

ALBERTO CASTOLDI

*La storia letteraria come romanzo familiare**

Alberto Castoldi (1935-2017) è stato professore di Letteratura francese all'Università di Bergamo, di cui è stato rettore dal 1999 al 2009. Ha diretto il Centro Arti Visive, il Centro sulla Contemporaneità e la collana di letteratura Bergamo University Press. Le sue ricerche si sono concentrate sulla letteratura di viaggio (*Il fascino del colibrì*, 1972), sul romanzo fra Sette e Ottocento (*Il realismo borghese*, 1976), sul ruolo degli intellettuali negli anni Trenta (*Intellettuali e Fronte Popolare in Francia*, 1978), sul 'perturbante' (*Grandville and Company*, 1987; *Clérambault. Stoffe e manichini*, 1994), sul rapporto fra droga e letteratura (*Il testo drogato. Droga e letteratura tra Ottocento e Novecento*, 1994), sull'immaginario nella Modernità (*Bibliofollia*, 2004; *Congedi. La crisi dei valori nella modernità*, 2010; «*In carenza di senso*». *Logiche dell'immaginario*, 2012; *Il Flâneur. Viaggio al cuore della modernità*, 2013). Ha fondato e diretto le riviste *Locus Solus*, *Cahiers de Littérature française* (in collaborazione con la Sorbonne Université), *Elephant & Castle*.

* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Il giudizio di valore e il canone letterario*, a cura di L. Innocenti, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 101-117 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», XVI).

Roland Barthes alla domanda se fosse possibile insegnare la letteratura, rispondeva in una intervista del 1975: “si dovrebbe insegnare soltanto questo”. Poneva tuttavia una netta distinzione fra la letteratura del Novecento e quella dei secoli passati; solo quest’ultima, infatti, a suo parere poteva porsi come equivalente ad un ambito completo del sapere:

Rappresenta, tramite testi assai diversi, ogni sorta di sapere ad una determinata epoca. Non si tratta evidentemente di un sapere scientifico, per quanto sia articolato secondo i codici scientifici delle varie epoche. [...] La ‘letteratura’ costituisce, indubbiamente, un codice narrativo, metaforico, ma anche un luogo in cui risulta coinvolto, per esempio, un immenso sapere politico. Per questo sostengo, paradossalmente, che non si dovrebbe insegnare che la letteratura, perché si verrebbe a contatto con tutti i saperi. Bisogna poi rispondere ad un pregiudizio assai pericoloso, ideologico, consistente nel credere che la letteratura *menta* e che il sapere sarebbe distinguibile in discipline che dicono la verità ed altre che mentono [...]. La ‘letteratura’ non dice la verità, ma la verità non sta soltanto là dove non si mente (vi sono altri luoghi per la verità, non fosse che l’inconscio): il contrario di mentire non è necessariamente dire la verità. Bisogna spostare il problema: ciò che conta non è elaborare o diffondere un sapere sulla letteratura (nelle ‘storie della letteratura’), quanto segnalare la letteratura come mediatrice di sapere (Barthes 1995: 339).

La letteratura del Novecento, invece, non sarebbe più riconducibile ad una scienza, ad una *mimesis*, per almeno tre ragioni: l’estensione planetaria del sapere, e la parcellizzazione delle informazioni; il carattere ‘eccessivo’ degli eventi: nessuna letteratura potrebbe farsi carico di ciò che è avvenuto ad Auschwitz; ed infine la pluralità delle scienze, che ha mandato in frantumi il sogno ottocentesco di un sapere omogeneo.

Che la letteratura non possa più essere una *mimesis* – aggiunge Barthes – lo si può constatare nella scomparsa del romanzo realista, mentre la situazione politica della società non è fondamentalmente mutata. Nell'Ottocento i romanzi realisti ci informano sulla divisione di classe; nel Novecento questa divisione continua ad esistere tuttavia persino il realismo socialista, almeno in Francia, è scomparso (Barthes 1995: 340).

Verrebbe dunque meno, in quest'ottica, la legittimità di una storia letteraria comprensiva del nostro secolo, ma in realtà Barthes vuole evidenziare la diversità, a suo giudizio radicale, della nostra epoca rispetto alle precedenti, senza peraltro preoccuparsi di analizzare le origini di questa diversità, che non mi pare riconducibile soltanto alla dimensione dell'"eccesso": troppe informazioni, troppi saperi, troppe atrocità... Questi eccessi non contengono di per sé ragioni sufficienti per modificare la qualità delle prospettive precedenti, e quindi mettere in discussione la loro applicabilità. Ritengo invece che la vera *coupure* con il passato, nell'ambito della cultura (e certo non solo in questo ambito, ma di questo ci occupiamo) sia conseguente al passaggio da una società aristocratica ad una borghese. Ciò che viene allora messo drasticamente in discussione è il ruolo e quindi l'identità dell'intellettuale, il modello di gestione del sapere, anche letterario.

