

ESSAI

1

Yves Hersant - Thomas Pavel
Lakis Proguidis - Philippe Roger

Romanzo e romanzesco

Traduzione e cura di
Massimo Rizzante



Metauro

Y. Hersant - T. Pavel - L. Proguidis - P. Roger

Romanzo e romanzesco

Traduzione e cura di Massimo Rizzante

© 2004 by Metauro Edizioni S.r.l.

Via C. Gavardini 5 - 61100 Pesaro

Tel. e Fax 0721/31552

<http://www.metauroedizioni.it>
redazione.ps@metauroedizioni.it

ISBN 88-87543-27-5

È vietata la riproduzione, intera o parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Indice

YVES HERSANT <i>Il romanzo contro il romanzesco</i>	7
PHILIPPE ROGER <i>Lo Sceicco bianco contro il Cavaliere senza macchia</i>	23
THOMAS PAVEL <i>Le fonti romanzesche del romanzo</i>	45
LAKIS PROGUIDIS <i>Romanzo uguale romanzesco</i>	81
MASSIMO RIZZANTE Postfazione <i>Nel pozzo dell'«Atelier du roman»</i>	105
Gli autori	117

Nota del curatore

Desidero ringraziare Stefano Zangrando e Walter Nardon per la loro preziosa collaborazione.

MASSIMO RIZZANTE

Postfazione

Nel pozzo dell'«Atelier du roman»

Tra la primavera del 1996 e l'autunno del 1997 uscirono nella rivista «L'Atelier du roman»¹ di Parigi (rivista nata nel novembre del 1993) i quattro saggi di Yves Hersant, Philippe Roger, Thomas Pavel e Lakis Proguidis che, dopo diverse peripezie e tribolazioni, ho qui riunito per la prima volta.

L'idea di comporre i testi in un unico libro era ben presto germogliata negli orti conclusi di ciascun partecipante (nel chiuso dei loro orti poi i vari partecipanti avrebbero giustamente utilizzato i materiali. Ne è testimonianza anche il recente saggio di Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Gallimard, Paris 2003). Tuttavia, i quattro officianti si resero subito conto che la spontanea partecipazione all'impresa che andava sotto l'araldico nome di «Romanzo e romanzesco» non sarebbe stata una passeggiata, quanto piuttosto un rito di passaggio. L'idea, che era stata innescata dal comune quanto inattuale amore per quella forma di circolazione biunivoca del pensiero e della parola chiamata dialogo – forma che

era sopravvissuta claudicante e infetta fino agli inizi degli anni Ottanta del XX secolo – si dimostrava purtroppo a quell'altezza già mortalmente dimenticata o sul punto di esserlo. In Francia, dove pure briciole di società letteraria si potevano ancora raccogliere sotto i tavolini di alcuni bistrot di Montparnasse o di rue des Écoles e dove “l'arte della conversazione” era stata nel secolo di Voltaire e Diderot un regno più potente di quello – imperituro – delle *concierges*, nessuna casa editrice aveva accolto con favore gli inviti che venivano da Lakis Proguidis, fondatore de «L'Atelier du roman», critico letterario e saggista di origine greca. L'origine greca di Proguidis, evidentemente, non era bastata a creare un dialogo (se non platonico) con le coorti delle *maisons d'édition* né in seguito riuscì a sviluppare l'umanità dei molti pretoriani, impegnati a custodire il corpo esanime della critica.

La difficoltà (e il fallimento) dell'impresa editoriale francese (che ha preceduto le molte difficoltà di quella italiana) mi ha fatto pensare non solo al deficit di ascolto che ormai impregnava la “fu” vita letteraria parigina, ma, in generale, al virus che aveva colpito coloro che i francesi avrebbero chiamato in tempi non troppo lontani (o forse solo meno vicini) *passeurs*: scrittori, critici letterari, direttori di riviste capaci di “far passare” le idee, le opere, le intuizioni da una celletta all'altra dell'alveare culturale, di far rimbalzare, senza avere per le mani bocce di grande prestigio, il pallino della vera novità da un cranio francese ad uno ci-

nese, gente in grado di scovare talenti perfino nella spazzatura del *noir* o nelle biografie di ex-carcerati, di catalizzare le energie più originali del presente e offrire tutto ciò su un piatto d'argento a amici, commercianti in viaggio di affari o editori. Proguidis era ed è forse uno degli ultimi esemplari di questa specie. E come un piccolo Atlante ancora oggi si porta sulle spalle il peso di un mondo che ha disertato il piacere del *logos*: del legare, legarsi e leggersi attraverso la parola, un piacere irrinunciabile per un greco. La moria dei *passeurs* resterà nella storia come un segno indelebile dell'entrata dell'arte in una fase nuova, una fase dominata da una civiltà che ha rinunciato all'appercezione estetica del mondo: al piacere dell'opera e al piacere di leggersi attraverso l'opera.

