

EDIPO LIBERATO

I.
DALL'ESPERIENZA ROMANZESCA
AL MITO DI EDIPO

Il desiderio non è di questo mondo. Ce lo dimostra il miglior Proust: si desidera nel tentativo di penetrare in un *altro mondo*, per iniziarsi a un'esperienza totalmente aliena. L'oggetto desiderato si presenta spesso sottoforma di una sfera impenetrabile: la rotondità delle guance di Albertine, sempre al di là della possibilità di un bacio; aderente al petto del guerriero, la corazza, che ferisce le fanciulle innamorate. Dietro a tutte le porte chiuse, a tutte le barriere insormontabili, l'eroe sente la presenza di quell'assoluta padronanza che lo elude, la divina serenità di cui si sente spogliato.

Desiderare è credere alla trascendenza del mondo suggerita dall'Altro. Non appena si arrende al desiderio che l'assedia, l'incantevole totalità si rivela illusoria. Come una bolla di sapone, scoppia al minimo tocco, solo per ricostituirsi miraggio un po' più in là. Immaginare la fedeltà di Albertine, farsi strada nell'*entourage* dei Guermantes è gettare un ponte sull'abisso, è abolire la trascendenza. Al cuore di questo desiderio c'è masochismo. L'ostacolo più grande, il divieto più umiliante significano la più autentica regalità, l'idolo più duraturo. Da questo punto di vista Proust è erede degli scrittori che ammira. Nel blu penetrante degli occhi di Madame de Guermantes e nel suo naso aquilino si riconosce il limite estremo dell'impassibile bellezza baudeleriana, l'ultima metamorfosi del *seno di pietra*, quel globo duro e freddo sul quale sanguinano le unghie del poeta.

Perduto tra la folla anonima della platea, il narratore di *All'ombra delle fanciulle in fiore* contempla il palco inaccessibile in cui troneggiano i Guermantes, come nel timpano di una chiesa romana gli eletti allineati in seno ad Abramo. In *Jean Santeuil* il capitolo

intitolato “La prima della *Frédégonde*” ci propone una versione di quella stessa scena che potremmo chiamare una sua lontana antenata. La poesia del desiderio, emozione specificamente proustiana, è assente. Non si verificano le condizioni intersoggettive necessarie alla sua creazione. Parole quali “immaginazione” e “sensibilità” non ci sono qui di nessun aiuto. E non è nemmeno alla tecnica dello scrittore che si deve chiedere la chiave del mistero: la posizione relativa dei personaggi non è quella della *Recherche*. L'eroe protagonista non languisce in platea, è felicemente assiso sul palco, al centro dell'attenzione, vezzeggiato e invidiato da tutti. Ai suoi piedi due o tre duchesse, un re gli aggiusta la cravatta. Siamo al cuore di quello che nel capolavoro rimarrà il fine inaccessibile del desiderio.

Jean Santeuil non conosce né vero desiderio, né vera disillusione. Possiede tutto ciò che manca al narratore della *Recherche*. Elegante, dotato, sicuro di sé, esercita sugli Altri un fascino irresistibile. In lui riconosciamo la proiezione del desiderio che verrà rivelato nella *Recherche*. Questo desiderio ha sull'autore di *Jean Santeuil* una presa ancora così potente da fargliene ritenere il fallimento *impensabile*. Voltare le spalle a quel fallimento e perseverare nel desiderio sono una cosa sola. La padronanza è ciò che desideriamo e la sua assenza viene scongiurata ad ogni istante con il ricorso alla maestria dell'Altro, con il panico della fuga segreta verso l'Altro. Il fallimento, per non farsi riconoscere, perpetua il fallimento, conferendo sempre all'Altro la forza magica di cui l'Io si sente inspiegabilmente e, così spera, temporaneamente privato.

Il Proust di *Jean Santeuil* si crede un Altro, contemporaneamente immaginario e reale, ed è questo Altro che tratteggia: l'originalità di cui crede aver dotato i suoi personaggi è illusoria, le idee di Jean seguono la moda. In questo primo romanzo l'influenza dei tempi sullo scrittore è molto più evidente che nella *Recherche*. D'altra parte, l'autore non ignora l'esistenza del desiderio che lo possiede. Ne parla in continuazione e lo definisce già in maniera molto precisa. Ma ne fa sempre un attributo dell'Altro, solo l'Altro gliene sembra affetto. Ne “La prima della *Frédégonde*” non è *Jean* a contemplare dal di fuori ciò che è desiderabile, sono i futuri Verdurin della *Recherche*. Gioca qui un sistema intersoggettivo estraneo al grande Proust, ma presente molto di frequente nei suoi primi esercizi al romanzo. Dopo *Frédégonde* viene l'uscita dal teatro: Jean sale nella carrozza della più nobile delle duchesse. Ancora una volta il cerchio mistico si chiude intorno a lui mentre Verdurin, verde di rab-

bia, osserva l'affascinante spettacolo in piedi sul marciapiede. Solo gli *Altri* desiderano, nell'opera rimasta incompiuta.

