

# Il riflesso della finzione

*Saggi su filosofia e letteratura  
tra Settecento e Novecento*

*a cura di*

Anna Romani

*e con un'introduzione di*

Elio Franzini e Alfonso Maurizio Iacono

*Con contributi di*

Matteo Bensi, Fabio Fossa, Danilo Manca,  
Matteo Marcheschi, Anna Romani, Marta Vero

COPIA FUORI COMMERCIO

Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Volume pubblicato con il contributo  
del Consiglio degli Studenti dell'Università di Pisa*

© Copyright 2015  
EDIZIONI ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)  
[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*  
Messaggerie Libri SPA  
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*  
PDE PROMOZIONE SRL  
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674403-6

**Il taglio di sbieco**  
**Su realtà, finzione e invenzione ne *I falsari* di Gide**

Fabio Fossa

Ebbene! Vorrei un romanzo che fosse  
nello stesso tempo vero e lontano dalla realtà,  
particolare e universale, umano e fittizio.

André Gide, *I falsari*

### **1. Lo specchio e la rappresentazione poetica**

Il problema della rappresentazione, connaturato ad ogni mediazione linguistica del rapporto di mente e mondo, è nelle sue molteplici forme un tema antico della riflessione filosofica. La rappresentazione letteraria appartiene alla stessa categoria e pone problemi analoghi al pensiero. Che cosa significa rappresentare poeticamente? Quali sono le condizioni di possibilità, le strutture e le implicazioni di tale rappresentare? Il concetto di finzione letteraria può avere solo un senso peggiorativo o limitante nei confronti della comunicazione dell'universale, o ne può essere una modalità? Così, la letteratura partecipa al dialogo della filosofia sulla rappresentazione. Non solo come tema da comprendere, ma anche come voce a cui dare ascolto. Certamente non ogni romanzo si presta ad una simile interrogazione; *I falsari*, al contrario, è un'opera che ha molto da dire. La scrittura di Gide è del tutto consapevole delle tensioni che la attraversano. Essa fronteggia le difficoltà poste al romanzo dallo sfaldarsi dei termini costitutivi della relazione rappresentativa, il sé e il mondo. Il tema delle prossime pagine è dunque il rapporto tra realtà e finzione letteraria che pare emergere da questo libro. Seguendo le intuizioni e i suggerimenti di Gide, si proverà a tracciare le linee principali di un'interpretazione positiva della finzione letteraria, che ne riconosca la potenza espressiva senza soffocarne i caratteri distintivi. Non è detto, poi, che ciò che vale per la rappresentazione poetica non possa avere un senso anche sotto punti di vista più generali.

Ne *Il rosso e il nero*, quasi cento anni prima della pubblicazione de *I falsari*, Stendhal scrive:

Signor mio, un romanzo è uno specchio che si fa muovere lungo una grande strada. Talvolta riflette a' vostri occhi l'azzurro dei cieli, talvolta il fango dei pantani di quella strada. E voi accuserete di immoralità l'uomo che porta lo specchio nella sua gerla! Il suo specchio mostra il fango, e voi accusate lo specchio! Accusate invece la strada ov'è il pantano, e più ancora l'ispettore stradale che lascia infracidare l'acqua e il pantano formarsi<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, le Divan, Parigi 1927, p. 232, trad. di M. Bontempelli: *Il rosso e il nero*, Newton Compton, Roma 1994, p. 226.

Queste celebri righe potrebbero bastare a un'intera teoria del romanzo. Per quanto l'opera dispieghi se stessa nella dimensione della rappresentazione, essa intrattiene una relazione immediata con il rappresentato, con il mondo e la vita. La scrittura del romanziere verga le facciate vergini delle pagine così come i colori animano la superficie tersa dello specchio. Poco importa l'inclinazione; è il mondo che manifesta se stesso nella rappresentazione letteraria. La finzione artistica, o la stilizzazione, leva se stessa e lascia apparire il mondo per come esso è, illuminando con la propria lanterna anche le spiacevoli ombre dell'esistenza.

