

LETTERATURA

STENDHAL TRA FILOSOFIA MORALE E RAPPRESENTAZIONE LETTERARIA APPUNTI PER UNA PEDAGOGIA DEL ROMANZO

di Marina Spadaro

Il rapporto tra pensiero morale e rappresentazione letteraria, tra pensiero pedagogico e riflessione estetica, presente con maggiore o minor enfasi in quasi tutte le letterature europee tradizionali, assume sottolineature di particolare rilevanza nella letteratura francese di genere narrativo. In questo originale campo di scrittura si fa strada sin dal Medioevo il concetto di una letteratura "impegnata" ante litteram, che contribuisce alla formazione morale dell'essere umano. Si parla di "formazione" del chevalier nei romanzi di Chretien de Troyes, in Erec et Enide, in Lancelot ou le chevalier a la charrette, in Perceval, esempi di rilievo ed ancora oggi attuali per la delicatezza del tema pedagogico che vi si può leggere in controluce. Si parla di "formazione" nell'universo allegorico del Roman De la Rose e così via sino a che tale concetto, varcando la soglia dell'età moderna, si perfeziona con Rabelais e Montaigne e raggiunge il culmine tra Seicento e Settecento – divenendo tanto più evidente se si pensa a quanto legittimamente portino il nome di moralisti letterati come Saint-Evremond, La Bruyere, La Rochefoucault, Fenelon, Rousseau – per trasformarsi con l'apporto di nuovi significati nei primi decenni dell'Ottocento.

E' infatti nell'Ottocento che si manifesta appieno la ricchezza di articolazioni del rapporto tra il pensiero morale e la riflessione letteraria, attraverso un'ideale continuità che collega Rousseau a Stendhal, i moralisti classici del Grand Siecle e i narratori moderni. Se il rapporto tra l'individuo e la collettività, tra l'io interiore e il mondo fenomenico, tra "variabili interne ed esterne" definisce lo spazio del processo cognitivo ed affettivo nel discorso pedagogico, un rapporto analogo fonda la problematica moderna del personaggio nel discorso letterario che si sviluppa in Francia, collegando l'"intimità e la storia", la sfera della volontà e dei sentimenti al mondo fenomenico, l'individuo alla realtà sociale, nell'ora della grande svolta del genere narrativo. E' proprio attraverso l'opera letteraria che si diffonde un'immagine dell'essere umano che investe la stessa fondazione del problema della conoscenza, mettendo in questione l'intero complesso dei rapporti tra libertà e norma morale, tra scelta individuale e regole del vivere associato, tra sensibilità e ragione nei romanzieri del primo Ottocento.

Sul piano lessicale, la metafora letteraria del "fondo del cuore"¹⁾ costituisce

1) Cfr B. Papisogli *Il fondo del cuore. Figure dello spazio interiore nel Seicento francese*. Pisa: La Goliardica, 1991.

un "terreno di incontro", un luogo comune tra filosofia morale e letteratura che conferma le sue ricche potenzialità come mezzo di avvicinamento alla complessità della cultura espressa dal romanzo. La persistenza della metafora del "centro", il linguaggio del fondo, preferito a quello delle vette, evidenziano la predilezione del romanzo francese di questo secolo per la sfera dell'emozione, degli affetti rispetto a quella dell'intelletto e della conoscenza.

Proprio in questa esplorazione dell'ombra, in questa predilezione per il buio rispetto alla luce sta il maggiore livello di complessità del romanzo dell'Ottocento francese. Ma qui occorre introdurre una distinzione: infatti, se nei romanzi della prima decade del secolo, da Oberman a Rene a Corinne, e cioè a quei romanzi che si possono ascrivere alla posterità di J-J Rousseau, il fondo del cuore del personaggio è contemporaneamente il centro e il fine della scrittura, nei romanzi che precorrono il "realismo", quelli diciamo che si sviluppano nel periodo compreso tra i primi anni '20 e la fine degli anni '30, l'universo interiore perde quel carattere di assoluta autonomia espressiva. Esso viene proiettato nella dimensione della storia eventuale e proprio dalla Storia trarrà quella dialettica tra passioni e ragione che attraversa ed impronta la riflessione morale del secolo. L'incontro tra storia e interiorità segna così il passaggio dal dramma individuale al dramma collettivo, dall'esperienza isolata del sé all'esperienza del confronto con la collettività sociale, e tale esperienza sarà indagata proprio nelle flessioni, nei ripiegamenti, anche e soprattutto nei fraintendimenti, nelle reattività, nei vuoti che i fatti storici determinano nell'intimità dell'essere.²⁾

