

Un giorno di settembre agli inizi del XXI secolo. Sono a Nauplia, vicino ad Atene, tra amici.

La nostra amicizia e il nostro dialogo si fondano su alcuni punti in comune:

a) un'opera d'arte romanzesca non ha bisogno di specialisti per essere letta e compresa

b) compito dell'uomo che legge è cercare di cogliere il valore dell'opera, tentare di definire che cosa l'opera romanzesca ha apportato di nuovo e insostituibile, affermare quali aspetti dell'esistenza ha svelato

c) le scoperte contenute in un romanzo sono, in quanto scoperte, imprevedibili. Perciò non esiste un vero metodo di lettura; il pensiero critico è *saggistico, non metodico*, sebbene esiga una conoscenza e una competenza molto alte e, ancor più, un'onestà che può senz'altro mancare all'artista

d) in quanto non metodica la lettura critica di un'opera può sbagliarsi. E infatti si sbaglia molte volte. È questo, del resto, ciò che la rende umana e diversa dalla scienza, dove ogni nuova scoperta cancella le precedenti

e) la sfida del critico è del tutto personale. Ogni volta che si mette in gioco, deve accettare il rischio. Tuttavia, se la sua riflessione è autentica, anche quando si sbaglia è in grado di generare altre riflessioni e dare vita a quell'orizzonte di pensiero che è indispensabile alla storia di ogni arte

f) il pubblico, formato da singoli individui presi nella rete delle loro occupazioni, non è in grado di produrre nessuna risonanza. Se la rivoluzione tecnologica che stiamo vivendo è per *Homo legens* l'inizio di una nuova era, il problema della creazione e della gerarchia dei valori sarà sempre all'ordine del giorno. Senza la critica le opere rischiano di restare senza nome, di non entrare nella storia della loro arte, in quanto un'opera d'arte entra nella storia solo se le sue innovazioni e le sue scoperte vengono riconosciute; un'opera lasciata al puro contatto con il pubblico diventa un

atto isolato prodotto dal caso, dalla politica o da altre oscure potenze che sarà presto dimenticato, e non il frutto cosciente di un'attività deliberata su materiali precisi in un determinato momento storico. Poniamoci questa domanda: senza le letture critiche che le hanno accompagnate, saremmo in grado di riconoscere il valore delle opere di Tolstoj, Kafka, Rabelais? E ancora: senza tale riconoscimento saremmo in grado di tracciare una storia dell'arte del romanzo?

g) il pensiero critico sulle opere, autenticamente personale e consapevole della sua non metodicità saggistica è stato nel corso della seconda metà del XX secolo fagocitato dalla teoria della letteratura e dalle scienze umane che hanno preteso di imporre delle regole in un campo dove la regola è l'eccezione. Così facendo la critica è diventata nemica dell'arte del romanzo, e per questa ragione oggi molto spesso solo i romanzieri possono dire qualcosa di interessante sulla loro arte

h) la critica, nel corso degli ultimi trent'anni, ha subito altri due attacchi mortali: la crescita esponenziale della burocratizzazione universitaria e il servilismo dell'apparato mediatico rispetto all'attualità, che hanno prodotto un gergo sempre più inutilmente sofisticato e gli slogan delle pagine letterarie dei giornali che si genuflettono rispettosamente alle mode del mercato editoriale.

2

Il romanzo, in Occidente, nasce prima del saggio. Rabelais viene prima di Montaigne. *Pantagruel* esce a Lione nel 1532; gli *Essais* sono pubblicati per la prima volta nel 1580 a Bordeaux.

Se è vero che, come critici e pensatori hanno più volte affermato, le origini del romanzo possono risalire molto in là nel tempo – all'epica antica e medievale, alla satira menippea, a Luciano, al *Satyricon*, ai dialoghi platonici – la nascita del romanzo moderno ha una data precisa.