Non sembra porsi, così, un problema della rappresentazione. La fiducia nel potenziale riflettente del romanzo è incondizionata. Ma tale immediatezza era destinata a incrinarsi. Come può il romanzo, opera di un singolo uomo, pretendere la lucidità di uno specchio? E come può essere irrilevante la mano che direziona e sceglie la porzione di mondo da riflettere? La crepa nello specchio di Stendhal e l'uomo che lo porta nella gerla, ecco il tema de *I falsari*<sup>2</sup>. Gide vuole scrivere un romanzo sul disagio della rappresentazione, sull'abisso che si apre tra mondo e interiorità. Edouard, discutendo il proprio progetto di un romanzo dal titolo *I falsari*, afferma: «mi interessa presentare da una parte la realtà, dall'altra lo sforzo di cui parlavo prima per renderla attraverso lo stile, per stilizzarla»<sup>3</sup>. «L'antitesi tra mondo reale e la rappresentazione che ne facciamo a noi stessi. Il modo in cui il mondo delle apparenze si impone a noi e il modo in cui noi cerchiamo di imporre la nostra particolare interpretazione al mondo esteriore, questo, proprio questo origina il dramma della vita»<sup>4</sup>, appunta più tardi Edouard sul suo taccuino, di cui aveva avuto modo di dire: «È lo specchio che porto a spasso con me. Niente di quello che accade diviene realtà per me, sinché non lo vedo riflesso in esso»<sup>5</sup>. E lo stesso Gide, nel *Diario dei falsari*, visualizza il proprio intento come una ellissi, polarizzata intorno ai due fuochi della realtà e della sua rappresentazione estetica<sup>6</sup>.

Non solo la relazione tra mondo e rappresentazione letteraria, ma la stessa possibilità del soggetto di instaurare un rapporto positivo con il mondo viene messa in discussione. L'apertura del divario tra esterno e interno si allarga all'intera esistenza; l'esperienza estetica ne è un caso estremo. I termini del problema del romanzo sono dunque tre: il mondo, la dimensione dell'interiorità e la finzione letteraria, secondo uno schema antico e onorabile quanto Platone. È prima di tutto una riflessione sul rapporto tra interiorità e realtà esterna a dipingere lo sfondo sul quale si staglia il problema del romanzo. Come il lento formarsi di deboli correnti porta impercettibilmente ad un gorgo impetuoso, che trascina ogni cosa nelle profondità, così Gide compone il suo romanzo, avvolgendo il lettore in una spirale di dubbio e inquietudine dove sembra mancare ogni sostegno e tutto pare ridursi a statue di Dedalo. Forse, la corrente

<sup>2</sup> Cfr. N. D. Keypour, *André Gide. Écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal 1980, p. 167, il quale scrive che Gide non mostra tanto lo specchio, quanto soprattutto la mano che lo regge. Su Gide e Stendhal cfr. *ivi*, pp. 120-2.

<sup>3</sup> A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, in Id., *Romans et Récits: œuvres lyrique et dramatique*, Vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Parigi 2009, p. 313, trad. di O. del Buono, *I falsari*, in appendice il *Diario dei falsari*, Bompiani, Milano 2004, p. 177.

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 326-327, trad. it. p. 194.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 291, trad. it. p. 148.

<sup>6</sup> A. Gide, *Journal des faux-monnayeurs*, in Id., *Romans et Récits: œuvres lyrique et dramatique*, Vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Parigi 2009, p. 537, trad. it. p. 392. Il *Diario dei falsari* raccoglie le note e gli appunti preparatori per la stesura del romanzo, e copre un periodo di sei anni, dal 1919 al 1925. È uno strumento utilissimo per orientarsi all'interno del libro, e comprendere la diffusione della voce dell'autore nei diversi personaggi.

determinante che trasforma l'agitarsi in gorgo, quel punto limite di cui parla Armand<sup>7</sup>, è proprio la dispersione del soggetto che Gide non solo presenta, ma mette in scena nel romanzo.

## 2. La dispersione del soggetto e il disagio della rappresentazione

L'idea di soggetto come centro unitario di esperienze e sorgente spontanea di emozioni si sfalda completamente tra le mani di Gide. Il tema nietzscheano dell'inconsistenza della soggettività, che richiama quello delle monete false di cui si dirà più avanti, è la pietra angolare del problema della rappresentazione ne *I falsari*. Come nelle mitologie gnostiche, l'essere umano è in balia di forze esteriori che ne determinano emozioni e sentimenti. Il soggetto è in costante mutamento, in inarrestabile divenire, e la parola «io» solo un segno di convenienza, privo di sostanza. La personalità di Edouard ha bisogno di una calamita esterna per non disintegrarsi, ma il magnetismo è fatale, e le emozioni che egli prova perdono spontaneità e imitano quelle di chi dà stabilità. E aggiunge:

Non sono solamente quello che credo di essere – e questo varia incessantemente, tanto che, spesso, se non fossi là a metterli d'accordo, il mio essere del mattino non riconoscerebbe quello della sera. Niente è più differente da me di me stesso. [...] Il mio cuore batte soltanto per simpatia; vivo soltanto grazie ad altri, per procura, direi quasi per sposalizio, e non mi avverto vivere mai più intensamente di quando sfuggo a me stesso per divenire una persona qualunque.