Se di Rene, Corinne, Adolphe, Oberman conosciamo gli stati d'animo, i meandri del cuore, poiché tali personaggi sono connotati esclusivamente attraverso il lessico dell'introspezione, di Julien Sorel e di Rastignac, come di tanti altri personaggi letterari che si muoveranno tra Restaurazione e Monarchia di luglio, conosciamo le condizioni di vita, spesso mosse da quel sentimento di precarietà che il primo capitalismo imprime alle umane esistenze. Conosciamo le rendite, i grassi o magrissimi beni di fortuna e fino a quanto quei personaggi hanno in tasca, le relazioni sociali in cui investono le loro energie. Sono mutati i tempi. Nel dopo Waterloo tutto sembra chiudere con la storia precedente, e così anche i nuovi modi del romanzo sembrano abbandonare i precedenti modelli stilistici.

Eppure qualcosa di pertinace rimane e fa dire a Franco Moretti che dopo Waterloo "nel mondo dei fatti si ebbe una restaurazione - in quello dei valori, mai". Così in quello di una letteratura che dei valori si fa diretta portavoce.

2) Interessanti a questo riguardo le recenti teorie dell'informazione di Dessalle che studia il linguaggio dell'uomo come specie politica. Gli individui parlano per farsi valere come alleati potenziali: nella specie umana la sicurezza e l'accesso alle risorse passano dall'inclusione in una coalizione. E al di fuori dai legami di parentela che sono indirettamente essenziali, il linguaggio permette l'appartenenza ad un clan. E qui che inizia la politica. Si cercano dei buoni alleati e ci si presenta come buoni alleati: esistere socialmente per gli esseri umani è la preoccupazione fondamentale dopo il nutrirsi e il dormire (cfr J. L. Dessalle *Aux origines du langage. Une histoire naturelle de la parole*, Hermes science, 2000).

Ed è vero che nei contemporanei sono ancora forti le passioni suscitate da quella peculiare "mescolanza di grandi promesse" e speranze, di grandi ideali e grandi tragedie del venticinquennio rivoluzionario e napoleonico, ma è anche vero il contrario - Stendhal e Balzac ce lo dimostrano - e cioè che un mondo di rapporti feudali, che si riteneva chiuso con la rivoluzione, sopravvive nei costumi e nelle menti dei contemporanei, per trasformarsi di lì a poco nel mondo dello scontro di classe

Così, molto spesso, gli interessi reali entrano in conflitto con gli ideali professati, ed il personaggio-uomo [Debenedett] misura tutta la distanza tra ciò che siamo e ciò che crediamo di essere, tra morale proclamata e morale praticata. La sofferenza che nasce da questi dissidi non è sanabile. Non ci sono risposte o soluzioni nel romanzo francese. Ogni frammento narrativo pare volto a mostrare come, in un mondo dominato dai rapporti sociali, non sia possibile "attenuare le dissonanze" e risolvere i dilemmi personali. E così la stendhaliana risposta ai dilemmi si configura più nella rinuncia all'idea stessa di comporre i dilemmi, che in quella di armonizzare le dissonanze. Egli sembra infatti persino accentuare le contraddittorietà, consegnando un materiale narrativo fatto di vuoti, di lacune ed incertezze, specchio del difficile cammino di riconoscimento di sé che il personaggio dovrà compiere tra volizioni e negazioni, tra certezze subito smentite e conoscenze "trompeuses" che lo allontaneranno sempre più dalla sua più intima verità, impedendogli qualsiasi approdo se non tragico. Da quei vuoti narrativi, da quella lacunare e insieme densa scrittura deriva tutta la problematica attualità di *Il Rosso* e il Nero così come la ricchezza gnoseologica e formativa di quel vero e proprio "discorso sull'uomo" che Stendhal propone, assumendo in questo una posizione centrale tra gli altri romanzieri dell'Ottocento.