Le origini di una forma artistica non coincidono con la sua nascita. Sto parlando della nascita di una forma artistica e non della ricerca filologica, storica o antropologica sui primi embrioni romanzeschi, che, ad esempio, si possono senz'altro trovare in via di sviluppo nelle saghe islandesi o nel *Decameron* o prima ancora nei *monogatari* giapponesi del X secolo.

Voglio dire questo: l'uomo europeo che legge *Pantagruel* è un'invenzione di Rabelais. Basta leggerne il prologo:

Et que n'ai-je le pouvoir de faire que chacun laisse sa propre besogne, ne soucie pas de ses occupations et oublie ses propre affaires, pour y vaquer entièrement à ces récits, sans avoir l'esprit distrait ni embarrassé par autre chose, jusqu'à ce qu'il les sache par coeur, afin que, si par hasard l'art de l'imprimerie cessait, ou bien au cas tous les livres périraient, chacun pût dans l'avenir les enseigner clairement à ses enfants...

Rabelais inventa il suo lettore: quest'uomo del tutto prosaico, radicato nei suoi bisogni e nelle sue occupazioni, che in modo inatteso si perde senza imbarazzi e distrazioni nel romanzo, o più precisamente nei «*récits*» o *chroniques*. Rabelais non solo convoca il suo lettore ideale e concreto, l'uomo ordinario, ma fa di questo lettore perduto in un mondo fittizio un personaggio fondamentale, un essere fittizio in mezzo ad altri esseri fittizi (Don Chisciotte e Madame Bovary non sono lì a testimoniarcelo?).

Quanto al saggio. È vero, come molti filologi si sono adoperati a dire, che Montaigne ha avuto diversi precursori, il primo dei quali è forse Socrate. Tuttavia, la forma artistica del saggio moderno nasce quando qualcuno ha deciso di dipingersi «*sans contention et artifice*» tutto intero e «*tout nu*»... «*Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre*», afferma nel prologo Montaigne, aggiungendo che si tratta di un «*sujet si frivole et si vain*». Ora, al di là della sua messa a nudo libera da convenzioni, è importante notare come il «lettore» a cui Montaigne si rivolge è il lettore che lui stesso è, e che coincide con l'invenzione di Rabelais; e, inoltre, come nel caso di Rabelais, il suo «soggetto» è, in rapporto a quelli antichi dell'epopea, della tragedia o della poesia, del tutto senza pretese, anzi, come egli stesso scrive, «frivolo» e «vano».

Nessuno come Lakis Proguidis ha esplorato il romanzo del padre fondatore di quest'arte. Ebbene, proprio Proguidis ha affermato che Montaigne può essere considerato «un personaggio di Rabelais: colui che mette in pratica il modo di leggere promulgato dalla nuova arte» dei Tempi Moderni.

Che cosa fa Montaigne? Legge gli antichi e le loro esperienze, confondendole con le proprie. Gli *Essais* sono il risultato assolutamente

provvisorio – da qui la loro forma frammentaria, priva di un vero ordine e di un sistema di classificazione, lontana da ogni enciclopedismo (una malattia, come è noto, non solo medievale ma ahimé fin troppo moderna) – della sua rilettura del mondo antico alla luce del suo presente e della sua situazione storica individuale. Come tutti gli umanisti Montaigne ama il passato, pensa che il passato di Properzio e di Orazio e di tutti gli altri poeti antichi sia da imitare, ma, a differenza di tutti gli altri umanisti (a parte Rabelais) il suo scopo è molto più modesto. La sua domanda è: tutti questi grandi uomini del passato che cosa hanno a che fare con me? Che cosa hanno da dirmi? E ancora: che aspetti della vita hanno rivelato che io non ho ancora scoperto? Sono le stesse domande che si pone il lettore del romanzo convocato da Rabelais all'inizio della sua opera, il quale, rinunciando alle altre occupazioni, si lascia prendere interamente dal racconto. Montaigne, in altre parole, legge le opere degli antichi come fossero dei «*récits*».