Questa antiegoistica forza di decentrazione<sup>8</sup> è tale da volatizzare in me il senso della proprietà – e quindi della responsabilità<sup>8</sup>.

È evidente che un tale soggetto non possa che portare nella gerla uno specchio scheggiato. La sua mano è troppo compromessa per rispecchiare semplicemente. Il sé è sconnesso, sfuggevole; alle sue continue trasformazioni si assiste quasi da osservatori, stupendosi di essere allo stesso tempo attori. Esso non può dare che una rappresentazione obliqua e parziale del mondo in cui esiste.

Se lo stesso sé è una finzione, un prisma complesso e mutevole, a maggior ragione l'altro è un mistero insondabile. I personaggi de *I falsari* sono del tutto soggiogati al mistero del Tu. Gli eroi del romanzo, in un disperato tentativo di controllo di sé, dissimulano la propria naturalezza per raggiungere l'altro, ma l'incomprensione e il fraintendimento non lasciano spazio all'incontro dei cuori<sup>9</sup>. La dissimulazione di Edouard, Bernard e Olivier non è l'astuto nascondere per ottenere e prevalere, ma un goffo celare ed ostentare che preclude ogni possibilità di espressione spontanea, di incontro genuino con l'altro. Essa lascia dietro di sé una scia di rabbia, delusione e tristezza, e porta solo «a deplorare gli avvenimenti»<sup>10</sup> che ne seguono.

<sup>7</sup> A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 387, trad. it. p. 272.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 225, trad. it. pp. 67-68.

<sup>9</sup> Splendido, sotto questo aspetto, il capitolo IX della prima parte de *I falsari*, dove Olivier e Edouard si preoccupano così tanto l'uno dell'altro che si perdono completamente.

<sup>10</sup> A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 229, trad. it. p. 73.

La frammentazione del sé e la sua opacità, insieme alla conseguente incomprendibilità dell'altro, si ripercuotono sulle possibilità di rappresentazione del reale. Il molteplice ingovernabile dell'interiorità tocca solo una realtà prospettica, personale e relativa, continuamente fraincesa, di cui l'altro è un elemento. Malinteso dopo malinteso, il baratro tra sé, Tu e mondo si spalanca sempre più e il senso celato della lezione di scienza naturale di Vincent si fa evidente:

La luce del giorno, senza dubbio lo sapete, non penetra molto addentro nel mare. Le profondità sono tenebrose...Abissi immensi, che, per lungo tempo, sono stati creduti inabitati, più tardi invece i dragaggi hanno portato alla luce da queste regioni infernali, una massa di animali strani. Animali ciechi, si pensava. Che bisogno c'è del senso della vista, nel buio? Evidentemente essi non avevano occhi; non potevano e non dovevano averne. Eppure ad un esame attento si è constatato con stupore che alcuni di essi hanno gli occhi, che quasi tutti li hanno, senza contare l'aggiunta di frequente di antenne di una prodigiosa sensibilità. Si nutrono ancora dei dubbi; ci si meraviglia: perché questi occhi per non vedere niente? Degli occhi sensibili, ma sensibili a cosa?...Ed ecco che si scopre finalmente come ognuno di questi animali, che dapprima si pretendevano oscuri, emetta e proietti di fronte a sé una *propria* luce. Ognuno di essi rischiarà, illumina, irradia.<sup>11</sup>

La luce di ogni strano animale illumina secondo un angolo unico. Il romanzo di Gide non è più uno specchio, ma un continuo gioco di luci, che insieme concorrono a rendere una realtà disfatta, scomposta nelle sue diverse rappresentazioni. «Studiare *per prima cosa* il punto dell'illuminazione. Da quello dipenderanno tutte le ombre»<sup>12</sup>: così Gide si propone di seguire l'intreccio dei diversi lumi. Allo sguardo unico dell'autore si sostituiscono le esperienze psicologiche dei personaggi, in modo da *decentrare* il romanzo, e mettere in moto le prime correnti del gorgo<sup>13</sup>. Dunque, sembra perdere consistenza la domanda del *ti estì?*; la realtà sembra sprofondare e lasciare solo l'intersecarsi dei diversi toni e piani di luce.