Quello che ai contemporanei è apparso come un romanzo di costume ad intrigo passionale, e oggi considerato e studiato nella pluralità delle letture che esso suscita. Romanzo psicologico, romanzo di formazione, romanzo dello scontro di classe - della giustizia di classe - romanzo d'amore che presenta una vera e propria fenomenologia dell'amore stesso, romanzo dello scontro politico in una Francia solo apparentemente pacificata che mette in scena i difficili rapporti tra giacobini, esponenti del "partito liberale" (o "partito industriale"), monarchici moderati, costituzionalisti, e monarchici "ultra", un romanzo sul romanzo, dove la riflessione estetica si fa laboratorio delle diverse posizioni morali, l'elenco potrebbe continuare. Se si guarda allo stretto rapporto che salda le scelte compositive al discorso morale, si trova un ulteriore e ricchissimo spunto di ricerca sul romanzo che evidenzia come l'elemento stilistico ed il corollario di scelte estetiche che ne costituiscono la tessitura richiamino una concezione dell'essere umano e del suo divenire in cui tutto si compone e scompone in permanenza: la politica, la conoscenza del proprio ambiente, della società che ne è l'interprete, la morale espressa. Tutto deve essere oggetto di conoscenza per cambiare poi di segno, di sostanza e di significato alla luce dell'umana espe-

rienza, e dove soprattutto l'idea di ragione non va più disgiunta dall'idea di sensibilità, sancendo in questo l'influsso di Rousseau e insieme fornendo la più alta resa letteraria della complessità dell'essere

Sul piano specificamente narrativo l'intuizione del personaggio emerge da un rapido montaggio di piani, da un'orchestrazione di effetti d'eco che ne delinea le sfaccettature: lo sguardo che il narratore porta sul personaggio è doppiato da quello di altri personaggi. Come nel riflesso di uno specchio, ciascuno vede l'altro secondo il proprio modo di guardare, limitato, parziale. Viene contemporaneamente introdotto lo sguardo del personaggio su se stesso, uno sguardo che mette in causa un'intuizione nuova dello sguardo rivolto al sé, fortemente moderna – in quanto quello sguardo è continuamente disturbato, condizionato a son insu, senza che mai il personaggio possa rendersene conto, spesso anche plagiato dallo sguardo degli altri su di sé. Julien è visto innanzitutto dal sindaco di Verrières, Monsieur de Rênal, un aristocratico monarchico che ne dettaglia la "visione" attraverso le proprie ambizioni sociali e politiche. Per Monsieur de Rênal, Julien è il "figlio di un carpentiere". I suoi pregiudizi di rango sono rafforzati dal dubbio ideologico: Julien ha infatti imparato il latino da un chirurgo membro della Legion d'Onore, "che aveva combattuto tutte le campagne d'Italia con Buonaparte", sospettato essere un agente segreto dei liberali. Si convince poi a prendere in casa Julien come istitutore dei suoi figli perché Sorrel "studia teologia con l'intenzione di entrare in seminario e quindi non è un liberale", ma soprattutto perché dare un precettore ai propri figli è una "spesa necessaria" per sostenere il rango appunto di nobiluomo sotto la Restaurazione. Rango che ha già subito un duro colpo: Rênal è diventato un industriale ed avverte perciò la contraddizione dell'appartenere all'aristocrazia, di professare una fede monarchica in politica e nello stesso tempo di avvicinarsi per mestiere a quel rivale degradato che è il partito industriale. I liberali sono per il nobile di provincia "dei mercanti di tela" che stanno "ammucchiando ricchezze". Rango che Rênal sente ancor più minacciato da quegli stessi esponenti delle emergenti forze liberali. Tra questi egli teme soprattutto l'insolente Valenod, ricco direttore dell'ospizio dei poveri, liberale e quindi rivale politico³⁾. "Valenod scoppia d'orgoglio per i due bei cavalli normanni che ha comprato da poco per il suo casale. Ma non ha un precettore per i suoi figli - potrebbe dunque portarcelo via" così Rênal alla moglie, riferendosi a Julien.

