

Anno Accademico 2009-2010

«GENERI» E «CODICI»: INTERFERENZE E COMMISTIONI (II)

25 febbraio 2010

CESARE DE MICHELIS

Romanzo o racconto: un'alternativa

1. Il romanzo – la cosa è fin troppo nota perché se ne dia qui anche solo conto – è una forma testuale tipica della modernità; altri generi letterari ed altre forme (epica, tragedia, commedia, novella, romanzo cavalleresco, poema eroico...) hanno rappresentato il mondo (e ciò che di esso si pensava) meglio in epoche precedenti, ma in ambito moderno nessun prodotto letterario ha saputo riprodurre in maniera più efficace del romanzo le diverse *Weltanschauungen* (infidi, perché inevitabilmente ideologici e, d'altra parte, non derogabili tentativi di spiegazione complessiva del mondo, che hanno saputo orientare, mediante una visione d'insieme, l'uomo moderno, gettato in società caratterizzate dalla vertiginosa accelerazione dei processi di cambiamento sociale, economico, tecnologico, culturale) che si sono, talvolta conflittualmente, avvicinate.

Tipicissimo dunque della modernità (di una modernità le cui origini sono da ravvisare per De Michelis nella costellazione di eventi che va dall'affermazione delle scienze al *Discours de la méthode* di Cartesio, pubblicato nel 1637), il romanzo si afferma non per caso nei secoli XVIII e XIX. Essa modernità ha idealmente guardato alla tradizione umanistica come criterio-guida della vita intellettuale: il letterato (si pensi, per fare un esempio non casuale, a Petrarca) è colui che – secondo una direzione epistemologica che proprio con l'affermazione della scienza e del cartesianesimo riconferma la sua validità – persegue una verità alternativa, laica, rispetto a quella divina/teologica, di cui è depositaria, nella storia, la Chiesa, così anche ribadendo una posizione di libertà nella ricerca della verità medesima.

Questa autonomia e autocoscienza della letteratura è ciò che certifica dell'appartenenza del letterato ad una *élite* concepita secondo la fortunatissima formula di *res publica literaria*, cui si appartiene non per democratico riconoscimento dei propri meriti, ma per cooptazione compiuta da coloro che già vi fanno parte, i quali sono – per ovvie ragioni – ben disposti a ribadire il primato del letterario.

Non sarà da registrare come mera coincidenza il fatto che, negli stessi anni in cui Cartesio pubblicava il *Discours*, fatidico punto di avvio dell'arco storico che si può sussumere sotto la categoria di modernità, in Francia nasceva l'*Académie Française* (1635) con cui – per usare alcune categorie sociologiche *à la Bourdieu* – il campo culturale veniva integralmente (o quasi) determinato dal campo politico e si configurava praticamente come sua risillabazione: Richelieu – che vide giusto e lontano – intuì che governare la cultura, beneficiarla con riconoscimenti pubblici, mobilitarne le pratiche attraverso un attento *patronage*, poteva essere uno straordinario strumento di sostegno all'azione politica, quantunque fossero profondamente mutate le coordinate del quadro europeo.

E in qualche misura ciò dimostra che esiste sempre una relazione fra sviluppo dell'arte in generale (e della forma romanzesca in particolare) ed evoluzione dei sistemi politici: lo conferma il fatto che il romanzo si sia imposto contemporaneamente all'affermazione nelle società occidentali di quello sdruciolevole *Begriff*, sempre disponibile a mistificazioni ideologiche, che è la cosiddetta, vituperata, *opinione pubblica*, sviluppatasi contestualmente ad un'altra macrocategoria economica e politica qual è il *mercato*: in questo nuovo sistema non sono più gli appartenenti al campo culturale (dotati, verosimilmente, di saperi tecnici inerenti i vari domini disciplinari) a sancire la fortuna di uno spettacolo, di un quadro, di un romanzo, bensì un nuovo giudice che finisce per condizionare potentemente le stesse pratiche culturali: il pubblico, appunto.