Il discorso aristocratico era caratterizzato da una sostanziale compattezza, ancorato a valori ben definiti, che si traducevano in un'attività intellettuale subordinata all'esigenza di dare forma all'ideologia del potere nelle espressioni più diverse delle arti, non senza singolari 'eccezioni': si pensi alla fragilità estrema dei monarchi esemplificati da Racine, sempre in balia dei loro sentimenti, e al caso paradossale del sovrano nella *Phèdre*, cui è concesso di optare fra l'ipotesi che l'abbia tradito la moglie, o il figlio o entrambi.

La caduta della monarchia, e dell'universo di cui si faceva garante, farà emergere una diversa valenza dell'operare artistico, che si era già manifestata nella radicale contrapposizione fra gli atteggiamenti di Voltaire e Diderot. All'esclamazione indignata del primo: "C'est bien à un grand homme tel que [Diderot] à dépendre des libraires! C'est aux libraires à attendre ses ordres dans son antichambre" (cit. in Proust 1967: 86-87)¹. Diderot risponderà dislocando la 'sacralità' dell'autore nel vincolo contrattuale che lo lega all'editore: "Par les offres qu'on nous fait je vois qu'on ignore que le manuscrit de l'*Encyclopédie* ne nous appartient pas, qu'il est en possession des libraires qui l'ont acquis à des frais exorbitants, et que nous n'en pouvons distraire un feuillet sans infidélité" (cit. in Proust 1967: 87)².

In un saggio apparso il 3 dicembre 1825, intitolato *D'un nouveau complot contre les industriels*, Stendhal aveva denunciato l'impraticabilità dei valori borghesi per gli intellettuali, sancendo così l'esistenza di un conflitto insanabile proprio fra intellettuali e società borghese:

Il y a six mois que Santa Rosa s'est fait tuer dans Navarin; il n'y a pas un an que Lord Byron est mort en cherchant à servir la Grèce. Où est l'industriel qui ait fait à cette noble cause le sacrifice de toute sa fortune? La classe pensante a inscrit cette année Santa Rosa et Lord Byron sur la tablette où elle conserve les noms destinés à devenir immortels. Voilà un soldat, voilà un grand seigneur; pendant ce temps, qu'ont fait les industriels? Un honorable citoyen a fait venir des chèvres du Tibet (Stendhal 1825; ed. 1972: 19)³.

Il 6 dicembre Benjamin Constant riprendeva la polemica dichiarando: "L'industrialisme est un nouveau complot du matérialisme pour enlever à l'homme une partie de ses attributs et diriger toute l'activité des individus comme celle des sociétés vers un seul objet, la poursuite des intérêts purement physiques" (cit. in Del Litto 1967: 66)⁴. Dieci anni dopo il giova-

ne Flaubert tornerà sull'argomento in un articolo intitolato *Les Arts et le Commerce*, e poi, via via, tutti i maggiori intellettuali del secolo andranno approfondendo il solco che s'era venuto a creare proprio all'interno di quell'universo sociale che nella seconda metà del Settecento era andato promuovendo gli ideali rivoluzionari. Una volta acquisito il potere la borghesia si arrocca su un unico valore, il profitto, e vede negli intellettuali la parte malata del proprio progetto politico: è nota la sconsolata considerazione di Baudelaire: "Si un poète demandait à l'État le droit d'avoir quelques bourgeois dans son écurie, on serait fort étonné, tandis que si un bourgeois demandait du poète rôti, on le trouverait tout naturel" (ed. 1954: 1198)⁵. La rivoluzione aveva visto il trionfo della borghesia e la sconfitta degli intellettuali, consapevoli dell'irrimediabilità dell'evento: "la Bourgeoisie – scrive Vigny – est maîtresse de la France; elle la possède en longueur, en largeur, en profondeur", ed egli ne individua la forza proprio in quel cinismo che la rende indistruttibile, perché inafferrabile: "S'il arrive qu'une révolution se lève à son insu, la Bourgeoisie se range, la laisse passer, l'applaudit, fait la morte puis remonte sur l'eau, envahit la Révolution et l'absorbe" (Vigny 1867; ed. 1950: 1162)⁶.