3

Un'altra questione, dico ai miei amici, è questa.

La storia del romanzo è sovranazionale, così come lo è la storia della critica letteraria.

Ciò dovrebbe portarci a pensare la storia del romanzo moderno non come un'accumulazione di differenti storie nazionali del romanzo, ma come una storia unica, che da Rabelais e dall'Europa conquista nei secoli tutti i continenti, dall'America del Nord a quella del Sud, fino ai Caraibi, per poi approdare in Asia e in Africa: una storia del romanzo mondiale.

E se la parola «conquista» suonasse agli orecchi dei benpensanti del multiculturalismo o dell'interculturalismo sparsi in tutto il pianeta un po' troppo aggressiva, vorrei precisare che in realtà la «conquista» del territorio del romanzo moderno è ogni volta opera dei singoli romanzieri. Ogni romanziere s'iscrive nella storia del romanzo – così come ogni vero lettore di romanzi s'iscrive nella storia della critica – al di là del luogo geografico da cui proviene e al di là della lingua in cui scrive.

Si tratta di un'impresa impossibile? Ma la letteratura vive di sfide impossibili. Altrimenti sopravvive. O vive di rinunce, che è la stessa cosa.

Oggi è necessario superare la nozione di cosmopolitismo, o darle un altro significato.

Gli artisti afferma Carlos Fuentes:

creano un'altra Storia, restando immersi nella Storia. Da queste due Storie nasce la Storia che è sempre il risultato di ciò che è avvenuto e di ciò che sarebbe potuto avvenire.

Perciò, per pensare la storia del romanzo come storia mondiale, bisognerebbe tener conto dell'albero genealogico che ogni romanziere fa crescere e ramificare a partire dalla sua opera e dalla sua immaginazione. Soltanto così sia la storia del romanzo che la Storia ci sarebbero restituite in modo non solo più legittimo, ma più profondo. Né la lingua né l'immaginazione di un romanziere possono essere rinchiusi all'interno di un solo paese.

Vediamo cosa succede nel nostro tempo, un tempo dove la vecchia divisa europea del cosmopolitismo, sebbene portata con disinvoltura ed eleganza da uno dei suoi massimi rappresentanti, presenta più di uno strappo e irrimediabili segni di consunzione.

Qualche anno fa leggevo un saggio scritto da Salman Rushdie. Il titolo è *In difesa del romanzo, ancora una volta*.

Rushdie se la prende con il professor George Steiner che, in una conferenza tenuta in occasione del centenario dell'Associazione degli editori britannici, si lamenta della miseria in cui il romanzo europeo, nel corso della seconda metà del XX secolo, è caduto. Lo cita:

Si continueranno a scrivere romanzi ancora per molto, ma sempre di più, la ricerca si sposta verso forme ibride che semplificando potremmo chiamare realtà-finzioni [...] Quale romanzo, oggi, può competere con i migliori reportage, o con le migliori

narrazioni dirette? [...] Pindaro è stato il primo uomo che si ricordi nella storia a dire: «questa ode sarà ancora cantata quando la città che l'ha commissionata non esisterà più». L'immensa sfida della letteratura alla morte. Anche il più grande dei poeti, oso immaginare, sarebbe profondamente in imbarazzo nel dire una cosa simile oggi [...] La grande vanità classica – ma che meravigliosa vanità – della letteratura [...] non vale più.

Siamo alle solite: «avvolta nella più raffinata e splendente delle retoriche», afferma Rushdie, ecco di nuovo la cara e vecchia morte del Romanzo! Il professor Steiner, a dire il vero, non si ferma qui. Proclama in una sola volta la morte del Lettore (a causa dell'uso sistematico del computer) e la morte del Libro (a causa della sua trasformazione digitale). La morte dell'Autore ci è risparmiata. Di fatto era già stata proferita in Francia qualche tempo fa da Barthes, mentre la morte della Tragedia era stata decretata dallo stesso professor Steiner in uno dei suoi libri più celebri. Il solo sopravvissuto è il Critico!