La critica, in ogni caso, secondo la *vox populi*, già diventata *doxa* agli inizi degli anni Novanta, non abitava più la casa della rivista, e la rivista non abitava più la *polis* delle lettere. Questo sembrava un fatto. Di più: la rivista letteraria aveva perso anche il suo *appel* di agente clandestino, la sua aura di esule in contumacia, in altre parole la sua funzione di sobillatore a distanza per organismi intellettuali sensibili.

«L'Atelier du roman» con il suo congenito ed ellenico gusto per l'ὕβρις – di cui «Romanzo e romanzesco» non è che un sostanzioso esempio – e per quella schietta posa di molti dei suoi accoliti per l'elezione più che per la selezione naturale – era forse nato con la pretesa di rianimare la criti-

ca? Non proprio (e così veniamo alle benedette ragioni di una rivista letteraria, nata nel momento in cui il suo *de profundis* era stato già apparentemente intonato dalla rosa planetaria dei beati internauti).

In primis si trattava di constatare le cause del decesso, compiere un sopralluogo: aprire gli occhi ai vivi e chiuderli ai morti. Da un bel po' la critica letteraria, infatti, aveva distolto lo sguardo dall'opera. Si era rivolta alle scienze umane. Poi alla filosofia. Poi alle minoranze etniche, alla politica, al sesso. Eravamo alla celebre sostituzione del testo in pretesto. Tuttavia, per quanto cercasse altrove, o proprio perché cercava altrove, la critica si rivolgeva sempre più verso l'interno: la critica trovava in se stessa il proprio alimento. E la propria dannazione. Il contrappasso della schiera dei critici era di facile interpretazione anche per i non filologi dell'Eterna Commedia: così come essi non riuscivano più a trovare nutrimento e a trarre godimento dal corpo artistico delle opere, così erano costretti a fagocitare e a godere del proprio corpo critico (teorico, filosofico, antropologico, etnico, politico, ecc.). Fino a prosciugarne gli anfratti. Fino a vedere penzolare dai ganci delle aule e delle redazioni le proprie carcasse. Potevano scegliere tra il commento supertecnologico o il resoconto giornalistico e pubblicitario. A seconda delle mode. Della *cuisine*. In questa situazione l'opera d'arte veniva a trovarsi *ipso facto* ai margini della critica. Così come

ai margini della critica rimanevano gli artisti, gli autori (quest'ultimi buoni solo a promuovere a pie' pari i propri libri e i pacchi regalo per i comitati dei premi). La constatazione era semplice: l'arte era sopraffatta dal sapere sull'arte e l'artista era ridotto a *décor* nel gran archivio della produzione testuale indefessa e incalcolabile. Ma soprattutto: questo fenomeno non era un pericolo, una perversione, ma un dato incancellabile della realtà. E da questo dato incancellabile si doveva partire. Alla "decostruzione" dell'opera letteraria, si doveva rispondere con una paziente "decostruzione" della muraglia teorica e ideologica che aveva cinto d'assedio l'opera letteraria.

Secondariamente, grazie ai seminari di Milan Kundera (che si congedarono nel 1997), era possibile dispensare il *tremendum* a orecchi corrotti da almeno tre decenni di sofisticazioni teoriche: il romanzo è un'arte (*L'art du roman* era uscito in Francia e in francese nel 1986), con un suo luogo di nascita e una sua storia. A ciò si aggiungevano alcune disposizioni di bottega: attenzione per la pratica romanzesca, per il *savoir faire* del romanziere; studio minuzioso e concreto della forma e dell'architettura dell'opera; ricerca dei problemi esistenziali presenti nel romanzo analizzato; comparazione diretta tra le opere, senza passaggi e sottopassaggi prescrittivi; capacità di porsi delle domande, nella consapevolezza che il romanziere stesso scrive per rispondere a domande a lui stesso oscure; apertura storica verso il passato e il

