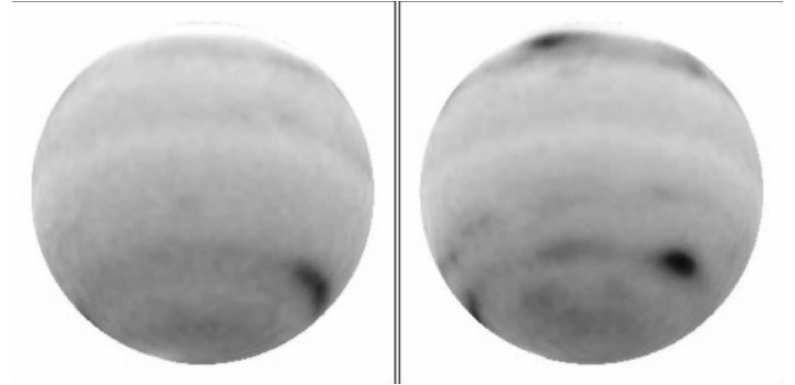


> Mota <



GLI SPECCHI DI BALZAC

Gli specchi di Balzac

genere nel punto giusto. Anche quando il risultato non corrisponde all'attenzione prestata, resta al lettore l'impressione di essere colpito. Balzac ha il dono del colore e del *guazzabuglio*.

In un saggio del 1850, lo scrittore e critico francese Sainte-Beuve valutava in questi termini la scrittura balzachiana:

La particolare potenza di Balzac ha bisogno di essere definita: era quella di una natura ricca, copiosa, opulenta, piena di idee, di tipi e di invenzioni, che rilancia di continuo e non è mai stanca; possedeva questa potenza e non l'altra, forse più vera, quella che domina e regge un'opera, e che rende l'artista come superiore alla sua creazione. Si può dire di lui che era in preda alla sua opera, e che il suo talento lo trasportava spesso come un carro trascinato da quattro cavalli. Non pretendo che si sia precisamente come Goethe, e che si abbia sempre la fronte marmorea al di sopra della nuvola ardente; ma lui, Balzac, voleva (e l'ha scritto) che l'artista si precipitasse nella sua opera a testa bassa, *come Curzio nell'abisso*. Questi aspetti del talento implicano vivacità e foga, ma anche caso e molto fumo.

[...] Così, quando poi metteva in un romanzo quel mucchio di oggetti che in altri avrebbero fatto l'effetto di un inventario, lo faceva con colore e vita, con amore. I mobili che descrive hanno qualche cosa di animato; le tappezzerie fremono. Egli descrive troppo, ma il raggio cade in

In effetti, la connotazione di *guazzabuglio* avanzata da Sainte-Beuve in rapporto allo straripante realismo balzachiano (e attribuiamo premeditadamente alla categoria *realismo* una dimensione estesa, generica, per certi versi impropria poiché spogliata di specificità storiche) sembra, oltre che sensata, difficilmente criticabile. In Balzac, il rischio di perdersi, di decentrarsi, è altissimo; d'altro canto, però, quello stesso rischio va controbilanciato, fronteggiato con una costanza priva di finalità (le finalità sono quasi sempre devianti rispetto alla pura attitudine alla meraviglia), e alla fine comparato alle fulgide impressioni, ai pezzi rari e alle autentiche gemme con cui si riemerge da un tale naufragio letterario. Tutta la grandiosità e il rischio della dispersione cominciano a interagire nell'attimo in cui il lettore mette da parte le riserve, si lascia trascinare e rimescolare nelle arterie della metropoli raccontata, comprimere con variazioni di abbrivio tra le sue strutture anatomizzate, avvertendo in sottofondo il lavorio di una mente che è indiscreta quanto quella di uno studioso, divorata dall'ossessione per i collegamenti, in una sintonia abissale ed esclusiva con i nessi segreti che intercorrono tra l'uomo e il suo habitat sociale.