In una società come quella aristocratica, in cui il potere stimolava la produzione, svolgendo al tempo stesso un ruolo coercitivo e di promozione, i canoni avevano svolto la funzione delegata di datori di senso, e quindi di ordine, in quanto legati a personalità o istituzioni eminenti, interessate alla gestione della cultura, in grado cioè di elaborare un modello e soprattutto interessate ad imporlo. Le opzioni adottate furono sostanzialmente tre: la Letteratura doveva riflettere in modo fedele la condizione umana: in questo caso veniva privilegiata la 'componente mimetica', storica (il "Rien n'est beau que le vrai" dei classicisti); oppure: la Letteratura aveva a che fare con il bello: il 'punto di vista estetico' trascurava la componente referenziale e si concentrava sugli aspetti formali (si aveva, allora, quell'"ordine

sacrale dei Segni scritti [che] fa della Letteratura un'istituzione e tende ovviamente ad astrarla dalla Storia", come afferma Barthes; 1953: 7). Questa visione dell'arte come astorica, mondo a parte e autosufficiente sarà fatta propria ancora da Max Weber:

Un'opera d'arte veramente 'compiuta' – egli scrive – non viene mai superata, non invecchia mai; l'individuo può attribuirvi personalmente un significato di diverso valore; ma di un'opera realmente 'compiuta' in senso artistico nessuno potrà mai dire che sia 'superata' da un'altra pur essa 'compiuta' (1918; ed. 1973: 17-18).

Vi era stata poi una terza opzione, secondo cui la letteratura svolgerebbe un ruolo positivo in quanto contribuirebbe al progresso della civiltà, essendo al servizio del bene ('opzione morale ed educativa'): l'intellettuale eserciterebbe in questo caso una vera e propria 'magistratura' nella formazione dell'uomo (cfr. Fumaroli 1980). Ruskin, ad esempio, vedeva nell'architettura e scultura venete il destino spirituale di Venezia, e cercava di estrarne il senso morale.

Nel corso dell'Ottocento, però, questa eredità si va progressivamente sgretolando: non c'è più un'autorità in grado di farsi datrice di senso, né gli intellettuali riescono a svolgere una reale funzione di supplenza, in mancanza di un mandato sociale. La letteratura nel contesto borghese, come segnala Flaubert, diventa inattuale: costituisce la parte malata, come del resto gli intellettuali, della società:

Le bourgeois (c'est-à-dire l'humanité entière maintenant, y compris le peuple) – afferma – se conduit envers les classiques comme envers la religion: il sait qu'ils sont, serait fâché qu'ils ne fussent pas, comprend qu'ils ont une certaine utilité très éloignée, mais il n'en use nullement et ça l'embête beaucoup, voilà (22 novembre 1852; ed. 1927: 52)⁷.

Ai giorni nostri, l'arte, inserita ormai in un contesto (stampa, televisione) in cui da principale modello d'espressione è costretta ad accettarsi come marginale, si propone sempre più come il regno dell'entropia. Il fruitore è, almeno in apparenza, del tutto libero perché intercetta una merce e non un valore; quindi il mercato non penalizza alcuna prospettiva, tutte omologandole in un sincretismo laico. Ancora una volta si può ricorrere a Flaubert, che scrive a Louise Colet, sempre nel 1852: "Quand tout ne sera plus qu'une combinaison économique d'intérêts bien contrebalancés, à quoi servira la vertu?" (ed. 1927: 39)⁸.

Il Realismo ottocentesco rifletteva ancora, almeno in parte, l'ideologia illuministica e poteva contenere in sé una critica delle merci: il postmoderno considera la cultura come merce e fa della merce l'emblema della cultura; in questo senso, pur non essendo il prodotto intenzionale dell'ideologia borghese, ne è l'interprete più adeguato. *Internet* è esemplare dell'entropia del sapere, un sapere liberato da ogni riferimento all'etica. Nell'universo della virtualità si è spersi nel frammento e non è più possibile predicare valori generali; persino gli eventi vengono percepiti come finzioni narrative.