Ecco che il fatto, all'apparenza così cronachistico, dei falsari evoca nuovamente la figura di Nietzsche, prima citata e poi volgarizzata in Strouvillou, spacciatore di monete false e trasvalutatore delle parole. Che le straordinarie pagine del celebre saggio *Su verità e menzogna in senso extramurale*<sup>14</sup> (1873) abbiano a che fare con *I falsari*, è piuttosto probabile. Le parole di Nietzsche suonano quasi come una riflessione sul libro di Gide:

Nell'uomo quest'arte della finzione raggiunge il suo culmine: qui l'illudere, l'adulare, il mentire e l'ingannare, il parlar male di qualcuno in sua assenza, il rappresentare, il vivere in uno splendore preso a prestito, il mascherarsi, le convenzioni che nascondono, il far la commedia dinanzi agli altri e a se stessi, in

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 287, trad. it. p. 143-144. Cfr. G. Idt, *André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, Hatier, Parigi 1970, p. 59.

<sup>12</sup> A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, cit., p. 530, trad. it. p. 385.

<sup>13</sup> La più chiara formulazione di ciò è contenuta in A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, cit., p. 529, trad. it. 384: «Vorrei che i fatti non fossero mai raccontati interamente dall'autore, ma piuttosto esposti (e varie volte sotto diversi punti di vista) dai personaggi, sui quali questi personaggi hanno avuto una qualche influenza. Vorrei che nella loro narrazione i fatti apparissero leggermente deformati [...]». Si può parlare, nel caso di Gide, di *mise en abyme*? La questione è controversa. Cfr. G. Idt, *André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, cit., pp. 58-61; N.D. Keypour, *André Gide. Écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs*, cit., pp. 205-219 e 245-249.

<sup>14</sup> F. Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti 1870-1873*, Adelphi, Milano 1991, pp. 225-244.

breve il continuo svolazzare intorno alla fiamma della vanità costituisce a tal punto la regola e la legge, che nulla, si può dire, è più incomprensibile del fatto che fra gli uomini possa sorgere un impulso onesto e puro verso la verità.<sup>15</sup>

Ma il fingere sociale dell'uomo si incardina su un inganno ben più lato, che interessa la capacità rappresentativa dell'uomo, mediata dal linguaggio. La natura metaforica della rappresentazione linguistica, del tutto arbitraria, è già una perdita di realtà; questa, meglio, non è mai raggiunta. Di essa non si tratta in nessun caso, ma solo del linguaggio e delle sue relazioni interne. La realtà, al confine della rappresentazione, sprofonda in un abisso inesplorabile<sup>16</sup>. E allora, come si può parlare di una rappresentazione autentica del reale?

[...] le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete.<sup>17</sup>

Così la posizione della questione in Nietzsche, che non possiamo seguire ulteriormente nelle sue considerazioni. Invece, un'altra domanda si fa avanti: le monete di Nietzsche sono le monete di Gide? Per quanto le monete di Nietzsche non siano propriamente dei falsi, esse rappresentano il processo della formazione dei concetti – una prima illusione, o falsificazione del reale – così come le monete di Gide sono una falsificazione della moneta reale, una menzogna celata perché passi inosservata. In questo senso, entrambe le monete stanno per una falsa rappresentazione. Tuttavia, ciò che interessa a Nietzsche è mostrare come l'uso reiterato delle monete ne copra la natura metaforica: le faccia prendere per metallo, per cosa in sé. Al contrario, la moneta che Bernard offre a Edouard manifesta con l'uso la propria realtà, il suo esser falsa: è un dischetto di cristallo placcato d'oro, e più passa di mano, più rivela l'inganno. L'usura mostra un materiale terso e limpido, forse l'unico cenno nell'intero romanzo all'idea della trasparenza.

Queste rapide considerazioni sembrano indicare una resistenza allo spalancarsi dell'abisso tra realtà e rappresentazione. Davvero, nel caso di Gide, si può parlare di una sottrazione del reale? Sembra che di ciò sia almeno lecito dubitare. Ne *I falsari* la realtà persiste e resiste, in un certo senso, alla sua smaterializzazione. Come naturalezza, essa fa arrossire gli eroi. Come corpo rigido essa resiste al piccolo Passavant che, nel tentativo di far assumere alla salma del padre una posizione più conveniente, si scontra con il *rigor mortis* e si lascia sfuggire una imprecazione spontanea di sgomento<sup>18</sup>. Infine, il suicidio di Boris è narrato da un punto di vista oggettivo,

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 228.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 231: «Noi crediamo di sapere qualcosa sulle cose stesse, quando parliamo di alberi, di colori, di neve e di fiori, eppure non possediamo nulla se non metafore delle cose che non corrispondono affatto alle cose originarie».

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 233.

<sup>18</sup> A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 206, trad. it. p. 43.

marcando una presa di distanza dal prospettivismo e un'irruzione inattesa del reale nella sua irremovibilità<sup>19</sup>.