Solo gli *Altri* sono snob. L'autore si impersona in un eroe che lo snobismo non contamina. Prova che non ha mai smesso di essere snob. La sconfitta si manifesta solo in forma velata. Tutto andrebbe per il meglio nel migliore dei mondi dell'alta società possibili se dei malvagi invidiosi, gli snob, non si intromettessero di tanto in tanto tra l'eroe protagonista e i suoi deliziosi amici. Gli snob si approfondono in perfide calunnie. Jean sembra perduto, ma i Réveillon – i Guermantes della *Recherche* – intervengono *in extremis* a ristabilire con un sol gesto la sua posizione di favore. La fata madrina veglia sulla serenità di Cenerentola. La virtù è premiata, gli snob vengono respinti fuori nelle tenebre.

Lo snob non ha altro modello che lo snob. Non ha quindi altro rivale. L'introspezione non può rivelare allo snob altro che il suo odio per lo snobismo. L'altro snob diventa il doppio malefico. In questo *alter ego*, in questo fratello nemico, lo snob crede di riconoscere l'alterità assoluta, la massima differenza. Si abbandona allora all'indignazione morale, come quegli snob nemici dello snobismo di cui nelle prime pagine della *Recherche* Legrandin ci offre un magnifico esempio.

Il Proust di *Jean Santeuil* si riferisce agli snob come farebbe Legrandin. Ma quello che descrive è il ritratto perfetto di se stesso. Per ben riprodurre gli snob, se davvero si vuole, bisogna prima di tutto riconoscere in loro se stessi. Il "conosci te stesso" del romanziere passa sempre per l'Altro. L'Io deve comprendersi in quanto Io allo specchio del Doppio. Da fuori questo riconoscimento sembra facile, all'Altro, s'intende, ma è un esercizio che si pone al di là di ogni psicologia. Il Proust di *Jean Santeuil* è un fine psicologo, capace di riconoscere molto bene nell'indignazione morale degli *Altri* il segno di un desiderio ambivalente. La sua indignazione personale, invece, gli sembra giustificata, non fosse che per la cecità degli Altri. Lo scrittore non arriva a ritorcere la sua perspicacia contro se stesso. Non chiude gli occhi di fronte ai segni che gli vengono rivolti, anzi, li decifra addirittura con passione, ma solo per identificare meglio in essi i segni dell'Altro, rimanendo cieco al suo personale destino.

Jean Santeuil si colloca al limite parossistico di un dibattito sterile in se stesso, ma contenente una grande verità: il genio romanzesco si trova al di là di questo conflitto tra un Io e un Altro ugualmente

fasulli. Si trova dunque al di là del desiderio, almeno in un certo senso. *Jean Santeuil* e gli inediti pubblicati dopo la guerra non smentiscono, bensì confermano il significato genetico del *Tempo ritrovato*. Questi abbozzi precedono di molto la rivelazione dalla quale dovrebbe derivare il romanzo definitivo. Si è quindi concluso che questo romanzo definitivo sarebbe il frutto di un lungo travaglio piuttosto che dei drammatici sconvolgimenti a cui lo si attribuiva un tempo, sulla testimonianza del *Tempo ritrovato*. Queste due verità non si escludono a vicenda, anzi, si completano: è perché la “rivelazione” del *Tempo ritrovato* non l’ha toccato che *Jean Santeuil* è rimasto incompiuto.

Interrogare la genesi dell’arte proustiana significherebbe chiedere al capolavoro la “psicanalisi” dei suoi predecessori. I limiti di tale approccio sarebbero presto raggiunti e il desiderio sessuale non ci darebbe i risultati che invece lo “snobismo” fornisce. Ma il fatto che questa psicanalisi interna delle opere proustiane sia possibile, pur se limitata a un settore privilegiato, è sufficiente a mostrarci che i rapporti tra letteratura e psicanalisi non sono affatto semplici. Sostenere dogmaticamente lo stato derivativo o indipendente dell’una rispetto all’altra non significa praticamente niente. In tutti i casi bisogna chiedersi con quale letteratura e con quale psicanalisi abbiamo a che fare.