In questo contesto entra in crisi proprio il modello su cui la tradizione aveva fondato il dibattito relativo alla gerarchia e alla trasmissione dei valori, vale a dire la nozione di canone. Freud, come è noto, nel suo saggio sul *Romanzo familiare dei nevrotici* (1908) ha sostenuto che il progresso della società si basa sull'opposizione tra generazioni successive, opposizione che comporta l'emancipazione dall'autorità dei genitori, e la loro sostituzione con personaggi più eminenti al fine di ottenere un loro innalzamento, o una loro riabilitazione. Scegliersi dei genitori ideali, vale a dire gli autori con cui confrontarsi, da cui attingere la propria nascita, significa darsi un'identità, un senso, in un'accezione sublimata, ma al tempo stesso equivale a sottoporsi ai tormenti del confronto, all'ansia dell'esserne degni, se non migliori.

Credo che ci si possa utilmente avvalere di questo modello per descrivere i meccanismi che regolano l'elaborazione dei canoni letterari, ed è ciò che è stato parzialmente affrontato da Marthe Robert nel suo celebre saggio *Roman des origines et origines du roman* (1972), per arrivare poi in un'ottica sempre più riduttiva, ma che proprio per questo fa problema, alla versione quanto mai radicale e sintetica di Roland Barthes: "J'aime, je n'aime pas", che soddisfa proprio quel narcisismo cui non faceva cenno Freud, perché ne svilupperà il concetto solo nel 1914. Nell'accezione di Barthes il canone esplicita l'immaginario individuale, nella totale consapevolezza della sua inutilità e intransitività, ma con l'unico scopo di far emergere la propria irriducibile alterità rispetto a qualsiasi altro soggetto desiderante, tramite la configurazione delle differenze: 'tutto questo significa: *il mio corpo non è uguale al vostro*'. Il canone allora si riduce alla sua dimensione minimale, quella di ogni opera d'arte che ambisce ad essere riconosciuta di per se stessa, come non omologabile, ma quindi, al limite, non predicabile.

È su una concezione non dissimile che si attesta anche la riflessione di Harold Bloom, sia pure collocata in un ambito specificamente accademico, quando nel suo imponente saggio sul *Canone occidentale* afferma:

Un canone, nonostante i suoi idealizzatori, da Esdra lo Scriba al defunto Northrop Frye, non esiste allo scopo di liberare i suoi lettori dall'ansia. Un canone infatti è *un'ansia realizzata*, esattamente come qualsivoglia robusta opera letteraria è l'ansia realizzata del suo autore. Il canone letterario non ci battezza dandoci accesso alla cultura; non ci affranca dall'ansia culturale. Anzi, conferma le nostre ansie culturali, ma contribuisce a dare loro forma e coerenza (1994; ed. 1996: 467).

Bloom esalta qui la concezione del canone come romanzo familiare, facendo sì che ogni elemento del canone stesso, la sin-

gola opera letteraria, sia già di per sé il prodotto del romanzo familiare dell'autore, ma concepisce poi l'intero canone come una macrostoria familiare, di colui che di volta in volta lo propone. L'imponente sequenza di scrittori che va dispiegando è lì a testimoniare anche dell'imponenza dei suoi bisogni, della necessità di misurarsi con l'Olimpo. Il canone, dunque, da un lato è rassicurante, svolge una funzione d'ordine, dà forma e senso, dall'altro si costituisce come cifra dell'inconscio del suo autore, della sua peculiare 'ansia': rivisitare la tradizione, misurarsi con i padri, riformulare le genealogie dei valori, scrollarsi di dosso l'ipoteca del già detto, avvertito come inautentico perché subito e non conquistato.

Ma nel momento in cui esplicitare un canone significa anche configurare il proprio romanzo familiare, ci appare in tutta evidenza come esso sia pure sfida, magia di contatto (nell'accostamento dei testi), lavoro del lutto, aggregazione iniziatica, punto di fuga, luogo di perdita, di conflittualità (per marcare la nostra 'differenza'), ma soprattutto come esso si costituisca come spazio del desiderio, e quindi luogo non saturabile per eccellenza, nonostante i tentativi di conferirgli una sacralità.

Questo, paradossalmente, può spiegare almeno in parte il drastico tentativo da parte di Bloom di espungere l'ideologia dal canone, addebitandola all'insegnamento gramsciano, e più in generale al rapporto con il potere. In effetti, sebbene il canone sia sempre volontà di imporre il potere di una norma, l'ideologia tende a sublimare e quindi governare il desiderio, costituendo così una delle pochissime componenti stabilizzanti del canone, il quale, invece, per la sua natura di risposta a modelli precedenti ha in sé una valenza strutturale di precarietà, di incessante metamorfosi.

