitano ad andare a cercare, ma nello stesso tempo gli sottraggono. Il ragazzo non potrà sentirsi appagato, felice, finché quello spettacolo non gli si sarà aperto come una scorza, non gli avrà rivelato la propria anima nascosta. Anche l'opera d'arte si comporta così nei nostri confronti. Non solo ma trascorre davanti a noi come il tempo che si affonda e si perde nel tempo, che nell'attimo stesso in cui lo vediamo e magari lo gustiamo, si sottrae al nostro possesso, diventa tempo perduto. Anche la critica, in questo senso è una ricerca del tempo perduto. Perché non farla usufruire del metodo indicatoci da Proust per i suoi ritrovamenti? Può darsi che anche per noi il momento che si scocca, già pronto a rapirci il suo bene, risusciti, faccia riaffiorare, grazie ad un fenomeno di memoria involontaria, un altro minuto che adesso, in quel suo rivivere, presente ma ormai incorruttibile, rivedrà la sua specifica volatile essenza, come Proust la chiamava.

Avete indovinato dove voglio arrivare. Il critico deve capire, far capire,

spiegare l'opera che legge, ma spiegare consiste, se i più esperti non mi contraddicono, nel rivelare che una cosa è come un'altra cosa, come tante altre cose meglio note, che le somigliano e insieme ne segnalano la speciale, insostituibile identità. La poesia, il romanzo che leggiamo saranno nostri, ci diranno la certezza di essere nostri, quando li avremo assimilati a qualche nostra esperienza più profonda e sedimentata, che ci garantisca oramai di non sfuggirci più. La sua fisionomia ci risulterà tanto più riconoscibile quanto meglio ci farà assaporare la sua unicità attraverso quel confronto. Ma perché pensare, sulle tracce di Proust, ai soccorsi della memoria involontaria? Noi disponiamo di una discreta riserva e repertorio di cose note, a portata di mano, che ci consentono gli accostamenti di cui andiamo in cerca. Per esempio, disponiamo delle altre opere d'arte: e allora tutta questa fantasia fantasticheria sulla critica si ridurrebbe ad augurare i vecchi metodi della critica comparata; paragoni di forme, paragoni di contenuto. Mi sarei espresso male; il rintocco che ci avverte di essere sulla strada buona è quello che si sprigiona dal fondo, dalla fabbrica, dalle oscure officine del destino, e ci garantisce che il verso che leggevamo, o il romanzo o il capitolo di romanzo ha arricchito la nostra conoscenza del destino, cioè, ripeto, del senso e dei fini della vita. Dico che lo sprigionarsi di quel rintocco non può essere che l'opera della memoria involontaria.

Forse che con questo ricado in una evocazione degli archetipi, degli appelli e sussidi dell'inconscio collettivo, cioè in quelle ombre labirinti, luoghi di abdicazione della storia, insomma, in quei peccati dei quali fortunatamente alcuni acuti amici hanno di recente assolto il mio lavoro? Proprio nel presentare questo mio libro uno dei nostri filosofi più aperti e progressivi, Enzo Paci, dimostrava in un lucido discorso che gli archetipi, quando divengono funzionali, chiarificatori, operanti in una critica come quella che io auguro e mi auguro, si sciolgono dall'immobilità che li fa essere una volta per sempre, che li agghiaccia in una implacabile, ossessiva indeformabilità. Divengono invece invenzione, prodotto della nostra storia, perdono l'anonimia delle strutture atemporalì, infestanti, inesorabili, refrattarie deportate dall'inconscio collettivo.