Stendhal studia qui con ironia appena sfumata ciò che con concetto contemporaneo potrebbe definirsi "la genesi del desiderio", svelando il ruolo che gioca l'imitazione dell'altro da sé verso cui si prova gelosia e risentimento. La gelosia è colta come un sentimento antinomico. Essa comporta un elemento di fascina-

3) Sull'irresistibile propensione a desiderare ciò che desiderano gli Altri – cioè a imitare i loro desideri – cfr. R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset 1961.

zione oltre che di risentimento e di odio a riguardo del rivale insolente, la dicotomia disprezzo/fascinazione rivela l'ambiguità dei sentimenti morali, in una geografia ristretta che è quella della cittadina di provincia

Diversa sarà la visione di Julien attribuita alla mite Mme de Rênal e altra ancora quella che di Julien trarranno i suoi due precettori e mentori, l'abate Che-lan e l'abate Pirard. La visione del personaggio varia anche secondo altre prospettive: quella spaziale e geografica, per esempio.

Il simbolismo geografico aggiunge sfaccettature al personaggio. Se in provincia un uomo di rango nobiliare può invidiare le ricchezze dei parvenus, a Parigi le cose vanno altrimenti. Per gli aristocratici parigini "avere avuto degli avi alle crociate" è l'unico titolo che valga qualcosa, il "denaro non viene che molto dopo". Un altro asse di percezione del personaggio è quello che varia le connotazioni di questo con il variare dell'ambiente sociale in cui vive di volta in volta, dal microambiente politico alla sfera dei rapporti economici e così via.

Chi tiene le fila di questo complesso gioco di riflessi è il narratore onnisciente che interviene a vario titolo nel suo romanzo: egli può giudicare il personaggio assumendo le fattezze del moralista, o dell'osservatore disinteressato e ironico della vita pubblica, mostrandosi sempre fine conoscitore dell'animo umano, e quasi anticipando Freud⁴⁾. Ma è subito chiaro che il ruolo del narratore è soprattutto quello del mentore, di chi guida il personaggio-uomo al riconoscimento di se stesso attraverso l'incontro con la storia, rappresentata come luogo di lotte, di cesure, di esclusioni.

Incontro duro, dilacerante, in cui il personaggio ci dà la misura di un nodo problematico forte: alla base della sua *bildung* sta la distanza tra ciò che siamo e ciò che crediamo di essere.

Julien connotato come un "povero contadino del Jura", si vede come un essere inadeguato di fronte ai ricchi e potenti del suo tempo, cui chiede legittimazione e riconoscimento. Non ha rango nobiliare, non ha ricchezze. Vive in stato di continua vergogna [l'espressione è dell'antropologa Ruth Benedict]. Una grande ambizione lo apparenta ad altri personaggi di romanzo del suo secolo nel desiderio di "parvenir", assimilarsi a quei gruppi dominanti cui il fondo del suo cuore vota disprezzo, ma da cui continua a sollecitare un'investitura sociale.

Ed è subito chiaro che questa assimilazione non avverrà e che egli vivrà la

4) Per fare un esempio di quest'ultimo aspetto si veda il passo in cui sorprendendo Julien nella timida ma progressiva scoperta delle sue pulsioni più vere: allorché sembra riconoscere che la felicità era forse a portata di mano a Verrières dove aveva conquistato un suo luogo interiore dove avrebbe potuto essere felice se non avesse sentito subito il desiderio distruttivo di ripartire. Stendhal considera: "Il viaggiatore che ha appena finito di scalare una ripida montagna si siede sulla vetta e prova un piacere perfetto nel riposo. Ma sarebbe ugualmente felice se lo costringessero ad un riposo continuo?". In molte considerazioni del *Disagio della civiltà* le sensazioni con carattere di piacere non presentano in se stesse nulla di propulsivo mentre le sensazioni di dispiacere presentano l'elemento propulsivo in grado elevatissimo. Spingono al cambiamento alla scarica: perciò interpretiamo il dispiacere come un'accentuazione del piacere come una riduzione dell'investimento energetico. [cit. da F. Moretti, *op. cit.* p. 180].

solitudine dell'inappartenenza e del conflitto. Il suo dramma e contenuto "entro lo sguardo altrui" fin quasi alla fine del romanzo. L'Abate Pirard, gesuita, protettore di Julien a Parigi, ne sintetizza il dramma, ammonendolo: "guardate che quelli che portano la nostra veste possono far fortuna solo se protetti da qualche gran signore. Con quel non so che di indefinibile che, almeno ai miei occhi si nota nel vostro carattere, se non fate fortuna, sarete perseguitato, per voi non ci sono vie di mezzo. Non vi illudete: in un paese fondato sulla vita di società come il nostro, siete votato alla sventura, se non riuscirete a conquistarvi il rispetto altrui".