In un senso profondo, la scrittura di Balzac appartiene a quel vasto spettro di manifestazioni artistiche caratterizzate dalla

fenomenologia dello *specchio*. È qui che il contrassegno del realismo esibisce tutta la sua potenzialità nascosta, il suo lato oscuro.

Le immagini riflesse da uno specchio piano, in fisica, vengono definite *immagini virtuali*. Un oggetto illuminato, posto di fronte a uno specchio piano, determinerà un'immagine simmetrica caratterizzata da dimensioni e distanze identiche, esente da aberrazioni cromatiche, ma *inversamente eguale*, quindi non sovrapponibile all'originale (la mano destra sollevata diventa la mano sinistra dell'immagine virtuale). Inoltre, se l'oggetto illuminato viene posto tra due specchi paralleli, frontalmente a un metro di distanza l'uno dall'altro, la riflessione genererà un rimbalzo dell'immagine virtuale (di tutti i raggi luminosi che incidono sulla superficie riflettente come di tutti quelli che ne vengono riflessi e vanno a incidere sull'opposta superficie riflettente, e così via) tale da produrre una spazialità dilatata, una sorta di tunnel 'a fisarmonica', nel quale il nostro oggetto verrà progressivamente ridimensionato. A un primo impatto, è probabile che un eventuale osservatore accantoni la consapevolezza dell'effettiva distanza tra i due specchi. Sebbene quel tunnel non esista – non è *reale*, nasce dalla reiterazione fisica di un'illusione – l'effetto di uno spazio mutante, ingigantito nel suo mistero, è innegabile. Tramite la riflessione parallela di due specchi piani, si viene a creare l'oscillazione di un quasi-infinito, che si interrompe in due lontanissimi punti di fuga (ma sono davvero due? non è forse un unico punto riflesso attraverso una distesa di duplicati?), i quali sono in realtà sintesi artificiose, oscuri nodi

terminali al fondo di una curvatura dello sguardo potenzialmente e mentalmente senza una fine – se non fosse per quella che coincide con l'indebolimento dell'intensità e la 'fine' della luce stessa (senza la luce, tutti questi fenomeni 'decadono'). Lo specchio, prima strumento di una resa fedele del mondo (delle sue dimensioni, delle sue geometrie, dei suoi colori e delle sue distanze relative), spalanca ora le porte, con un'addizione elementare, al concetto di *infinito*, il più astratto dei concetti-limite cui la mente umana si possa accostare. (La spinta di questa *addizione elementare*, nello stile di Balzac, è di vitale importanza, come si chiarirà meglio in seguito.)

Le ripercussioni speculative (aggettivo di assoluta pertinenza, a questo punto) sul dogma del realismo sono fin troppo ovvie: esse sanciscono la revoca di quella fedele linearità rappresentativa che, coerentemente abbracciata fino alle sue estreme conseguenze, finirebbe con il soffocare ogni cosa, non per ultimi la tensione progettuale della fantasia, il linguaggio e la stessa *possibilità artistica* dell'uomo. Trasformare in un articolo di fede il *Realismo* della corrispondenza piena, dell'esclusività ontologica, dell'aderenza tra il prodotto linguistico umano e il mondo in-sé, vorrebbe dire consegnarsi acriticamente all'immagine virtuale dello specchio, cioè credere che l'oggetto che vediamo riflesso si trovi *in realtà* dietro lo specchio.

Tuttavia, al riparo dalle esagerazioni programmatiche e politico-estetiche, il realismo può conservare un efficace nucleo pragmatico; in questo senso, lo si *adopera*. Il realismo 'diventa' una

legittima prassi di collaudo, uno schema operativo. Lo specchio viene orientato per scoprire luoghi dietro le nostre spalle, territori e incognite al di là di quell'angolo riparato che non possiamo abbandonare senza rinunciare a una promessa, pur vaga, d'incolumità; lo specchio può convogliare un riverbero nella zona più buia, può segnalare una posizione, può distrarre e ingannare.