D'altra parte, se la realtà fosse un termine irraggiungibile, come potrebbe Gide pensare di scrivere un libro in cui «il mio romanziere vorrà staccarsene [dalla realtà]; ma io ve lo ricondurrò di continuo»<sup>20</sup>? La questione è più complessa. Ciò che Gide vuole mettere in scena non è un semplice crollo che, al calar delle polveri, mostri un mero circolo autoreferente, ma una relazione dialettica di poli, una ellisse centrata su due fuochi. Per interrogarsi sul modo in cui realtà, rappresentazione e finzione letteraria entrano qui in gioco, si deve considerare la discussione tra Edouard, Bernard, Laura e Sophroniska nel § 2 della parte II.

### 3. Realismo, invenzione e finzione: il taglio di sbieco

Fino a che punto la realtà può interessare il romanziere? La critica al realismo, nell'intero romanzo, è palese<sup>21</sup>. Ma all'illusione del lasciare che la realtà si racconti da sé, cosa deve subentrare? La tensione tra finzione, o idea, e realtà è il vero fulcro teorico del libro di Gide. Il romanzo, argomenta Edouard, è un genere anarchico<sup>22</sup>, ed è il timore della libertà a rendere l'esattezza del reale così attraente. Il realismo è solo l'altra faccia dell'invenzione astratta. È, invece, una diversa presa di distanza dalla vita e dal verosimile a fare di un romanzo un'opera d'arte. Tale distanza, che Edouard riconosce nei tragici greci e nei drammaturgi francesi del XVII secolo, dà profondità alla rappresentazione letteraria e le conferisce la sua peculiare umanità<sup>23</sup>. Ma cosa significa, qui, profondità, e in che relazione sta con il reale? Edouard sostiene a più riprese l'esigenza di non concedere troppo all'esattezza. Questa impaccia l'arte, la particolarizza e manca l'autentica dimensione della rappresentazione estetica:

Localizzando e specificando, ci si immiserisce. La verità psicologica si raggiunge solo nel particolare, questo è vero; ma l'arte si può toccare unicamente nell'universale. Tutto il problema sta qui, precisamente: esprimere l'universale nel particolare, fare esprimere dal particolare il generale.<sup>24</sup>

Con la posizione della questione nei termini del rapporto tra universale e particolare, e della rappresentazione artistica come la compiuta mediazione dei termini, si tocca il cuore della questione. L'arte non può reggersi sulla pura invenzione, pena la perdita del particolare e lo

---

<sup>19</sup> Cfr. G. Idt, *André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 60. D'altra parte, è proprio la smisurata realtà del suicidio di Boris a far scrivere a Edouard in A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 464, trad. it. p. 370: «E poi non mi piacciono i "fatti di cronaca". Hanno qualcosa di perentorio, di innegabile, di brutale, di ingiuriosamente reale. Ammetto che la realtà venga ad appoggiare il mio pensiero come una prova di esso, ma non che lo preceda. Non mi piace rimanere sorpreso». Vedremo che, sull'argomento del rapporto tra finzione e realtà, Edouard non è sempre un portavoce attendibile delle convinzioni di Gide.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 314, trad. it. p. 178.

<sup>21</sup> Ad essa sembra ricollegarsi il progetto del romanzo puro, tracciato in una celebre pagina de *I falsari*. Gide vuole escludere dal romanzo tutto ciò che non gli appartiene; questi elementi spuri sono individuati grazie al riferimento alle tecniche di riproduzione del reale: la fotografia, il fonografo, il cinematografo. Cfr. *ivi*, p. 227-228, trad. it. pp. 70-71.

<sup>22</sup> Per le considerazioni seguenti, cfr. *ivi*, pp. 311-319, trad. it. pp. 174-182.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 311-312, trad. it. p. 175.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 312, trad. it. p. 176.



smarrimento in «regioni aridamente astratte»<sup>25</sup>; allo stesso tempo, essa non può sottomettersi alla mera verosimiglianza: il semplice particolare è piatto, manchevole della profondità che trasfigura l'opera letteraria. La finzione letteraria, sembra suggerito, deve muoversi lungo il crinale fra le due. Cosa significhi ciò, è arduo saperlo con certezza.

Forse, un indizio è fornito dallo stesso Edouard, per ora ancora degno di fede. Egli vorrebbe che «tutto potesse entrare in questo romanzo»<sup>26</sup>. Come intendere questa strana espressione? Sembra ovvio che, in quanto limitata, ogni opera metta in scena un estratto di realtà.