In quanto cifra della pulsionalità il canone è però destinato ad entrare in crisi nel momento in cui l'universo delle merci invoca l'omologazione del desiderio. Orwell, sulla scorta della

tradizione classica del tiranno, ancor più che delle recenti esperienze totalitarie, poteva immaginare un futuro dominato da uno sguardo inquisitorio e onnipresente, in grado di controllare e condizionare l'umanità, ma il modello costrittivo appariva già superato, proprio per la violenza che comporta, e quindi lo spirito di rivolta che suscita, al momento stesso della sua formulazione. Il potere delle merci s'avvale, invece, in termini assai più efficaci, anche perché indolori, delle tecniche di omologazione del desiderio, inducendo tutti ad avere gli stessi bisogni e quindi a desiderare le stesse cose.

Collocata all'interno di questo orizzonte anche la Storia letteraria tende a depotenziarsi incrementando, grazie agli innumerevoli studi specialistici, la sua funzione di regesto, ma abbandonando sempre di più il suo ruolo modellizzante, il suo valore performativo, strettamente connesso alla sua matrice etica: basti pensare alla *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis. Se da un lato risulta definitivamente tramontata qualsiasi idea di progresso applicata alla cultura umanistica, per altro verso l'atteggiamento della critica in generale è legato ad un modello scientifico di matrice secentesca, del tutto obsoleto, e di fatto antiscientifico, in quanto adotta criteri di semplificazione dei fenomeni per poterli descrivere (è quanto io stesso sto facendo): deve distinguere fra rilevante e secondario, fra duraturo e transitorio, fra essenziale e superfluo, ciò che poi le consente di enucleare da una miriade di dati un insieme coerente. I fatti, così depurati, possono diventare testimoni affidabili di teorie precostituite: dapprima l'intuizione e poi la ricerca degli elementi di conferma, dapprima l'individuazione di elementi privilegiati e poi, per successive estrapolazioni, il passaggio dalla parte al tutto. Presupposto di una simile concezione è per l'appunto la storia letteraria come universo sostanzialmente omogeneo, unitario, percorribile avanti e indietro per segmenti (trasformazioni) lineari e continui, sorta di vasto contenitore

universalmente condivisibile come tale, retto dalle stesse leggi in ogni sua parte.

Di qui lo svilupparsi di un approccio ai testi dominato dalla preoccupazione di svelarne i meccanismi interni, le modalità di funzionamento, che esalti invece della specificità e irriducibilità della singola opera, ciò che la può accomunare a innumerevoli altre. Sul modello dell'organizzazione sociale fondata sui dispositivi simbolici (strutture di parentela, strutture del linguaggio), al testo letterario si chiede innanzitutto di essere la somma delle sue componenti, ciò che aveva già suscitato l'ironia di Gaston de Pawlowski agli esordi del secolo: "Smontiamo pazientemente e disponiamo separatamente gli organi del nostro orologio, sarebbe davvero sorprendente se, compiuto questo lavoro, non sapessimo che ora è" (cit. in Szeemann, ed., 1989: 121).

Tomasi di Lampedusa esprime una considerazione curiosamente identica, facendo riferimento all'organizzazione temporale nei romanzi di Stendhal:

È come smontare un orologio: osservando nel loro giusto ordine le mollette, le ruote dentate, gli scatti, le viti ed i perni vi renderete conto di come avvenga il movimento. Potrete anche provarvi a rimontare l'orologio e questo si metterà a camminare se... avrete un vostro tempo da far segnare alle lancette (1959; ed. 1995: 1796).

In ogni caso il senso non risiede nella struttura, nel funzionamento del testo-orologio da smontare e rimontare, ma in chi compie l'operazione. Barthes distingue per l'appunto due tipi di fenomeni: "quelli che resistono allo sguardo (dell'ordine del 'segreto'), e quelli che nascono dallo sguardo, che esistono solo nella misura in cui li si guarda (dell'ordine dello 'spettacolo')". Tutto sommato preferisco lo spettacolo (finzione immaginativa) alla struttura, perché lo scopo di ogni struttura è quello di elaborare una finzione, un 'fantôme de théâtre' (Bacone)". Che

poi l'operazione rispecchi un bisogno archetipale ce l'aveva già detto Baudelaire in uno dei suoi saggi più suggestivi: *La morale du joujou*, laddove assegnava la longevità del giocattolo alla sua capacità di resistenza all'inevitabile manomissione del fanciullo che, desideroso di capire come funziona, di trovarne l'anima, lo riduce in pezzi:

L'enfant tourne, retourne son joujou, il le gratte, le secoue, le cogne contre les murs, le jette par terre. De temps en temps, il lui fait recommencer ses mouvements mécaniques, quelquefois en sens inverse. La vie merveilleuse s'arrête. [...] Mais où est l'âme? C'est ici que commencent l'hébètement et la tristesse (1853; ed. 1954: 687)⁹.