Poniamo. Mi trovavo fortemente colpito dagli echi segreti e reciproci

di tre scene drammatiche in apparenza assai diverse; la morte di Kent nel *King Lear*, quella del marchese di Posa nel *Don Carlo* di Schiller, quella di Kurvenaldo nel *Tristano* di Wagner. Non importa qui di spiegare come, ma per me tutto si chiariva, quelle scene arricchivano immensamente il loro potere di risonanza, non appena riuscivo a ritrovare in tutte e tre un mito solare; il morire, il ripiegarsi del vassallo, cioè dell'uomo, allo scomparire del sole. Ne interrogai l'insigne mitologo Karl Kerényi, che si strinse nelle spalle, mi rispose di non sapere; se volevo, mi prendessi io la responsabilità dell'affermazione. Se riuscissi ad accertare il mio punto di vista, quell'archetipo, quel mito solare mi porterebbe forse a ignorare, o peggio, a disconoscere la storicità dell'arte? Non credo, riuscirei invece a dimostrare come lo stesso archetipo si differenzi in tre civiltà, in tre culture diverse e nei fenomeni artistici che le rispecchiano. Ma torniamo a quei sussidi così preziosi della memoria involontaria, con un ultimo esempio, almeno alla fine, che mi permetterà di ricordarvi il mio libro *Intermezzo* del quale vi avrei dovuto parlare. Lavoravo sull'*Isola di Arturo*, il bellissimo romanzo di Elsa Morante. I risultati a cui, bene o male, sono arrivato, si trovano ora sul mio libro. Ma allora, durante la lettura preparatoria, tentavo da ogni parte quel romanzo per individuarne il carattere, scoprirne il senso. C'era anche un mio amichevole contrasto con l'autrice, che voleva avere scritto un romanzo realistico, mentre a me pareva che tutto accennasse, tutto alludesse ad una fiaba. A un certo punto la Morante mi suggerì di pensare l'insieme della vicenda come una storia di iniziazione, fece il nome del *Flauto Magico*. Ma anche così, il romanzo continuava a sfuggirmi, a non tornarmi; ogni mia ricostruzione contrastava con la bontà di certi risultati dell'opera che ne rimanevano esclusi, o piuttosto quei risultati splendidi che avvertivo si sottraevano alle ragioni che venivano fuori dai miei tentativi di riscotruire la storia nella sua sostanziosità, coerenza e incanto. D'improvviso, tornando sulle ultime pagine, mi parve di sentire echeggiare in me la musica primaverile e primaticcia, soffusa e nitida, straziante e consolatrice del terzo atto di Lohengrin, nel momento in cui il cavaliere, sul punto di lasciare la sposa, le affida i tre doni per Goffredo; l'anello, la spada, il corno. Anche nel romanzo della Morante, Nunziata, la piccola matrigna, sembra mandare tre

doni ad Arturo, quando egli lascia per sempre l'isola. E tutto il romanzo si ricostruì da solo, trovò il suo senso più persuasivo, grazie a quelle riviviscenze di un Lohengrin, giunto certamente per i tramiti della memoria involontaria. Lohengrin non è certamente un archetipo, nel senso in cui gli archetipi sono sconsigliabili alla critica; anche se, per altri rinvii della memoria involontaria rievocò l'archetipo dei tre doni. L'immagine archetipa appare comunque storicizzata, ottocentescamente storicizzata, da questo poeta romantico e naturalista che è Riccardo Wagner. Nel tardo critico che poi ne ha fatto uso, esso è talmente deformato da diventare irriconoscibile. È anzi rimasto un piccolo segreto del critico con se stesso, che stasera ve lo confida perché la benevolenza incoraggia la confidenza.

E allora, visto che ci siamo, ancora una confidenza prima che si spengano i lumi. Anche il critico, almeno questo critico, che stasera ha parlato anche troppo, ha un suo modello e se l'è imprestato da una grande favola, da un grande mito, e non per questo si è sentito mai raggelare pietrificare, destoricizzare da un archetipo. Insomma io credo che il lavoro del critico somigli, in piccolo e in maniera tutta laica e profana, alla lotta notturna di Giacobbe. Per tutto il durare delle tenebre, Giacobbe combatte con un avversario, che crede un uomo e che gli impone gli stenti, le contrizioni, i pericoli di un corpo a corpo con un proprio simile. Ma, al tornare della luce, Giacobbe si accorge che l'altro era un Angelo. Nel nostro caso il critico scorge, riconosce, intero integro, e ancora più splendente il poeta. Quella poesia che egli aveva ferita con i suoi colpi, straziata con le proprie analisi, si ricompone nella sua più vera ed efficace figura. E come l'Angelo di Giacobbe, il poeta in quel momento tramuta le angosce della notte in benedizione, benedizione per tutti, della quale il critico nella sua qualsiasi misura, diventa un poco il tramite, l'amministratore. Del mito, della favola sacra, beninteso, prende solo questa parte. Perché nel seguito, l'Angelo promette a Giacobbe una discendenza numerosa come la rena del mare, sulla terra che scorre latte e miele. Al critico invece basterebbero pochi amici, per il tempo di una generazione. Gli basterebbe la speranza di avere persuaso qualcuno, di avere spiegato qualche opera o qualche rigo, senza essere riuscito noioso. E per cominciare, di non esserlo stato questa sera.