Tutte queste modalità sembrano particolarmente conformi al realismo balzachiano. Lo specchio che egli pone di fronte al mondo si sdoppia e si ricongiunge, rendendo effettive in un solo gesto le due accezioni del verbo *riflettere* (dal latino *reflectere*, “piegare all'indietro”), che già tradisce nel suo doppio participio passato, *riflesso* e *riflettuto*, le vie da seguire: da una parte c'è quel *rinviare la luce* (o il suono, il calore, ecc.), quel *riprodurre un'immagine per riflessione*; dall'altra, la condizione raziocinante dell'uomo, riflettere nel senso di *meditare, considerare, valutare attentamente*, l'atto con cui il pensiero prende come oggetto se stesso, quello che Leibniz definiva il “prestare attenzione a ciò che è in noi”, e al quale allude Aristotele quando parla del “pensiero di pensiero”, ossia il fondante autopossesso dell'intelletto. La visione esatta, l'osservazione rigorosa dei particolari, la raccolta delle immagini virtuali, dei riflessi anche minimi, la rappresentazione estenuante della realtà che sfugge da ogni lato, l'analogia tra la città e i comportamenti dell'uomo che la abita – ciascuna di queste basi si fonde, con Balzac, nella riflessione pura, nel gesto quasi-infinito della speculazione che sfocia, infine, nella creazione. Il realismo di Balzac, in quanto studio, in quanto

schema operativo, è legato sia al riflesso sia al ‘riflettuto’, e Balzac si serve di entrambi con disinvoltura, intrecciandoli in un tessuto compatto di panoramiche, scatti ravvicinati, episodi microscopici, approfondimenti e rimandi. Così lo specchio rinvia il raggio luminoso nel mondo, in quello stesso mondo dove il raggio riflesso potrebbe incontrare un nuovo specchio, un nuovo impatto riflettente: a quel punto, si conseguirebbe il miraggio quasi-infinito della riflessione intesa come pensiero. La scrittura di Balzac vorrebbe essere l'anello che congiunge e segnala (trasformando in materia concreta, riconoscibile, in segni e righe e paragrafi, in volumi di poderoso linguaggio organizzato) *due assoluti* – la perfetta realtà e l'infinito – che in quanto tali non sarebbero accessibili all'uomo.

Si potrebbe – al fine di chiarire ancora meglio “la particolare potenza di Balzac” – coltivare un'altra intuizione, ideale prolungamento della fenomenologia dello specchio: *la relazione mappa-territorio*.

Balzac traspone sulla carta, sulla *mappa* del romanzo – con i suoi codici e le sue estensioni – tanto la massa organica quanto quella inorganica del *territorio* reale, giungendo quasi a fendere la comoda membrana concettuale che tra questi due ambiti si tenta di mantenere. Tuttavia, nel suo caso, questa dialettica instabile tra mappa e territorio non rientra affatto nell'ingenua pretesa di ridurre e annettere l'intera realtà al romanzo, la concretezza empirica del mondo al reticolo della letteratura, e quindi l'immenso territorio alla ristretta,

per quanto precisa, mappa disegnata. Se Balzac non pare intenzionato a ricreare o a imitare semplicemente la realtà attraverso la scrittura (scrittura che sarebbe una copia banalissima, frutto di una sciagurata ambizione; una parodia, più che una fedele imitazione, di qualcosa che resta inaccessibile a ogni riduzione artistica), è perché in lui l'elemento propulsivo è ben diverso. Si ritrova, nel suo incedere, la tenacia dell'indagatore a tutto campo; sono la curiosità e il *furor* scientifico a spingerlo, ed è l'ossessione per la raccolta e la sistemazione dei dati a logorarlo.