Rushdie si mette alla ricerca di altri becchini del romanzo. Scopre V. S. Naipaul che, all'inizio del XXI secolo, dichiara l'avvenuto decesso della forma romanzesca. Steiner e Naipaul pensano che il romanzo «sia sopravvissuto al suo momento storico». Cita poi un autore di lingua inglese:

È quasi superfluo rilevare quanto sia basso il prestigio di cui gode attualmente il romanzo; tanto basso che le parole “Non leggo mai romanzi, io”, fino a non più di una dozzina di anni fa pronunciate in genere con un lieve senso di colpa, ora vengono sempre proclamate in tono fiero e convinto [...] Se sarà impossibile indurre i migliori ingegni letterari a praticare ancora quest'arte, il romanzo sopravviverà in forme svogliate, svilite e irrimediabilmente degenerate.

L'autore in questione è George Orwell, il quale scriveva queste parole in un articolo del 1936 intitolato, ironia della sorte, *Defence of the Novel!*

Rushdie non accetta il quadro tracciato dal professor Steiner. Fin dai tempi dell'Iliade e dell'Odissea, afferma, «la buona letteratura è sempre stata attaccata». Poi, se si osservano con attenzione gli ultimi cinquant'anni, è facile imbattersi in Europa in un folto gruppo di grandi

romanzieri: Camus, Greene, Beckett, Calvino, Nabokov, Grass, Kundera, Kiš.

La prospettiva apocalittica di Steiner è dunque ingiustificata.

6

George Steiner parla di «forme ibride», alla frontiera tra realtà e finzione, che si impadroniscono del romanzo a tal punto che questo non può più «competere» né con il reportage né con il racconto diretto dei fatti. Per lui la parola «ibrido» designa qualcosa che ha perduto purezza, e perciò valore. Ma mi chiedo: il romanzo non è forse legato intimamente all'imperfezione umana? E che cos'è sempre stato se non un essere «ibrido»? Fin dall'epoca di Rabelais il romanzo non è forse stato una forma integrale in grado di inglobare le altre forme? Forse mi dovrei porre un'altra domanda: perché oggi il romanzo del XIX secolo, il romanzo cioè ridotto alla sua sola parte epica, alla *story*, è così privo di concorrenza? Lungo tutto il XX secolo il corpo gigantesco del romanzo (è noto, il romanzo nacque con un corpo da gigante) ha voluto, ritornando ai padri fondatori, riscoprire la possibilità di superare le sue frontiere. Perché oggi avrebbe perduto la forza che gli viene dalle sue radici?

Rushdie, in ogni caso, accetta volentieri che il romanzo stia alla frontiera di diversi territori: «inchiesta sociale», «immaginazione», «confessione». Constata, inoltre, che tra la fine del XX e gli inizi del XXI secolo, molti ottimi scrittori – non dei romanzieri – hanno la tendenza a cancellare i confini fatti e finzione. Offre alcuni esempi: Ryszard Kapuscinsky; il nuovo giornalismo di Tom Wolfe e dei suoi imitatori (che, recentemente, sono molti anche in Italia, anche se non sanno di esserlo); la letteratura di viaggio di Claudio Magris o di Neal Ascherson; la rivisitazione dei miti di Roberto Calasso. Siamo di fronte, secondo Rushdie, alla nascita di una nuova specie: «il saggio narrativo» e a un ritorno «alla giocosità enciclopedica di Diderot e di Montaigne». Ascherson, Calasso, Magris sarebbero dunque l'espressione di un ritorno alla tradizione dell'*essai*.