La concezione del testo come macchina se da un lato è perfettamente funzionale all'esigenza di controllarne la valenza pulsionale, anestetizzandolo, per altro verso corrisponde al bisogno di recuperare certezze dopo la crisi dell'idea di progresso: se la struttura, la progettualità del testo corrisponde alla sua 'anima' allora sarà possibile un'analisi 'scientifica', e dunque rassicurante del sapere artistico. Occorre tener presente, comunque, ed è un dato assai problematico della nostra epoca, che la scomparsa dell'idea di progresso dal mondo delle lettere, ma più in generale da quello della cultura, ha lasciato un vuoto che è stato colmato da una sotterranea visione escatologica della storia che risponde in termini ancor più efficaci all'ansia generalizzata degli interrogativi sull'identità collettiva, perché suscettibile d'incorporare anche risposte negative, e però gestibili in quanto previste (Freud aveva affrontato l'argomento nel 1920 in *Al di là del principio del piacere*, ed aveva affermato fra l'altro: "nell'angoscia c'è qualcosa che protegge dallo spavento"; ed. 1977: 199).

L'inutile competizione con il mondo delle scienze (in parte addebitabile al tentativo di recuperare il prestigio sociale ve-

nuto meno dopo la scomparsa della figura del poeta-vate) ha impedito fra l'altro un'adeguata percezione da parte degli intellettuali del contributo specificamente conoscitivo fornito dalla letteratura nel corso del Novecento. È stata lei infatti a individuare temi cruciali della modernità: la memoria, il soggetto plurale, l'Altro da sé. Su questi temi la Filosofia sarà costretta per tutto il secolo ad inseguire la Letteratura, sancendo così di fatto una sua subalternità. Non mi pare dunque convincente l'affermazione di Roland Barthes: "il sapere diserta la letteratura", cui non resterebbe dunque che aprirsi all'infinito del linguaggio, "senza sapere, senza ragione, senza intelligenza" (1975, ed. 1995: 186).

L'Ottocento aveva inaugurato la modernità all'insegna della frammentazione, e opportunamente Linda Nochlin (1994) ha proposto come immagine d'esordio al suo saggio sul moderno un disegno di Füssli rappresentante l'artista oppresso dalla grandezza delle rovine del passato: un piede e una mano giganteschi, testimonianze di un'epoca in cui un'immagine colossale poteva essere concepita come unitaria. Il Novecento approfondisce il disagio di questa frammentazione, esplorando i labirinti della memoria, i flussi della coscienza, le infinite declinazioni dell'io, il demoltiplicarsi della personalità: "scoprite – scrive ancora Barthes – che siete al tempo stesso (o di volta in volta) ossessivo, isterico, paranoico ed anche perverso (senza contare le psicosi amorose)". L'Altro da sé si presenta non già esterno ma addirittura costitutivo del soggetto e mediatore di coscienza nelle forme più diverse: specchio, parola, scrittura, immagini, comportamenti, e si pone allora come centrale il problema della sua rappresentabilità: come testimoniare di una cultura che non è la nostra dall'interno della nostra cultura? Si può dire qualcosa su una cultura senza violarne l'autonomia concettuale? Pur fra fraintendimenti e conflitti di valori verosimilmente c'è uno scambio, poiché non è detto che culture aliene siano culture di

alieni, ma dobbiamo allora pensare al canone in una accezione assai più vasta, piuttosto in funzione di un'esigenza di identità che non di gerarchia di valori.

Ogni 'romanzo familiare' si costituisce come nucleo che aggrega e nello stesso tempo separa dagli altri: "Separare e collegare – scrive Georg Simmel a proposito della moda – sono le due funzioni fondamentali: ognuna di esse, benché o perché costituisce l'opposizione logica dell'altra, è condizione della sua realizzazione" (1911; ed. 1996: 17). Ogni crescita del nucleo lo condanna alla morte perché elimina la diversità. Anche la Letteratura, come la moda, o in quanto moda, "appartiene – come afferma ancora Simmel – a quel tipo di fenomeni che tendono ad un'estensione illimitata e a una realizzazione perfetta, ma che con il conseguimento di questa meta assoluta si contraddirebbero distruggendosi da sé" (26-27).