Balzac non vuole soltanto *narrare*. Pare, piuttosto, che egli si immerga, quasi fosse uno strano congegno dotato di molteplici sensori, nelle sovrapposizioni del reale – che sono sempre incerte, semiliquide; come negli specchi paralleli, il reale è quel tunnel dove le prospettive si ampliano, dove il linguaggio modella e assottiglia e allo stesso tempo arricchisce di nuove sfumature ciò che prima era ignoto, opaco, innominato, *non-distaccato* dallo sfondo; dove l'uomo pensa e comprende il mondo per mezzo del linguaggio, ma è a sua volta condizionato da quest'ultimo a vedere il mondo in un certo modo, poi in un modo magari capovolto, e alla fine in tutti i modi che la *riflessione* rende possibili. Immergendosi, Balzac sembra conservare piena coscienza del fatto che i suoi studi, le sue scene della vita (recuperate dalla vita, dallo scorrere tumultuoso del sangue nelle arterie architettoniche e sociali), rimarranno tali, non andranno oltre *ciò che sono* – tentativi analoghi a quelli di un biologo e a quelli di un pittore. Anzi, le sue opere sono proprio il tentativo di associare

la visione del biologo, del sociologo, dell'antropologo, alla visione del pittore, del poeta per immagini; con un fervore sempre più inclemente, lo scrittore si avvicina a incarnare questa sorta di *mente ibrida*, le cui proiezioni complesse assomigliano davvero poco alle azioni generative di un dio marmoreo, avulso dalla materia che tratta (quell'Artista-Dio che costituisce il termine di paragone cui si affida Sainte-Beuve, come abbiamo visto, nel contrapporre Goethe a Balzac), mentre ricordano moltissimo embrioni di mappe tridimensionali, agglomerati di immagini virtuali all'interno delle quali è il pensiero stesso che naviga, acquisendo conoscenze, decodificando le approssimazioni e, a volte, smarrendosi.

Solo grazie a questa tensione mai placata, a questa folle curiosità, allo sviluppo di una nuova liricità analitica, alla spinta di un'osservazione e una cognizione polarizzate dal caos del mondo – solo attraverso tutto ciò, Balzac può sentire di *avvicinarsi* a “quello che avviene dovunque” (come scrive in una lettera del 1834).

Il tessuto descrittivo balzachiano, seppur contrassegnato da un'istanza morale ben riconoscibile, è poliedrico, traboccante, scosso da implacabili energie interne. Gli effetti di luce da cui i luoghi vengono sezionati, le prospettive graffianti tra ironia e tragedia, i quadri in cui ci si imbatte – anche negli scritti minori – serbano una qualche forza definitiva in grado di trasmettere il proprio andamento a tutto il resto. Si prenda, ad esempio, l'incipit di *Ferragus*:

Vi sono a Parigi certe vie disonorate quanto può esserlo un uomo colpevole d'infamia; ed esistono vie nobili, e vie semplicemente oneste, e giovani vie sulla cui moralità il pubblico non si è ancora pronunciato; vi sono vie assassine, vie più vecchie di quanto non sia vecchia una vecchia madre nobile, vie stimabili, vie sempre pulite, vie sempre sporche, vie operaie, lavoratrici, mercantili. Insomma, le vie di Parigi hanno qualità umane, ed imprimono in noi con la loro fisionomia certe idee da cui non possiamo difenderci.

Prima di accostarsi al personaggio o alla narrazione, la scrittura devia, tasta il terreno, valuta la temperatura, sonda le crepe nel muro, il grado di entropia delle stanze, la grana dell'intonaco. Inoltre, se è vero che spesso mostra la corda, se perde l'equilibrio nel giudizio di valore, nella stoccata moraleggiante, è anche vero che subito riede all'oggetto; e sugli oggetti, gli arredi, la materia prima, le circostanze fisiche e psicologiche, la scrittura si posa e transita, come lo sguardo diagnostico di una macchina radioscopica.