‘Un pezzo di vita’, diceva la scuola naturalista. Ma il grave difetto di questa scuola consiste nel tagliare la sua porzione di vita sempre nello stesso senso, nel senso del tempo, cioè della lunghezza. E perché non in larghezza? O in profondità? Quanto a me, io non vorrei neppure tagliare. [...] Niente colpi di forbici, niente limitazioni al suo contenuto.<sup>27</sup>

Il taglio nel senso della lunghezza o della larghezza è limitante: delinea un ambito. Al contrario, il taglio in profondità sembra sottrarsi a tale effetto: non circoscrive, ma incide. Non è mai doppio, non isola. È unico e trasversale. Esso sembra venire incontro alle aspettative di Edouard. La finzione sembra avere molto a che fare con tale arte dell'incisione. Per questo motivo, come nota bene Keypour<sup>28</sup>, non possiamo e non dobbiamo prestar fede alla svolta idealista di Edouard il quale, incalzato dal domandare, afferma che solo le idee interessano al romanziere, ed è un peccato che esse esistano solo tramite l'uomo che le incarna<sup>29</sup>. Al contrario, è proprio l'applicazione che permette all'idea di esplicitarsi e produrre la peculiare mediazione di particolare e universale. È a Bernard, nella chiusa di questa conversazione, a cui dobbiamo porgere domande. Ed egli esclama:

“Ma perché partire da un'idea?” interruppe Bernard spazientito. “Se partiste da un fatto bene esposto, l'idea verrebbe da sola ad investirlo. Se dovessi scriverli io, *I falsari*, comincerei col presentare la moneta falsa, quella piccola moneta di cui parlavate un momento fa...eccola”.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 315, trad. it. p. 179. Per quanto, come vedremo, Edouard tenderà ad assumere posizioni idealiste, egli ha chiaro il problema dell'astrattezza, e lotta con questo per tutto il romanzo. Ad esempio, cfr. *ivi*, p. 240, trad. it. p. 87: «Mi inquieta avvertire che la vita (la mia vita) si distacca dal mio lavoro, il mio lavoro si distacca dalla mia vita». Si vedano anche le belle parole di Sophroniska: «Molte cose sfuggono alla ragione e colui che, per capire la realtà, applica solo la ragione è come uno che voglia afferrare una fiamma con le pinze. Non gli rimane che un pezzo di legno carbonizzato, che smette subito di fiammeggiare», *ivi*, p. 307, trad. it. p. 169.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 313, trad. it. 177. Non si può evitare di prendere sul serio ciò. Non solo ne *I falsari* è una convinzione più volte espressa da Edouard, ma nel *Diario dei falsari* Gide la riprende inequivocabilmente: egli vuole inserire nel suo lavoro «tutto quello che la vita mi offre e mi insegna», cfr. A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, cit., p. 521, trad. it. p. 375.

<sup>27</sup> A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., pp. 312-313, trad. it. pp. 176-177.

<sup>28</sup> Cfr. N.D. Keypour, *André Gide. Écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs*, cit., pp. 169-203. La questione del rapporto Gide-Edouard è estremamente complessa, e Keypour la analizza con grande finezza, cogliendo alla perfezione il ruolo di Bernard nella discussione di Saas-Fée.

<sup>29</sup> A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit. p. 315, trad. it. p. 179: «Le idee... le idee, ve lo confesso, mi interessano più degli uomini. Naturalmente si può dire che noi le conosciamo solo attraverso gli uomini, così come conosciamo il vento solo guardando le canne che esso piega; ma tuttavia il vento è più importante delle canne». L'intervento di Bernard, che segue questa frase di Edouard, segna il trasferimento di Gide dal secondo al primo.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 317, trad. it. p. 181.

*Voici*. È il concreto piano del reale che la finzione taglia nel senso della profondità. Il taglio permette un approccio al reale di sbieco, come scrive Gide in un passaggio ora rivelativo<sup>31</sup>. Così, il mondo mette in gioco la particolarità senza imporla, e il taglio di sbieco apre una fessura per il rilucere dell'universale. Questa potrebbe essere la profondità che conferisce senso umano all'opera e la situa nella contemporaneità assoluta dell'arte<sup>32</sup>. Lo sguardo obliquo della rappresentazione estetica si focalizza sulla plasticità del reale. Le giunture della catena causale divengono solidificazioni di possibilità plurali. Il reale, visto di fronte, mostra solo la piatta compattezza del singolare; di sbieco, rivela invece la fuga delle possibilità<sup>33</sup> potenzialmente presenti in ogni solidificazione. Così la finzione accede all'infinita profondità del reale, spiando oltre al suo irrigidirsi in un passato o in un corpo di convenzioni<sup>34</sup>. Il taglio di sbieco del particolare scopre l'universale implicito in esso.