In altri termini, ora, il successo quantitativo, misurabile, decreta la collocazione dell'opera nel *pantheon* della letteratura; la cultura diventa di massa; non casualmente si impone la democrazia (o l'aspirazione ad essa) e il mercato risulta essere l'unico criterio dirimente per stabilire se non la qualità estetica assoluta, quantomeno l'efficacia artistica di un prodotto, anche se il pubblico è tendenzialmente volgare, volubile e non ha praticamente mai gusto: il letterato è costretto a fare comunque, se non soprattutto, i conti con esso, se vuole vivere in una società in cui il mecenatismo non esiste più e l'attività intellettuale è divenuta un lavoro fra gli altri, come gli altri.

La modernità è caratterizzata da questo inestricabile nodo: lo sviluppo di forme di mercato implica lo sviluppo di forme democratiche (più o meno pienamente mature) e viceversa: questo nesso produce, a sua volta, lo sviluppo di una cultura di massa e da ciò derivano le enormi difficoltà che il letterato abituato a coordinate umanistiche si trova ad affrontare in una realtà improvvisamente deflagrata e allargata. Il 1848 – è cosa nota – può essere simbolicamente assunto come *coupure* decisiva: è anche l'anno della stesura del *Manifesto del Partito Comunista* di Karl Marx e Friedrich Engels che ha un impatto culturale, ideologico e sociale notevole e che rappresenta un grande vettore ideale di rinnovamento, mobilitando una categoria storica come quella di rivoluzione.

La letteratura, e specialmente il romanzo, dalla crisi napoleonica al 1848, sceglie di accompagnare – ed è una scelta di campo fondamentale – la *resistenza* della modernità contro gli impulsi reazionari e legittimistici, contro le tendenze restaurative, quali che siano: per questo, in una logica platealmente sbilanciata sul versante della consolazione/rassicurazione, il romanzo sintetizza dialetticamente antinomie ideologiche e culturali apparentemente incompatibili quali cuore/intelletto, progresso/cambiamento, tradizione/con-servazione, città/campagna, centro/periferia, passato/presente/futuro, etc..

Il romanzo del primo Ottocento sembra comunicare l'idea che non vi sia bisogno di attuare una *tabula rasa* per produrre un autentico cambiamento: alcuni elementi del passato possono essere comodamente conservati, senza che questo venga avvertito come problematico. Ma – sottolinea De Micheli – la carrozza e il treno non sono conciliabili: il secondo scaccia inesorabilmente la prima ed essa diviene *ipso facto* oggetto di archeologia ingegneristica e industriale. Il romanzo cerca proprio di integrare le conflittualità e, almeno fino a una certa data, rispetto a qualunque *aut aut* esso svolge una funzione armonizzante.

Ma il 1848 mette definitivamente in discussione la natura consolatoria della letteratura, ridefinisce profondamente la fisionomia e le finalità della cultura (si pensi, a questo proposito, alle esperienze assolutamente paradigmatiche di Baudelaire e Flaubert) e il romanzo si avvia a diventare (anche) strumento di denuncia, di scandaglio ideologico, di demistificazione politica e culturale, nel tentativo di comprendere le contraddizioni della società; sempre più frequentemente esso saprà rappresentare i referenti di realtà in maniera critica.

2. In Italia gli anni 1848-1860 (forse il più triste decennio del secolo per il nostro paese) sono quelli nei quali le suddette questioni si delineano: non per caso è in quegli anni che opera Ippolito Nievo, il più lucido interprete della situazione politica italiana e l'unico nostro grande romanziere nel periodo. Nievo, peraltro, non è letto e pochissimo pubblicato: egli cerca di ricomporre l'universo nel quale gli è dato vivere, ma non è in grado di mobilitare alcun pubblico ed è di fatto sconosciuto o poco influente: solo a cent'anni di distanza si comincerà a riconoscerne la grandezza.