Ma mi chiedo: il brio di Montaigne è della stessa natura di quello del Diderot filosofo? In altre parole: è possibile parlare tanto per Montaigne

che per Diderot di «giocosità enciclopedica»? Montaigne non è forse agli antipodi della conoscenza enciclopedica di Diderot? È molto probabile che una nuova specie letteraria sia nata e che il «saggio narrativo», di cui parla Rushdie, arricchirà l'universo della prosa degli inizi del XXI secolo. Tuttavia, Ascherson, Calasso, Magris sono la punta dell'iceberg.

L'immenso corpo sommerso dell'iceberg è di tutt'altra qualità: erudizione grafomane, invasione dell'informazione nella creazione individuale, sterilizzazione dell'immaginazione, ovvero il contrario di quella tradizione nata con gli *Essais* di Montaigne. Oggi io vedo, a differenza di Rushdie, un'attrazione fatale del romanzo verso il saggio «enciclopedico», attrazione precisamente opposta a quella che ha caratterizzato il romanzo del XX secolo (quando il romanzo attraeva nella sua orbita il saggio, la poesia, il reportage e altre forme dando loro un'unità artistica). Domanda capitale: il «saggio narrativo» può nascere solo in un'epoca in cui non si riesce più a concepire il romanzo come luogo dell'immaginazione, come *Grande Gioco*?

7

Se il saggio diventa «narrativo», il romanzo, da parte sua, si fa sempre più documentario, cronachistico. In questo senso, saremmo all'inizio di una tappa ulteriore di quella tradizione realista, in costume d'epoca, molto ottocentesca, concorrente del codice civile, che Carlos Fuentes chiama di «Waterloo». Questa si oppone, secondo il romanziere messicano, alla tradizione della «Mancha» che, nata come un «contrattempo della modernità trionfante» con l'opera di Cervantes e proseguita nel XVIII secolo con Sterne e Diderot (nella stessa persona il romanziere si opponeva all'enciclopedista), è, al contrario, un invito al gioco, al sogno, al pensiero e alla celebrazione gioiosa dell'immaginazione.

Rushdie che, come romanziere, appartiene alla tradizione della «Mancha», non si preoccupa per la nascita di nuove specie. Il romanzo non si deve sentire minacciato: «Qui c'è posto per tutti». È il professor Steiner che vede deficit dovunque. Come se, scrive Rushdie, in ogni periodo storico ci fosse una «certa quantità di talento creativo, e che oggi le lusinghe del cinema, della televisione e persino della pubblicità» tirassero

dalla loro parte «la coperta del genio, cosicché il romanzo rimane scoperto, a tremare nel suo pigiama nel buio del nostro inverno culturale». Le forme nuove arricchiscono l'arte. E non è detto che il migliore dei saggi narratori possa scrivere romanzi, così come pochissimi registi, afferma Rushdie, avrebbero potuto essere dei romanzieri (Jean Renoir, Ingmar Bergman, Woody Allen). Tutto ciò non fa una grinza, ma i miei dubbi permangono.

L'autore dei *Figli della mezzanotte* riconosce che il romanzo può attraversare diversi territori: «inchiesta sociale», «immaginazione», «confessione». Ma d'altra parte, distinguendo il «saggio narrativo» dal romanzo, non giunge a spiegarci dove si trova questa differenza: nei personaggi, nella *story*, nell'arte della composizione? Soprattutto non apre la porta che dà sulla nozione di saggio romanzesco, la sola che illuminerebbe l'opera dei grandi romanzieri del nostro tempo: W. G. Sebald, Sergio Pitol, Milan Kundera, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, J. M. Coetzee, Roberto Bolaño.

8

La critica nostalgica e biliosa di George Steiner nei confronti della produzione romanzesca europea del secondo dopoguerra – un segnale di abbandono sia della tradizione dell'*essai* che di una vera concezione sovranazionale del romanzo – non può che sfociare nella seguente affermazione, che Rushdie riporta: «È quasi scontato che oggi i grandi romanzi arrivino dall'estrema frontiera, dall'India, dai Caraibi, dall'America Latina».