Osserviamo ancora quell'incipit: Balzac si accosta al territorio quasi planando. Non ci sono, sulla mappa, linee rette o comode scorciatoie che conducano subito alla vicenda centrale. Perché a Balzac interessa Parigi – la storia è poco più di un pretesto. Lentamente, la descrizione conferisce al tutto l'apparenza d'insieme della carta topografica, ma le linee sono contorte, erratiche, scavano sotto la crosta terrestre, trovano antiche gallerie di significato, risalgono in superficie. Balzac non inibisce il potenziale del suo occhio sistematico; anzi, lo lascia sfogare appieno, come se da questo dipendessero l'onestà e l'attendibilità del suo metodo (il quale è un

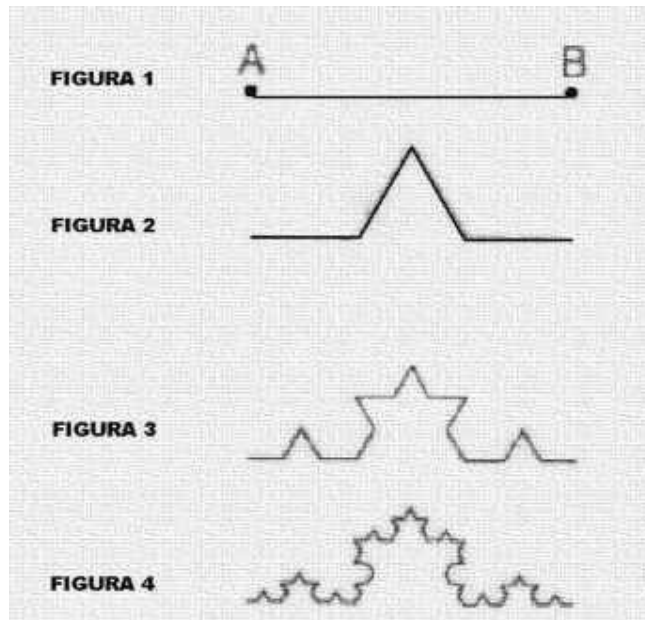
metodo scientifico, oltre che figurativo, oltre che immaginativo). Ne consegue una descrizione che nessuna copia, nessuna semplice mimesi letteraria del mondo concreto, del mondo in-sé, potrebbero reggere. C'è un'*addizione* fondamentale; c'è, in più, il pensiero. La *riflessione*, accanto al *riflesso*.

A questo punto, l'unico gesto possibile è l'abbandono, un inabissamento nella lettura che talloni, come un complice silenzioso, l'inabissamento della scrittura.

“La particolare potenza di Balzac” si estende *nel* mondo e *sul* mondo, e il realismo così definito non è altro che l'abnorme lavoro deciso a colmare, senza successo (o forse con un successo parziale e imprevisto), la distanza tra il territorio e la mappa, portando la mappa *dentro* il territorio, scagliando la *riflessione* nel cuore del mondo di luce da cui proviene. L'artista (o il ricercatore, o il congegno dotato di sensori) – qualunque ruolo egli assuma, spingendosi sulle distese di spazio formicolanti di gesti, cose inanimate, parole, congetture, forme viventi, ed estendendosi al grado massimo delle sue possibilità descrittive – a partire da un certo momento si ‘spande’ e viene assimilato.

Nella scrittura di Balzac *non conta* che la linea più breve per congiungere due punti sia, da sempre, una linea retta.

Per decifrare il senso di questa asserzione-chiave, e per ottenerne uno schema visivo che possa aiutarci, analizzeremo la struttura delle cosiddette *figure geometriche frattali*:



I frattali sono figure geometriche di forma irregolare o frammentata, che nascono da considerazioni matematiche astratte, e si generano attraverso continue divisioni dei tratti della figura, tratti che sono a loro volta i risultati di divisioni precedenti. La loro caratteristica principale è data dall'*autosimilarità*: ingrandendo un qualsiasi tratto di una curva frattale, si visualizza un insieme di particolari che riprende, in scala ridotta, lo schema macroscopico (in cui cioè ogni parte “più piccola” appare approssimativamente simile all’intera figura). Questa sequenza autosimilare di divisioni

successive, rifacendosi a un insieme infinito di numeri, può anch’essa proseguire all’infinito.