Il carattere multietnico della cultura fa sì che si possano costruire canoni che escludono punti di riferimento tradizionalmente ritenuti essenziali, e non ci si può stupire se, come è recentemente accaduto, intellettuali neri hanno proposto all'interno di una cittadella del sapere americano un macrocanone in cui molti dei pilastri tradizionali della cultura occidentale non trovano collocazione: non sono fruiti. Pascal può non essere rilevante all'interno dell'immagine di sé che va promuovendo un'altra cultura. La musica classica può non interessare a chi ama la musica popolare. Nel dibattito letterario in Africa il romanzo è sentito come una forma estranea, 'europea'. All'idea di tradizione occorrerà allora sostituire quella di serbatoio cui attingere liberamente.

La cultura europea non può più credibilmente arroccarsi nella difesa dei propri 'romanzi familiari', ogni canone risultando ormai del tutto inadeguato per mettere ordine nel panorama del sapere, e Harold Bloom è costretto ad ipotizzare un canone occidentale, dove, al di là delle discutibili presenze o assenze,

ciò che conta è il ruolo egemone che egli va configurando per la letteratura angloamericana, al fine di contrastare le altre culture a matrice extraeuropea. Ma è poi singolare che in questa galleria di ritratti non figurino autori quali Boccaccio e Petrarca che hanno modellato per secoli la cultura europea, e che sono quindi parte essenziale della sua identità. Non è chiaro dunque quale sia il criterio che consente di elaborare la 'chambre verte' di Harold Bloom: la rilevanza degli autori in base all'influenza esercitata, misurabile attraverso le imitazioni, l'altezza assoluta degli esiti, l'attualità delle loro opere.

Ancor più sorprendenti, e però esemplari, le vicende di un canone 'involontario', quello implicito nelle scelte di una delle collezioni più prestigiose dell'editoria francese, 'La Pléiade'. Agli esordi i testi erano quasi esclusivamente i classici francesi, vale a dire gli autori consacrati nei manuali scolastici; successivamente si è dato spazio anche ai principali esponenti delle culture europee, infine, ai giorni nostri, ecco il proliferare accanto ad autori francesi di successo come Jean Giono, rapidamente canonizzati per ragioni economiche, anche numerosi autori delle culture orientali (cinesi e giapponesi), mentre continuano implacabilmente a mancare Boccaccio e Petrarca, ed anche il più francese degli autori italiani: Manzoni.

Il panorama che si va attualmente delineando vede il proliferare di canoni in funzione dei 'romanzi familiari' più diversi, poiché la struttura del vecchio nucleo elitario si è disintegrata e le aggregazioni tengono sempre più conto di percorsi d'identità trasversali (gruppi sociali, gruppi etnici, diversità sessuale, etc.), che attingono alla tradizione indipendentemente dai valori consacrati dalle storie letterarie, e se questo rimescolamento dell'eredità culturale si rivela per tanti aspetti fortemente innovativo, per altro verso assimila sempre di più il discorso del canone a quello della moda e alle sue leggi, in particolare quella che impone il cambiamento stesso come primario rispet-

to ai contenuti, per cui lo straniamento, come impossibilità di inseguire l'omologazione, diventa la condizione esistenziale dominante. Scrive al riguardo Georg Simmel:

Il caratteristico ritmo 'impaziente' della vita moderna significa non soltanto il desiderio di un rapido cambiamento dei contenuti qualitativi della vita, ma anche la potenza del fascino formale del confine, dell'inizio e della fine, del venire e dell'andare. Nel senso più compendioso di questa forma la moda con il suo gioco fra la tendenza ad una diffusione generale e la distruzione del proprio senso, che seguirebbe tale diffusione, ha il fascino caratteristico di un confine, di un inizio e di una fine contemporanei, il fascino della novità e contemporaneamente quello della caducità. Il suo problema non è essere o non essere, la moda è contemporaneamente essere e non essere, si trova sempre sullo spartiacque fra passato e futuro e ci dà, finché è fiorente, un senso del presente così forte da superare in questo senso ogni altro fenomeno. [...] fa parte dei motivi che oggi rendono così grande il potere della moda sulle coscienze il progressivo indebolirsi delle convinzioni grandi, tenaci, incontestabili. Gli elementi effimeri e mutevoli della vita occupano uno spazio sempre più ampio. La rottura con il passato, che l'umanità civile cerca di rendere esecutiva da più di cent'anni, rende sempre più acuta la coscienza del presente (1911; ed. 1996: 28-29).