Steiner, con grande serietà, si richiama a una grottesca centralità del romanzo europeo. Il grottesco nasce dal fatto che Steiner ne parla in termini geografici e non storici. La grottesca nostalgia di Steiner per un centro perduto produce un effetto bizzarro: obbliga Rushdie a difendere il centro perduto contro la vitalità della periferia del mondo, di cui è un infaticabile paladino: «Solo un intellettuale dell'Europa occidentale – afferma Rushdie – comporrebbe un canto funebre per una forma d'arte con il pretesto che le letterature, diciamo, d'Inghilterra, Francia, Germania, Spagna e Italia non sono le più interessanti della terra». La posizione di Rushdie è molto

chiara: finché nascono grandi romanzi, poco importa da dove provengano. La nostalgia di Steiner è quella di un *civis romanus* terrorizzato da ciò che succede all'«estrema frontiera» dell'Impero. Essa è accentuata dalla teoria secondo la quale «la creatività dell'estrema frontiera» è dovuta al fatto che queste regioni barbare e abbandonate da Dio vivono «a uno stadio precedente della cultura borghese, ancora in una forma più primitiva, più rozza, più problematica». Rushdie, naturalmente, lo attacca. I riflettori della Storia si sono accesi sul romanzo dell'America Latina perché il regime franchista strangolava la letteratura spagnola: «Il cosiddetto boom latinoamericano è stato dunque il risultato tanto della corruzione del vecchio mondo borghese quanto della creatività presumibilmente primitiva del nuovo». Come si può affermare – continua Rushdie – che l'antica e raffinata cultura dell'India si trova «a uno stadio anteriore, più rozzo» di quello dell'Occidente?

In effetti, quello che è nuovo e che turba il sonno dell'uomo europeo che ha perduto il suo centro è veder emergere romanzieri dell'«estrema frontiera» che scrivono nella sua lingua: in inglese, in francese, in spagnolo, in portoghese, in italiano. L'Europa si guarda allo specchio e ha paura.

9

Rushdie porta ottime ragioni in difesa del romanzo contemporaneo. Ne avrei una supplementare da offrirgli.

«Lo stadio anteriore», che Steiner nella sua conferenza concepisce come un deficit di progresso sociale e tecnologico dei confini rispetto all'Europa e all'Occidente, io lo intendo in un altro modo. Proprio perché molte regioni dell'«estrema frontiera» non hanno conosciuto il romanzo (ciò non significa che esse non abbiano avuto delle narrazioni fondatrici), esse, grazie all'introduzione di forme orali, poetiche ed epiche sconosciute alla civiltà del romanzo europeo – da intendersi come la civiltà in cui cinque secoli fa è nato il romanzo (anche se oggi, a mezzo secolo dalla fine del periodo post-coloniale, dire che cos'è la «civiltà europea» non è affatto semplice) –, possono rigenerarne la storia. E, allo stesso modo, rigenerare

la storia del saggio... Non dimenticando che Montaigne è un'invenzione di Rabelais.

Post scriptum

Baudelaire, mettendo il proprio «coeur à nu» – dopo quasi trecento anni ritroviamo lo stesso gesto di Montaigne – ha affermato che «quanto più la critica è personale tanto più è universale».

C'è da aggiungere altro? Beh, da lettori di romanzi e di saggi, solo questo: chiederci se vogliamo essere ancora figli di quella modernità che da Montaigne giunge come una scarica elettrica fino a Baudelaire.

E poi, forse questo: la sopravvivenza delle opere d'arte dipende dalla nostra capacità di non spezzare il legame familiare, perfino organico, che ci lega a loro. Se rinunciamo a pensare in modo libero, ordinario, saggistico, il senso, la qualità e la novità formale delle opere, di quelle presenti come di quelle passate, esse precipiteranno ben presto al rango di *décor*, di ornamento, destinato a documentare un'epoca storica, ma non a rivelarla.