E quel "non so che di indefinibile" che il fine Pirard intuisce nel "carattere" del suo protetto e proprio quel fondo del cuore che Julien non farà che tradire, cercando di annichilire la sua "natura", non solo confondendola, sviandola su falsi oggetti del desiderio, ma anche predisponendone il fallimento ad ogni timido apparire, quasi a voler dimostrare a se stesso che solo ciò che l'intelligenza vuole può mettere al riparo dal rischio di accettare un oscuro se. E la caligine si infittisce.

Sperimenterà la spaventosa potenza distruttiva del desiderio mimetico, dominato dall'ambizione, metterà in atto tutte le sfumature del volere, dell'intelligenza raziocinante. Si costituirà occasioni di prova. Il linguaggio che lo connota per i due terzi del romanzo e quello delle "grandi manovre militari". Metterà in atto strategie per conquistare l'agognato prestigio, trasformerà il linguaggio, le parti del corpo, lo sguardo in armi di seduzione. Un'unica alternativa gli si offre: la scelta tra il rosso e il nero, il potere delle armi o quello della tonaca, il potere militare o l'ecclesiastico. Il problema per lui sembrerà essere solo quello di saper scegliere "l'uniforme del suo secolo".

Ma insieme all'uniforme, il suo secolo gli imporrà il "tradimento dei valori progressivi dell'epoca rivoluzionaria e napoleonica" (Moretti) oltre ad un tradimento ben altrimenti doloroso: quello di sé, della propria verità interiore. E' quindi su un fraintendimento, su una "falsa coscienza"⁵⁾ che si costruisce il personaggio. Julien cercherà di essere un ipocrita. Calcolerà. Cercherà di amare in funzione del suo tornaconto e ancora – con paradossale ribaltamento – crederà di aver amato per esclusivo tornaconto, la donna che con conquistata rivela-

5) cfr l'analisi della malafede contenuta nella prima parte de *L'Essere e il nulla* che è scritto in buona misura in polemica con la psicoanalisi per introdurre questo modo di essere. Sartre descrive una persona che parla di sé dando l'immagine opposta rispetto a ciò che le sue azioni attestano: rilevando lo scarto tra ciò che si fa e ciò che si dice di essere. L'uso della malafede mira a stabilire che io non sono ciò che sono. Se io fossi soltanto ciò che sono potrei per esempio prendere in seria considerazione il rimprovero che mi si fa: interrogandomi con scrupolo e forse sarei costretto a riconoscerne la verità (*L'Essere e il nulla* 1943, tr. it. Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 97-98). Si tratta di un modo di essere che l'epoca moderna ha reso particolarmente acuto. *I am not what I am* motto emblematico ed enigmatico della modernità. Shakespeare lo affido a Iago: (*Quelle chose en moi vaut mieux que moi*, dice Mme de Staël). Così Julien commenta Moretti: Sarebbe tanto più facile se si potessero accantonare le parole di Julien come pure e semplici menzogne. Ma il fatto è che il suo destino è in parte anche l'audacia e che lui stesso è in parte davvero diverso e migliore di quel che non sia. La vita immaginaria non è soltanto un deposito di consolanti bugie su se stessi e anche quella stessa interiorità che offre asilo a quei valori che si sono dimostrati difficilmente realizzabili nel comportamento pubblico in ciò che si è agli occhi del mondo.

zione scoprirà, al fondo del cammino, di aver amato per intimo, veridico trasporto. Ed è già da subito così per quanti sforzi egli faccia, anche nei momenti di maggior successo, la sua ipocrisia sarà sempre incompiuta, ed egli non riuscirà mai del tutto a mettere tra parentesi quel fondo del cuore cui continuerà a voler sfuggire.

Cedono la fratellanza e l'uguaglianza, amaramente irrisse nella cena dei Valenod, altrove verrà meno il rispetto per il merito: il primo atto di potere di Julien sarà quello di conferire un certo posto, un posto d'onore ad un "vecchio imbecille", uomo di potere, anziché al "geometra Gros, quest'uomo generoso" ma di modi meno raffinati ("e questo è niente", commenta "bisognerà compiere ben altre ingiustizie se voglio arrivare e poi saperle nascondere sotto belle parole sentimentali" (II,7). L'ironia di Stendhal si esercita qui a senso unico nei riguardi del suo personaggio e dei suoi autoinganni.