Le figure dalla 1 alla 4 danno un’idea di come si possa costruire un tipo di curva frattale.

Immaginiamo di voler unire due punti *A* e *B*. Per fare ciò utilizziamo una retta, che sappiamo essere l’ente geometrico definito come la linea più breve che congiunge due punti; otteniamo così il segmento *AB* (figura 1).

Ora immaginiamo, invece, di percorrere un terzo della distanza tra *A* e *B* nella direzione che li unisce, e poi di compiere una deviazione a sinistra di 60° e percorrere di nuovo un terzo della distanza tra i due punti; successivamente deviamo a destra di 60° e percorriamo ancora un terzo della distanza iniziale tra *A* e *B*; infine rimettiamoci in asse con la direzione rettilinea originaria, deviando a sinistra di altri 60° , e raggiungiamo il punto *B*. Questo percorso, che verbalmente appare tortuoso, è rappresentato con semplicità dalla figura 2: tra *A* e *B* c’è un “picco”, e la distanza che li separa – immaginando di doverla percorrere obbligatoriamente in questo modo – è maggiore di quella rettilinea.

Se applichiamo per la seconda volta questa regola, e quindi frammentiamo ogni tratto della figura 2 con lo stesso tipo di deviazioni e gli stessi rapporti dimensionali, otteniamo una curva più complessa (figura 3), sempre ‘delimitata’ però dagli estremi *A* e *B*.

La figura 4 mostra cosa accade alla figura 3 sottoposta ancora una volta al medesimo procedimento: si noti che, se zoomassimo su

un particolare qualsiasi della figura 4, esso si presenterebbe identico alla figura 3 (e ovviamente anche alla figura 2, a seconda dell'ingrandimento). Ciò è possibile proprio in virtù dell'autosimilarità, che implica altresì la possibilità di descrivere un frattale, per quanto complicato, *con pochissime informazioni ripetute*.

Un altro fatto interessante è che, se la distanza iniziale tra A e B fosse, ad esempio, di un centimetro (e quindi la strada più breve, il segmento della figura 1, misurasse ipoteticamente un centimetro), dopo 85 iterazioni della regola frazionaria sopra indicata, la curva frattale sarebbe più lunga della distanza tra la Terra e la Luna (che è in media di 384 400 chilometri). E, come abbiamo detto, lo sviluppo di una curva frattale può protrarsi all'infinito.

Ovviamente, il disegno manuale comporta limiti evidenti, per cui un frattale è 'costretto', a un certo punto (quando il foglio finisce, quando la punta della matita è più larga del particolare che si dovrebbe disegnare), ad arrestare la sua espansione, benché la sua struttura coerente ci permetta di continuare a immaginarlo.

Questi sono limiti materiali che non riguardano, però, i calcolatori elettronici. E difatti i frattali vennero identificati nel 1975 dal matematico B. Mandelbrot grazie all'uso della grafica computerizzata nello studio dei numeri complessi. A partire da quel momento, i frattali trovarono un numero sempre crescente di applicazioni nella *raffigurazione* di molti fenomeni naturali (dalla morfologia del paesaggio terrestre ai processi di trasformazione di alcuni organismi, fino allo studio del caos deterministico nei

comportamenti imprevedibili come il movimento degli asteroidi all'interno del sistema solare).

Per ricollegarci al discorso sulla corrispondenza mappa-territorio, si può menzionare un famoso esperimento, in cui vennero utilizzate geometrie frattali nella misurazione integrale della linea costiera della Gran Bretagna. Adatteremo quell'esperimento alle nostre esigenze illustrative.