#### 4. Il ruolo attivo del lettore e l'universalità dell'arte

È necessario sforzarsi di chiarire meglio in che modo l'accesso al possibile contenuto nel particolare raggiunga l'universalità artistica. Per fare ciò, bisogna innanzitutto capire di che genere di possibile si stia trattando; poi, chiamare in causa il lettore e la sua immaginazione, costante tema di riflessione di Gide.

Nella solidificazione del reale, se si guarda bene, non è contenuta una serie indefinita di possibili. Ogni momento di una catena causale è caratterizzato da precise condizioni, che fondano la possibilità di scenari sì infiniti, ma allo stesso tempo determinati<sup>35</sup>. Due semirette condividono il punto di origine: lo spazio racchiuso dal loro angolo minore è infinito, ma determinato, in quanto distinguibile dallo spazio infinito racchiuso dal loro angolo maggiore. È questa variabilità infinita ma determinata che la finzione scopre di sbieco nelle maglie del reale. Che sia, quanto basti, determinata, è fondamentale per non smarrirsi nell'astrattezza delle possibilità pure.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 237, trad. it. p. 84: «Nulla è più difficile che osservare esseri in formazione. Occorrerebbe poterli guardare soltanto di sbieco [*de biais*], di profilo». Si ricordi, al di là del senso letterale, che non c'è essere che non sia in eterna formazione, secondo l'idea di soggetto che Gide sembra sostenere in quest'opera.

<sup>32</sup> Gide insiste molto sul carattere non-temporale dell'opera d'arte. Essa tradisce se stessa se si basa sulla mera occasione e parla solo ai propri contemporanei. La vera arte è interessata al futuro, ma non ad un futuro determinato: al futuro che, dalla composizione dell'opera, corre verso l'eterno. Cfr. *ivi*, p. 228, trad. it. p. 71.

<sup>33</sup> Si tenga presente che Eduard parla del proprio stile come di un'arte della fuga in *ivi*, p.315, trad. it. p. 180. Si veda anche G. Idt, *André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, cit., pp. 40-41.

<sup>34</sup> A. Gide, *Les faux-monnayeurs*, cit., p. 258, trad. it. p. 108: «[...] la realtà mi interessa come materia plastica; ed ho più considerazione per quello che potrebbe essere che per quello che è stato. Infinitamente di più. Mi chino vertiginosamente sulle possibilità di ciascuno, e piango tutto quello che è atrofizzato dal coperchio delle convenzioni».

<sup>35</sup> L'idea della sequenzialità del reale è presente in Gide e tenuta in massima considerazione, tanto da valere parzialmente anche per la finzione, come correttivo che la tiene lontana dall'invenzione astratta: «Non mi sono mai trovato bene a truccare la verità. [...] Tutto è legato, e avverto, tra tutti i fatti che la vita mi offre, dei legami di dipendenza tanto sottili che mutarne uno, mi sembra sempre, significherebbe modificare tutto l'insieme», *ivi*, p. 238, trad. it. p. 85. Così, la stessa finzione obbedisce a leggi proprie. Per questo Gide nel *Diario dei falsari* può affermare: «il libro, ora, mi sembra dotato di vita propria» (cfr. A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, cit., p. 549, trad. it. p. 405) e riservarsi quella singolare posizione di autore-osservatore che rappresenta una delle innovazioni più interessanti del suo stile. Su ciò cfr. G. Idt, *André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, cit., pp. 62-63; N.D. Keypour, *André Gide. Écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs*, cit., pp. 109-135. Questa specie di principio di realtà della finzione sembra negare la possibilità di vedere in Gide la consunzione del reale.

La determinazione delle possibilità è pensata da Gide in opposizione all'esattezza. Quest'ultima è da evitare con ogni mezzo, poiché comprime l'immaginazione del lettore. Con il riferimento al ruolo attivo che il lettore deve assumere, e all'importanza del suo ricorso all'immaginazione, sembra chiudersi il cerchio dell'esperienza estetica. All'esattezza del realista, che pecca di non fare «abbastanza credito all'immaginazione del lettore»<sup>36</sup>, Gide oppone «due o tre tratti solamente, ben piazzati, al posto giusto»<sup>37</sup>. Così, dice, si ottiene la precisione, la determinazione delle possibilità. Essa è fondamentale perché permette all'immaginazione del lettore di colmare le mancanze con la propria spontanea attività, regimentandola dolcemente senza sopprimerne la produttività, ma promuovendola. Gide stimola l'immaginazione del lettore, che nella libera fuga delle possibilità dà vita e sostanza alla finzione. La precisione, a differenza dell'esattezza, permette il libero ma determinato gioco dell'immaginazione del lettore, che così può rappresentare per sé, nel modo per lui più pregnante, la visione prospettica aperta dal taglio della finzione, e renderla concreta<sup>38</sup>.