Emblematico a questo riguardo, il cap XXII – riassunto da un'epigrafe: "La parola è stata data all'uomo per nascondere il suo pensiero", in cui una serie di antinomie, riconducibili con diverse sfumature semantiche alla dicotomia esterno/interno (pensiero/parola - cuore/contegnò), rivelano le profonde contraddizioni di Julien. Invitato a casa del "liberale" Valenod, Julien si contraddice una prima volta: "Julien non era mai stato a casa di quell'uomo e solo qualche giorno prima non pensava che al mezzo di dargli una serie di bastonate senza finire nelle mani della polizia correzionale". Osserva la casa del "direttore del ricovero" per detenuti anziani poiché "gliela fecero visitare per intero. Tutto era splendido e di ogni mobile gli veniva detto il prezzo. Ma Julien vi trovava qualcosa di ignobile, che puzzava di soldi rubati". Giungono i finanzieri di provincia, i liberali ricchi. Il pranzo è annunciato: "Julien già molto mal disposto, penso che, oltre il muro della sala da pranzo c'erano dei poveri detenuti, e che forse Valenod aveva fatto la tara alla loro porzione di carne per procurarsi tutto quel lusso di cattivo gusto, con cui pretendeva di stordirlo. "Forse in questo momento hanno fame" – penso Julien – avvertì un nodo alla gola e gli fu impossibile mangiare" (Il Rosso e il Nero, edizione Garzanti, p. 139). Si sentivano gli accenti di una canzone popolare cantata da uno dei detenuti, Valenod fece loro imporre il silenzio dando un'occhiata ad un domestico in alta uniforme, vantandosi "ho fatto imporre il silenzio a quei pezzenti".

"Questa parola fu troppo forte per Julien: egli aveva sì il contegnò, ma non ancora il cuore richiesto dalla sua condizione sociale. Nonostante tutta la sua ipocrisia, così spesso esercitata, sentì che una grossa lacrima gli scivolava sulla guancia. "Vietargli di cantare!" pensava. "Dio mio, come puoi sopportare una cosa simile!" Per fortuna nessuno si accorse della sua commozione fuori luogo. L'esattore aveva intonato una canzone monarchica. In mezzo al chiasso del ritornello cantato in coro la coscienza di Julien andava ripetendosi: "Eccola qui dunque, la sozza fortuna che riuscirai a raggiungere e non potrai goderne che a queste condizioni, e in questa compagnia! Forse otterrai un posto da ventimila franchi, ma ingozzandoti di cibo dovrai impedire a un povero prigioniero la

gioia di cantare” ”O Napoleone! com'era dolce, ai tuoi tempi, raggiungere la fortuna attraverso i pericoli di una battaglia! Mentre ora bisogna accrescere vilmente le sofferenze dei disgraziati! ””

Ma ecco che Julien viene bruscamente “richiamato alla sua parte” Nello scontro tra essere ed apparire prevale quest'ultimo e Julien finisce per far soccombere la sua coscienza e, rispondendo ad un invito di quella “bella compagnia” seduce colui e coloro che disprezza, recitando a memoria in latino il Nuovo Testamento Sceglie il personaggio sceglie di allontanarsi da se, da ciò che parla in se, sceglie l'apparire, il desiderio imitativo, il desiderio secondo gli altri Sceglie, tra la libido sciendi, la libido sentiendi e la libido dominandi, di seguire quest'ultima, la più devastatrice delle tre forze