Supponiamo di dover esaminare la forma e misurare la lunghezza delle coste di un remoto isolotto colpito da un disastro ambientale; possiamo servirci di una normalissima carta geografica, tenendo conto solo del disegno e della scala adottata, e ricavare così i dati che ci interessano. Nel caso non fossimo soddisfatti, potremmo prendere una carta maggiormente dettagliata, in cui si trovassero rappresentati anche i golfi e i promontori che non erano rappresentati nella prima carta. A questo punto, la forma della costa apparirebbe diversa, più articolata, e il dato sulla lunghezza che otterremmo dalla misurazione sarebbe maggiore del dato precedente. Mettiamo il caso che si possa scegliere di volta in volta una cartina sempre più particolareggiata: la lunghezza aumenta, i rilevamenti si fanno più precisi, ogni golfo visto in una scala più piccola si mostra sagomato da altre calette, e andando avanti si coglie una visione globale formata da infinite insenature tutte della medesima forma, fino al contorno del più piccolo sasso nell'angolo più estremo della riva. Se fossimo in grado di continuare – grazie a un qualche eccezionale strumento tecnologico – nella nostra ricerca di una perfetta

ricostruzione del territorio, potremmo penetrare la natura fisica del sasso sulla riva, la sua composizione molecolare, i suoi legami atomici, e poi il suo *infinitamente piccolo*, traendo dalla misurazione una lunghezza infinita e la stessa curva rappresentativa (una figura frattale) da cui siamo partiti nell'esame macroscopico.

Non deve sorprendere che molti matematici abbiano riconosciuto nei frattali il livello più alto di quel potere descrittivo e metaforico che ha un'incidenza determinante in qualsiasi branca della scienza. Fin dagli esordi, i frattali si dimostrarono all'altezza del compito che veniva loro destinato. Con sempre maggiore continuità, si tentò di sottolineare come gli oggetti della natura e le strategie evolutive dei sistemi macroscopici fossero di norma sintetizzabili tramite frattali (per quanto non si possa parlare di *sintesi* nell'accezione consueta, avendo a che fare, in questo caso, con figure potenzialmente infinite); ed emerse il definitivo convincimento che enti geometrici quali rette, triangoli, circonferenze – e le loro conseguenti derivazioni tridimensionali – *sono solo approssimazioni della realtà*.

Quanto poco questa idea sia una mera provocazione o una passeggera follia geometrica di alcuni specialisti, dovrebbero bastare a documentarlo le parole di Carl Gustav Jung, in riferimento alla *riorganizzazione* degli spazi naturali da parte della coscienza umana: “Osservate le *linee rette* che attraversano la natura, per esempio, le ferrovie e le strade; i boschi distrutti, i campi arati [...] *La natura non produrrebbe mai un paesaggio del genere*”.

La geometria che più si avvicina alla realtà come complesso cinetico, alla natura, alle sue strutture e ai suoi comportamenti, è quindi la geometria che studia le figure frattali (esempio più esteso in figura 5).