Uno scrittore diventa grande scrittore, afferma Proust ne *Il tempo ritrovato*, solo quando nella sua opera, se non nella sua vita, cessa di vociare quel monologo interminabile che ad ogni istante conferma la validità dei fondamenti della “propria” causa nella querelle tra snob e amanti. Questo significa che lo scrittore di prima portava avanti quel monologo, escogitando identificazioni a volte assai complesse allo scopo di dissimulare il loro doppio fine. Niente di più illusorio in questo stadio che la tanto celebrata rottura tra la vita attiva e la vita estetica.

Il progetto di beata autonomia è una cosa sola con la passione che attira l’Io verso l’Altro, trasformando quest’ultimo in un affascinante doppio. L’Io fa di tutto per rinforzare le certezze che lo distruggono. L’opera, in questo stadio, è il tentativo di esaltare e rendere eterno lo scarto differenziale che ognuno postula tra se stesso e l’Altro. Lo scrittore si sforza invano di dare a quello scarto un contenuto concreto.

Jean Santeuil rappresenta una prima variante di questo progetto letterario. L’insipida perfezione dell’eroe rivela in lui il “doppio

angelico” della soggettività creatrice. Alla stessa maniera, lo scrittore può incentrare la sua opera sull’Altro. All’eroe interamente positivo si sostituisce allora un eroe interamente negativo, una caricatura, il doppio malefico. Entrambe le opere si fondano sullo stesso dualismo. L’Altro non è mai assente dai testi idealisti e lirici organizzati intorno all’Io, l’Io non è mai assente dai testi satirici di amaro realismo che si organizzano intorno all’Altro. Il capolavoro si sottrae a questo sistema di opposizioni. Per questo sfugge a tutti gli approcci critici le cui categorie si basano sul dualismo, così come a quelli che si rifiutano di considerare questo essenziale problema. Il capolavoro esige la messa in discussione del dualismo. Non è più né “idealista”, né “realista”, né “soggettivo”, né “oggettivo”. Significa che non si mantiene mai conforme all’intenzione originaria inevitabilmente informata da una concezione dualistica delle cose. Tra l’intenzione e l’opera compiuta si opera una frattura che il “Rimetti venti volte il ferro sull’incudine” non è sufficiente a spiegare.

I capolavori tardi di Stendhal lasciano intravedere il segno di questa frattura radicale. Secondo Henri Martineau, *Il rosso e il nero* fu creato in due periodi e modi diversi, separati da un intervallo di circa due anni. Quali sono le differenze tra il primo *Il rosso e il nero* e quello che leggiamo oggi? Non c’è modo di saperlo, ma possiamo facilmente immaginare l’impressione che la lugubre storia di Louis Jenrel dovette suscitare in Stendhal. Come non vedere in un criminale un ipocrita risoluto a far carriera sulle spalle delle donne e della Chiesa? Nel 1828 Stendhal aveva quarantacinque anni. Si era fatto cacciare dall’Italia: doppiamente esiliato, visse al suo ritorno di miserabili espedienti. Dipingere un ritratto cupo di Louis Jenrel, quando uno si chiama Henri Beyle, condannare con lui tutta una società, è convincersi di essere in grado di respingere le tentazioni a cui gli Altri soccombono, è affermare che il destino subito è un destino che ci si è scelti, è difendere una certa immagine di se stessi, senza dubbio “vera”, ma superficiale.

Non è difficile concepire un punto di partenza negativo e “realista” per *Il rosso e il nero*. Possiamo però altrettanto facilmente immaginarne uno “idealista”: Julien, pura vittima di questi Altri ai quali non assomiglia per niente. Julien, doppio angelico di Stendhal. Il primo punto di vista, potremmo notare, è quello che fu adottato per tutto il XIX secolo nella lettura di Stendhal. Il secondo riassume bene la posizione della critica contemporanea. È difficile non leggere Stendhal attraverso gli schemi dualistici ai quali egli stesso sfug-

ge solo a fatica. *Il rosso e il nero* definitivo è dunque irriducibile ai due progetti antitetici e segretamente analoghi che abbiamo appena tratteggiato. L'unico punto di partenza non concepibile è il punto di arrivo.