Libido dominandi – che qui non è tanto intesa come la volontà continua di dominazione, quanto come volontà di appartenere ad un clan, di essere accettato ed integrato in un gruppo di potere dominante - libido sciendi, voglia di sapere, diventano entrambe signore della storia e quindi anche della storia interiore di Julien, mostrandosi tanto superiori in potenza alla libido sentiendi, al sogno d'amore Mettera da parte il “sentire” e quindi una pace che pure sarebbe “a portata di corpo” ma che egli non sa riconoscere come essenziale⁶⁾ Si tradisce, ed è un momento importante perché e da qui che il romanzo dell'ipocrisia, del compromesso, inizia a preparare il ribaltamento nel suo contrario, nel romanzo della verità, della “veridizione” Modesta, silenziosa e disprezzata la libido sentiendi continuerà a servire da sfondo, fino ad emergere per condurre a poco a poco al riconoscimento di se Il personaggio dovrà andare incontro alla catastrofe, e nel momento della massima costrizione, nel momento della riduzione dello spazio esteriore all'esiguità di una cella carceraria, emergerà lo spazio interiore Julien si riconoscerà come essere d'amore e il riconoscimento di se restituirà a Julien tutta la forza che le sue ambizioni gli avevano tolto Il sottile filo rosso della “veridizione” prepara lo scioglimento di un altro intrigo narrativo quello del romanzo della giustizia di classe Riconosciutosi come essere d'amore, Julien ribalterà nel processo finale la sua posizione e da accusato diventerà testimone d'accusa con una celeberrima requisitoria

Ho meritato dunque la morte, signori giurati Ma, se anche fossi meno colpevole, io scorgo uomini che, senza soffermarsi su quanto di pietà può meritare la mia giovinezza, vorranno colpire in me e scoraggiare per sempre quella categoria di giovani che, nati in una classe inferiore e in qualche modo oppressi dalla miseria, hanno la fortuna di procacciarsi una buona cultura e l'audacia di mescolarsi a ciò che l'orgoglio della gente ricca chiama la società

6) I tre personaggi della scena primitiva Dio maschio femmina incarnano secondo Michel Serres le tre libido Dio potenza maschio scienza femmina piacere Allontanare quest'ultima perché i primi due possano battearsi tranquillamente come i capri che fanno finta di desiderare la stessa capra per meglio appagare la loro vera passione la lugubre e monotona dominanza in Michel Serres, *Le contrat naturel* Paris Editions François Bourin 1990 tr.it. a cura di A Serra *Il contratto naturale* Milano Feltrinelli 1991 p 79

Ora, alcuni interrogativi possono essere posti sui possibili riflessi pedagogici e sugli usi didattici di tale lettura. Non voglio affrontare i più estesi problemi del che cosa offrano l'arte, la letteratura, del quale sia il loro apporto nel quadro di un processo educativo, ma solo porre qualche spunto di riflessione su questioni di portata più limitata. Partiro da qualche considerazione dalle prime osservazioni che l'insegnante conduce ogni anno dopo aver incontrato i nuovi alunni, un elemento, quasi un denominatore comune ai più, emerge: la manifestazione di un sentimento di tormentata inadeguatezza con cui lo studente adolescente guarda al mondo. Quel voler "assomigliare a" nelle fogge del vestire, nei gusti, quell'insopprimibile desiderio di integrazione o di distinzione assoluta, e, nei confronti degli adulti quell'uso non relazionale del linguaggio lasciano intravedere un disagio che non può essere trascurato, né, per converso, sottolineato, dilatato. La sensibilità invariabilmente filiale dell'adolescente, che si nutre di critica quando non si ribella, richiede scelte attente di contenuto. Ma come è possibile dar voce al suo mondo interiore senza trasformare le lezioni in estemporaneo psicodramma? In che modo raggiungere, senza enfatizzarlo, quel sentimento di inadeguatezza? Se ciò che la scuola richiede all'adolescente e innanzitutto di diventare un lettore, e se, per le materie letterarie, egli deve soprattutto diventare lettore di romanzi, è ragionevole vedere in quelle letture una "preparazione al futuro"? E se la realtà esterna acquista valore a seconda della maggiore o minore possibilità dell'individuo di esprimervi efficacemente e completamente la propria personalità, come operare perché l'adolescente, incontri con senso di pienezza il mondo esterno? Non so rispondere a queste domande, ma solo richiamare due nozioni tratte ancora dalla critica letteraria che possono essere utili al dibattito: la nozione di "costruzione del senso vivente" e la nozione di "pratica di sé"⁷⁾