L'universalità artistica, così raggiunta, è dunque una universalità di comunicazione. La finzione permette una comunicazione di senso che trascende la mera opportunità, o il proprio tempo, in quanto lancia un perdurante appello all'immaginazione dell'uomo e insiste sulla sua esperienza del mondo. L'universalità dell'arte, in altre parole, si trasmette insieme al particolare dell'opera e è irriducibile ad una definizione esaustiva, ma riguarda gli incontri possibili tra un senso tagliato di sbieco nel reale e l'iniziativa determinata del lettore, che lo accoglie e lo applica a sé, facendolo valere nella sua pluralità e tuttavia nella sua legittimità.

La finzione artistica permette questo genere di comunicazione, questa stupefacente mediazione di particolare ed universale che consacra l'atemporale umanità dell'arte. Che l'opera di Gide, oltre ad alludere a tutto ciò, riesca a anche a realizzare la mediazione, resta un giudizio che ogni lettore trarrà da sé<sup>39</sup>. *I falsari* è un'opera priva di certezze e di ultime parole. Per quanto la riflessione possa approfondirsi e creda di vedere, appena la tensione si allenta le statue di Dedalo che popolano questo romanzo forzano le corde che le tengono ferme e fuggono via. Ma, se rimane dubbio cosa Gide pensi della realtà, è innegabile la sua condanna della perdita del *sensu* del reale, eroso dalla cecità della devozione, della convenzione sociale, della dissimulazione totale, della crudeltà. È intento di Gide inquietare il lettore, portarlo alla domanda attraverso l'esposizione di problemi e la sottrazione di soluzioni a buon mercato<sup>40</sup>. La sua scrittura raggiunge meravigliosamente questo obiettivo. Tuttavia, non è intenzione di Gide prendersi gioco dei lettori: egli pungola e sollecita perché ritiene, in fondo, che abbia senso scandagliare le

<sup>36</sup> A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 228, trad. it. p. 71.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 237 trad. it. p. 84.

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, p. 329, trad. it. p. 198: «I nostri autori classici sono ricchi di tutte le interpretazioni cui danno luogo. La loro precisione è tanto più ammirabile in quanto non pretende di essere esclusiva».

<sup>39</sup> Si veda il giudizio negativo di M. Raimond, *Le roman contemporain. Les signes des temps*, CDU et SEDES réunis, Parigi 1976, pp. 105-123, secondo cui Gide promette troppo e dà troppo poco, peccando di intellettualismo e, in certa misura, di manierismo.

<sup>40</sup> A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, cit., p. 527, trad. it. p. 382: «Non è affatto risolvendo certi problemi che io posso rendere un vero servizio al lettore, ma bensì obbligandolo a riflettere su problemi per i quali io non intravedo e non ammetto soluzioni che non siano particolari e personali».

profondità tenebrose con la luce sbieca del romanzo<sup>41</sup>. Esse esistono nella rifrazione di queste mille luci.

Finito il libro tiro la riga e lascio al lettore l'incarico di eseguire l'operazione: addizione, sottrazione, poco importa: penso che non tocchi a me farla. Tanto peggio per i lettori pigri: io li desidero diversi. Inquietare: questa è la mia parte<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 422, trad. it. p. 316: «Come un paesaggio notturno alla luce improvvisa di un lampo, tutto il dramma sorge dall'ombra, molto diverso da quello che mi sforzavo invano di inventare».

<sup>42</sup> A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, cit., p. 557, trad. it. p. 413.

## **Bibliografia**

- A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs et Journal des Faux-Monnayeurs*, in Id., *Romans et Récits: œuvres lyrique et dramatique*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Parigi 2009, Vol. II, pp. 173-558, trad. di O. del Buono, *I falsari*, in appendice il *Diario dei falsari*, Bompiani, Milano 2004.
- G. Idt, *André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, Hatier, Parigi 1970.
- N. D. Keypour, *André Gide. Écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs*, Les Presses de l'Université de Montreal, Montreal 1980.
- F. Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti 1870-1873*, Adelphi, Milano 1991.
- M. Raimond, *Le roman contemporain. Les signes des temps*, CDU et SEDES réunis, Parigi 1976.
- Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, le Divan, Parigi 1927, p. 232, trad. di M. Bontempelli: *Il rosso e il nero*, Newton Compton, Roma 1994.