La costituzione del Regno d'Italia è un fatto politico, va da sé, decisivo e nel contempo spaventoso per i letterati: una lunga, dolorosa vicenda di preparazione politica nazionale, cui gli intellettuali avevano dato, spesso entusiasticamente, il loro contributo, viene cancellata dalla totale mancanza di coinvolgimento diretto dell'intellettualità stessa nei processi decisionali della politica. Il letterato, che si era illuso di riuscire a controllare il potere orientandolo, viene emarginato e sempre più finisce per essere, quando non si adegua supinamente a un ruolo di puro apparato (si pensi alla esemplare evoluzione carducciana), espulso dai meccanismi di funzionamento della vita pubblica.

Franate le illusioni umanistiche, il letterato deve ricollocarsi nella società. Ora non più al centro, viene progressivamente emarginato: povero, cencioso, malato, vizioso, drogato, dedito al

vino, erotomane, compiaciuto nella degradazione, il letterato ritiene che solo questa radicale testimonianza biografica sia praticabile in/contro una società che è fraintesa clamorosamente e che, da parte sua, non capisce le nuove fragilità del suo ceto intellettuale.

Nel momento in cui il letterato non è più ascoltata *auctoritas*, non più pedagogo, non più consolatore, la *bohème* diviene una strategia dolorosa, certo, e nondimeno comoda per protestare contro il mondo e le sua volgarità. Ed è facile finire per essere barbogi polemici inabili a riposizionarsi in società tecnologicamente e sociologicamente mutate e, d'altra parte, continuare ad inseguire l'illusione e della perfetta integrazione nelle istituzioni culturali che garantiscono prestigio e agiatezza (università, giornalismo...), e di un rinnovato protagonismo politico.

Anche in Italia o il romanzo (attestandosi su posizioni di clamorosa arretratezza) registra la perfetta razionalità di un reale storico nel quale la comunità ha compiuto un coerente percorso di emancipazione e affermazione (si pensi a *Cent'anni* di Giuseppe Rovani), o, al contrario, decide di farsi interprete del disagio dell'incompiutezza e parzialità del medesimo percorso storico, aprendosi al pessimismo (al limite, al nichilismo), rifiutando il progresso e la logica consolatoria e semmai inoculando il dubbio che alcuni processi politici ottocenteschi (tutti?) e molte questioni sociali e, *lato sensu*, culturali siano state affrontate con entusiasmo, sì, ma anche senza troppa consapevolezza e senza progettualità (incomparabili documenti sono, in questo senso, *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, ma anche i derobertiani *Viceré*).

Da questo quadro derivano rilevanti fatti di ordine anche epistemologico: il romanzo che nega sé stesso *non* è più romanzo (e l'esplosione della forma, la negazione della scrittura narrativa tradizionale, sono lì a dimostrarlo: i grandi romanzi novecenteschi saranno *antiromanzi*) o abdica alla sua natura totalizzante, lasciando il campo al racconto, inteso però come aforistico frammento o frantumo narrativo (si pensi, per quanto riguarda l'Italia primo-novecentesca, all'esemplare affermazione del variegato frammentismo vociano) e che diventa, in un mondo in cui – secondo Nietzsche – non esistono più i fatti, ma solo le interpretazioni, strumento più adeguato alla rappresentazione di una tessera di realtà su cui si può esercitare la propria analisi diretta, verificandone i tratti senza la distorsione di qualsivoglia mediazione interpretativa (dietro sentiamo, certo, una qualche eco dei metodi sperimentali delle scienze umane).

Il *letterato*, individualista per sua natura secondo l'antropologia umanistica, diventa – per ragioni difensive – *intellettuale*, organicamente inserito in un gruppo, in un movimento, inventando nuove forme di cooperazione autoriale (si pensi ai celebri manifesti delle avanguardie storiche, perfetti documenti di una astratta intelligenza collettiva, e al ruolo delle riviste), nel tentativo di scongiurare la definitiva precipitazione nell'insensatezza della funzione dell'*homo literarius*, non più in grado di capire e pertanto orientare un mondo stravolto nel corso di poco più di un secolo. La vicenda del romanzo può essere esemplarmente assunta come diagramma di questa epocale, decisiva trasformazione.

STEFANO GIAZZON