Simmel scrive il saggio sulla moda nel 1911, ma a me pare di una straordinaria attualità, e credo debba essere tenuto presente nell'integrare il discorso sul 'romanzo familiare' divenuto ormai cifra della nostra identità collettiva.

NOTE

¹ “Figuriamoci se un uomo del livello di Diderot deve dipendere dai librai! Sono loro a dover attendere i suoi ordini in anticamera”.

² “Dalle offerte che mi vengono fatte mi rendo conto che si ignora che il manoscritto dell’*Encyclopédie* non ci appartiene, che spetta ai librai che l’hanno acquistato ad un prezzo esorbitante, e che non possiamo sottrarre un solo foglio senza tradire”.

³ “Sei mesi fa Santa Rosa – egli scriveva – s’è fatto uccidere nel Navarri-no; da poco meno di un anno Lord Byron è morto cercando di difendere la Grecia. Dov’è l’industriale che abbia sacrificato per questa nobile causa tutti i suoi beni? La classe pensante ha inserito i nomi di Santa Rosa e di Lord Byron negli annali dove conserva i nomi destinati a diventare immortali. Ecco un vero soldato, ed un aristocratico; nel frattempo che han fatto gli industriali? Un rispettabile cittadino ha fatto venire delle capre dal Tibet”.

⁴ “L’industrialismo è un nuovo complotto del materialismo per sottrarre all’uomo una parte delle sue caratteristiche e dirigere tutta l’attività degli individui come quella della società verso un solo scopo, il conseguimento di interessi puramente materiali”.

⁵ “Se un poeta chiedesse allo Stato il diritto d’avere qualche borghese nella propria scuderia ci si meraviglierebbe molto, ma se un borghese chiedesse del poeta arrosto, si troverebbe la cosa del tutto naturale”.

⁶ “La Borghesia è padrona della Francia; la possiede per lungo, per largo e in profondità”; “Se scoppia una rivoluzione a sua insaputa, la Borghesia si scansa, la lascia passare, l’applaude, fa il morto, poi torna a galla, invade la Rivoluzione e l’assorbe”.

⁷ “Il borghese (vale a dire l’umanità intera ormai, popolo compreso) si regola con i classici come con la religione: sa che ci sono, gli spiacerrebbe che non ci fossero, capisce che hanno una certa vaga utilità, ma non se ne fa niente e questo lo irrita molto”.

⁸ “Quando tutto sarà diventato soltanto una combinazione economica d’interessi ben bilanciati, a che potrà mai servire la virtù?”.

⁹ “Il fanciullo gira e rigira il suo giocattolo, lo gratta, lo scuote, lo picchia contro il muro, lo getta per terra. Di tanto in tanto gli fa riprendere i suoi movimenti, talvolta in senso contrario. La vita meravigliosa si ferma. [...] Ma dov’è l’anima? A questo punto ha inizio la sorpresa e la tristezza”.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Barthes, Roland (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, ed. in Barthes 1995.
- Barthes, Roland (1995), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, vol. 3.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954.
- Bloom, Harold (1994), *The Western Canon: The Books and the Schools of the Ages*, trad. it. *Il canone occidentale*, Milano, Bompiani, 1996.
- Del Litto, Victor (1967), "Stendhal, Constant et l'industrialisme", *Benjamin Constant*, eds. Pierre Cordey; Jean-Luc Seylaz. Genève, Droz: 65-67.
- Flaubert, Gustave (ed. 1927), *Correspondance*, Paris, Conard.
- Freud, Sigmund (1920), *Jenseits des Lustprinzips*, trad. it. *Al di là del principio del piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.
- Fumaroli, Marc (1980), *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz.
- Lanza Tomasi di Lampedusa, Giuseppe (1959), "Lezioni su Stendhal", *Paragone*, 112, aprile 1959, poi in *Opere*, Milano, Mondadori, 1995: 1765-1824.
- Nochlin, Linda (1994), *The Body in Pieces*, London, Thames and Hudson.
- Proust, Jacques (1967), *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, Colin.
- Robert, Marthe (1972), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.
- Simmel, Georg (1911), *La moda*, Milano, SE, 1996.
- Stendhal (1825), *D'un nouveau complot contre les industriels*, Paris, Flammarion, 1972.
- Szeemann, Harald, ed. (1989), *Le macchina celibi*, Milano, Electa.
- Vigny, Alfred de (1867), *Journal d'un poète*, ed. in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1950, vol. 2.
- Weber, Max (1918), *Wissenschaft als Beruf*, trad. it. *Il lavoro intellettuale come professione*, Torino, Einaudi, 1973.