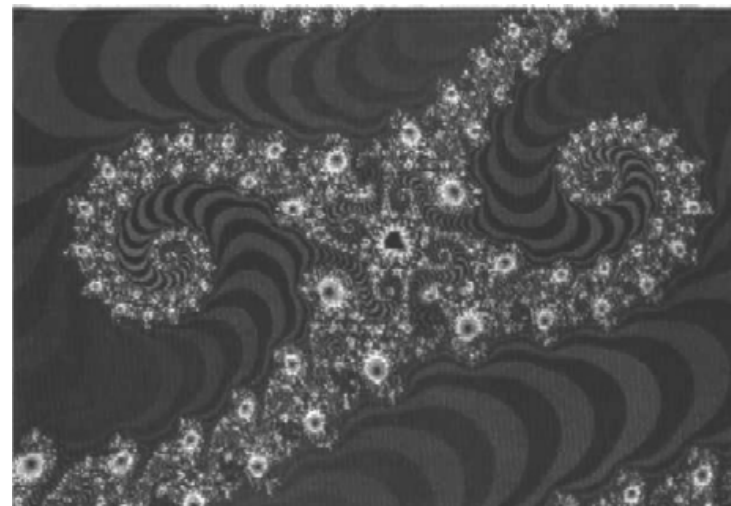


FIGURA 5

Rileggendo alla luce di queste considerazioni il passo di Sainte-Beuve, sembrerebbe che il guazzabuglio balzachiano abbia anticipato – nel tentativo di completare una minuziosa esplorazione del territorio – gli esiti della più elaborata descrizione matematico-scientifica della realtà.

Quel descrivere *troppo*, l'accanimento contro ogni abbozzo generico e ogni superficialità (contro quelle linee rette che sappiamo essere solo approssimazioni), i particolari vivi che si riversano nella

scrittura, sono scomposizioni e deviazioni di una mente ambiziosa, ma soprattutto attenta, per nulla intenzionata a cedere di fronte all'inspiegabilità del mondo in-sé (sebbene persuasa dell'esistenza di un che di *indefinibile*, come ne era persuasa la mente di Balzac, per sua stessa ammissione).

Rimane scontato che, davanti a un sasso su una riva, noi continueremo a vedere un 'modesto' sasso su una riva, e non una configurazione frattale (per giunta, infinita). Ma allo stesso tempo, un certo modello di descrizione del mondo avanza l'ipotesi suggestiva che il sasso possa rientrare in un orizzonte di collegamenti più vasto e articolato, un orizzonte comunque *accessibile* – se non con tutti i mezzi, perlomeno con determinati sistemi di calcolo. E, naturalmente, con l'immaginazione. Da sempre l'uomo lavora con modelli di questo tipo, apparati metaforici, narrativi e rappresentativi, con cui tenta di rinsaldare il suo precario statuto di confine tra il visibile e l'invisibile, l'interpretazione e il mistero, la parola e il vuoto.

Possiamo guardare all'opera di Balzac come a un frattale la cui radice letteraria è – e resta – *umana*; nel suo compimento, quindi, l'immaginazione e l'osservazione rigorosa appaiono risolte, frenate dalla forma della cornice, limitate. Per quanto ampia, la descrizione a un certo punto si chiude. La grande *commedia* incontra il suo epilogo. Balzac deve fare i conti con i margini del foglio, la finitezza del disegno, con la punta della matita diventata troppo grande in relazione ai particolari che ancora vorrebbe disegnare, e che

potrebbero trovare spazio e vie di fuga nell'infinitamente piccolo. L'autosimilarità della scrittura balzachiana – espressa nello stile, nel tocco che accomuna ambiente e personaggi, nella presenza in sottofondo di quel costante contraccolpo morale cui abbiamo accennato, nella digressione, nella costruzione itinerante, nella ricerca smaniosa di un sistema il più possibile completo, nella miscela di “vivacità e foga, ma anche caso e molto fumo” di cui parla Sainte-Beuve – ebbene, questa autosimilarità letteraria può presentarsi in scale differenti, su mappe dettagliate, può aumentare di tre o quattro gradi nell'intensificazione della scrupolosità verso l'oggetto descritto (che siano la neuropatologia dell'animale-città o il dinamismo delle folle, i contrasti tra i singoli personaggi o la progettazione di armonie collettive), può disporre le parole in un'analogia che si riveli funzionale al suo continuo avvicinamento al mondo in-sé, può congiungere, mediare, ma non può *realizzare* l'assoluto di una *descrizione infinita*.

Tra gli *specchi di Balzac* c'è, pur sempre, soltanto un metro di distanza.

"in vena di scherzi", novembre 2004