Sul romanzo come "costruzione del senso vivente" Giuliano Gramigna ci riporta le parole di Calvino: "potremo costruire romanzi artificiali: potremo giocare al romanzo come si gioca a scacchi. Ma siccome gli schemi del romanzo sono quelli di un rito di iniziazione, il romanzo finirà per coinvolgerci nostro malgrado autore e lettore, finirà per rimettere in gioco tutto quello che abbiamo dentro e fuori"⁸⁾. Traslate sul piano educativo queste concezioni letterarie sembrano riprese da Gagne: "il problema dell'apprendimento e quello di trovare il rapporto necessario tra variabili interne ed esterne per ottenere un mutamento di capacità". Il romanzo può forse essere chiamato ad animare, a costituire una

7) Ripresa dal pensiero di Foucault nei corsi tenuti al Collège de France (1981-82). Le lezioni del corso sono riunite sotto il titolo *L'ermeneutica del soggetto* (*L'Herméneutique du sujet*, Gallimard-Seuil collection "Hautes Études", Paris 2001). Un Foucault inedito che si allontana dalle rive della filosofia moderna per diventare un filosofo spirituale introduce due concetti: quello di veridizione e di *souci de soi*. La veridizione: "le dire vrai" grande forma storica di un lavoro di *arrachement du sujet à ce qu'il est* pour le rendre capable de vérité introduce il *souci de soi* rivendicando il carattere spirituale della filosofia.

8) G. Gramigna, *Il grande gioco creativo di farsi critico di se stesso*, in *Corriere della sera* 19 ottobre 1985.

zona di sviluppo dei processi interiori? Se si privilegia la costruzione del senso vivente, saranno meno utili le teorie forti del testo, soprattutto quelle basate sul principio che il testo letterario è determinato da un'autonomia e legalità intrinseche - la costruzione formale rischierebbe di diventare un nuovo finalismo e poco aiuterebbe un processo di formazione che è per sua natura instabile, ricco di variabili, sovente portatore di sofferenza. Ma se ci si accosta al testo con metodi eclettici, meno pretestuosamente "scientifici" di quanto non si sia fatto in passato, sapendo invece che ogni libro, ogni testo è un insieme fragile, plastico, instabile, non solo perché il suo significato non è mai esaurito⁹⁾ proprio perché costretto da criteri storicamente determinati, ma anche per quei vuoti che certa scrittura consegna, per quelle incertezze che non trovano risposta, per quei dilemmi con cui si può convivere più che sanare. E veniamo qui al concetto di "pratica del se". L'irrisolutezza di certe scritture di romanzo sono l'immagine dell'incapacità del destino umano, del variare infinito di un'interrogazione continua sul soggetto, che possono tradursi in presa di possesso di un mondo interiore capace di assimilazione del nuovo, e di riorganizzazione perenne di una personalità in sviluppo. Questa visione della letteratura potrebbe accompagnare quella costruzione del senso vivente mai esaurita per il lettore, quella vita che ruota attorno al rapporto dell'io con l'ideale. Se non ci si può comportare da eroi nella vita di ogni giorno, ciò che si vorrebbe essere verrà impersonato nella vita immaginaria. Una coesione più fragile e in continuo movimento del dato estetico richiama così il ventaglio di simboli generato dal processo interiore, indicando come la coesione tra la "necessità" e l'"impossibilità" che si coniugano nella scrittura¹⁰⁾ siano direttamente allusive di quello stesso incontro di opposti - necessità e impossibilità - nell'umana esperienza.

9) Cfr. le tesi che Hans Georg Gadamer elabora in *Verità e metodo*. Per Gadamer il significato di un'opera letteraria non è mai esaurito dalle intenzioni del suo autore. Man mano che essa passa da un contesto storico culturale ad un altro nuovi significati vi si possono cogliere che magari non furono mai immaginati dai lettori e dall'autore stesso. Per Gadamer tale instabilità è parte del carattere stesso dell'opera. Ogni interpretazione è situazionale, plasmata e costretta dai criteri storicamente determinati di una particolare cultura.

10) Col termine *necessità* si intende qui il sapere inconscio (dell'idealizzazione dell'amore nel sempre, nel sapere dell'illusione e della fantasia creatrice) e per *impossibilità* il carattere distintivo che è invece del reale, un reale caratterizzato da un'impossibilità, cioè da una conoscenza da un godimento sempre inadeguato a quel sapere inconscio. La contingenza che descrive il romanzo e la conciliazione tra quei due opposti resa possibile dal loro indebolimento. Cfr. M.M. Jacobsen *La formazione della contingenza* in "Quaderni di italianistica" vol. XIII No 2 1992.