Ne troviamo conferma nel relativo fiasco di *Armance*. Qui il punto di partenza è caricaturalmente realista. L'Ottavio che in ultima Stendhal ci lascia, però, non può più essere definito dalla sua impotenza sessuale. Per questo il romanzo rimane oscuro. *Armance* è un'opera che contraddice l'intenzione originaria del creatore, ma la contraddizione non porta alcun frutto. Il romanziere cerca di dare all'opera la vita che le manca e nel suo tentativo ribalta la prospettiva iniziale. La quale si dimostra incompatibile con la vita: morta essa stessa, è segretamente portatrice di morte, ma la prospettiva inversa non lo è di meno. Lo scrittore capovolge la sua gabbia senza arrivare a scardinarla. Ai significati riservati all'Altro si sostituiscono o si mescolano significati riservati all'Io. L'approccio al romanzo è avviato ma non viene portato a termine. L'opera rimane ibrida, manca di coesione. Non sfugge agli stereotipi che abbiamo segnalato, li incorpora; l'eroe dipende da un Altro e da un Io ugualmente astratti. È contemporaneamente doppio angelico e Altro malefico, ridicolo impotente e nobile eroe romantico.

Le opposizioni più forti rimangono quelle che strutturano la realtà. L'approccio al genio romanzesco è costituito da errori contrari, da *gaffe* opposte che spingono ogni concepibile forma di verità nel mondo dell'alienazione. Le giustapposizioni di elementi incompatibili, i subitanei rovesciamenti, le contraddizioni flagranti fanno da preludio all'autentica creazione romanzesca. *Armance* non oltrepassa questa tappa preparatoria. *Il rosso e il nero* lo fa, ma tardi. Le dettagliate analisi di Georges Blin rivelano la presenza di contraddizioni che ci sembrano interessanti per una critica che si occupi del problema della genesi quanto alcune falde geologiche per la storia del nostro pianeta. Uno scrittore pienamente in controllo non si sarebbe lasciato sfuggire queste contraddizioni. Bisogna immaginare dei voltafaccia creativi estremamente confusi che, come regola generale, non si traducono in complete riscritture, bensì in riprese di scritture precedenti, in ritocchi ispirati un po' all'una un po' all'altra delle prospettive dualiste. Bisogna immaginare delle ristrutturazioni successive e sempre parziali, concepite ogni volta con uno spirito molto diverso.

Julien è il felice amante di Madame de Rênal. Stendahl descrive

così i sentimenti del suo eroe: «In pochi giorni Julien, riconsegnato agli ardori della sua età, si innamorò perdutoamente. Bisogna ammettere, si diceva, che ella possiede una bontà d'animo angelica e che non vi è donna più bella.»

Una quindicina di righe più sotto il romanziere parla ancora di questa passione, ma in termini molto dissimili:

«Il suo amore era ancora una forma di ambizione: era la gioia di possedere, lui, povero essere infelice e disprezzato, una donna così nobile e bella.»

Commenta George Blin:

«È chiaro che siamo in presenza di due sentimenti non sovrapponibili, ma di cui l'autore avrebbe potuto far accettare la simultaneità precisando che il cuore dell'eroe era diviso, che si trattava di un conflitto affettivo, di una contraddizione realmente sentita. L'assenza di specificazioni a riguardo non permette di imputare questa dissonanza all'ambiguità della passione esaminata e costringe invece a vederne una prova dell'incoerenza del narratore.» (*Problèmes du roman*, p. 194)

Non ci sembra che la contraddizione possa richiamarsi a un conflitto tra l'amore e l'ambizione, nemmeno dopo aver riletto per sicurezza le pagine da cui sono tratti i due passaggi citati. Julien ha fatto della conquista di Madame de Rênal un suo dovere personale. Ci è appena riuscito. La passione fondamentale dell'eroe coincide brevemente con l'abbandono al piacere. Non c'è conflitto, non c'è strazio. Non c'è l'interesse a dare un posto alla contraddizione nel contesto romanzesco. Bisogna rifiutare le soluzioni che si collocano allo stesso livello del problema e che restituiscono all'opera l'unità momentaneamente compromessa. Si deve qui acconsentire a mettere in dubbio questa stessa unità.

Il primo passaggio citato illustra il punto di partenza idealista e introspettivo. Julien vi appare come innamorato "positivo", anche troppo in accordo nel suo discorso interiore con la mitologia beylista della passione. Il secondo illustra il punto di partenza oggettivo e "realista". La sua presenza conferma l'esistenza ai primi stadi della creazione di un Ur-Julien, radicalmente Altro.