presente che la faceva finita una buona volta sia con le ineffabili tassonomie (“romanzo psicologico”, “romanzo realista”, “romanzo storico”, “romanzo in prima persona”, ecc.) sia con una concezione fin troppo dottrinarica del romanzo per cui Joyce è sempre più moderno di Cervantes e Tolstoj sempre meno moderno di Robbe-Grillet; allargamento della nozione di romanzo: quest’ultimo si rivelava essere un luogo capace di contenere e di dare unità a tutte le forme e i registri (da Rabelais a Rushdie); respiro davvero europeo e cosmopolita per cui il valore estetico della singola opera veniva sempre prima della sua appartenenza a un dato contesto nazionale (alle “teorie di genere” e alle retoriche sull’origine etnica o sessuale della letteratura che dai dipartimenti universitari americani si riversavano in Europa agli inizi degli anni Novanta grazie alla tratta semestrale di convegnisti e “borsofagi”, si rispondeva con le parole di Danilo Kiš: «Ciò che detestiamo di più è la letteratura che si vuole minoritaria, di qualsiasi minoranza si parli: politica, etnica, sessuale. La letteratura è una e indivisibile»); un’umile indifferenza nei confronti degli apostati dell’intraducibilità con conseguente spostamento del baricentro d’interesse dalla “lingua” del romanziere alla “composizione” del romanzo (a «La lingua è la patria dello scrittore», si rispondeva con «Il romanzo è la patria dell’uomo»).

Tertio: si cercava di aprire di nuovo una via allo studio del romanzo come luogo di apprendi-

mento e conoscenza originale per l'individuo. Ciò significava (e ancora significa) combattere contro diverse posizioni:

- contro il modernismo reduce e *semper virens* dell'avanguardia degli anni Sessanta e Settanta (erede di un parte dell'avanguardia storica i cui anatemi furono dissepoliti e camminarono come Lazzari sulle rovine del romanzo cosiddetto "tradizionale") che prima aveva dichiarato in varie lingue la morte del romanzo e poi vi era giunta per via "sperimentale", ovvero negativa, tanto che il personaggio, l'intreccio, la *story*, la psicologia, le idee furono soppressi a favore di ciò che venne chiamato bellamente "antiromanzo";

- contro il modernismo accademico che a partire dalla stessa epoca ("nouvelle critique", un certo Barthes, una certa Kristeva, tutta la fallimentare ricezione narratologica del Formalismo russo e dello Strutturalismo praghese da parte della cultura francese) aveva fatto dell'anti-romanzo la sua bandiera, dell'*écriture* il suo passe-partout (Proguidis: «Oggi non si scrive *qualcosa*, ma si lavora alla scrittura. "Scrivere" ha smesso di essere un verbo transitivo») e dell'"intertestualità" il suo piede di porco con cui scardinare le menti di almeno due generazioni di studenti, privati per sempre della possibilità di concepire l'arte e la letteratura come "strumenti" per la conoscenza della realtà, come "fatti" con cui si può avere un contatto diretto senza passare per la porta di servizio delle teorie;

- contro la trasformazione postmoderna, avvenuta a partire dagli anni Ottanta, del romanzo in narrazione pedagogica e enciclopedica o in materiale antropologico e simbolico, attraverso quella pratica che va sotto il nome di “riscrittura” (“riscrittura storica” o riscrittura che, attraverso elementi di diverse epoche storiche, inventa un mondo storico immaginario). Tale trasformazione postmoderna ci ha fatto ripiombare in una dimensione premoderna e preromanzesca, quella dell'*epos*. Ma l'*epos*, come è noto, ha come scopo quello di riscrivere un passato esemplare e non di esplorare un presente sconosciuto. L'*epos* è il regno delle figure, dei tipi, dei destini, dei “signori degli anelli”, delle grandi iniziazioni, dei riti, delle forme che si ripetono, dei cicli, del meraviglioso. Niente a che vedere con il regno dei personaggi, quegli esseri imprevedibili e sperimentali, incarnazioni di possibilità insospettate che popolano il romanzo. Siamo talmente immersi in questa dimensione preromanzesca, in questa fuga dalla dimensione del presente che recentemente, avendo visto un amico davanti a un cinema e avendogli chiesto se era lì di *corvée* con la figlia dodicenne ansiosa di sprofondarsi nell'ennesimo episodio cinematografico tratto dalla trilogia di Tolkien, mi ha guardato come si guardano certi folli: con il sorriso sulle labbra di chi conosce tutta la serietà dell'esistenza. Poi, quando ho saputo che la maggioranza degli spettatori di quello spettacolo era formata da quarantenni, ho compreso

che si trattava dell'ennesimo episodio di epica infantilizzazione del nostro tempo;

- contro la *facilità pop* della narrativa degli anni Novanta, figlia legittima delle scuole di scrittura di tutto il mondo, del loro siero, chiamato "creatività", inoculato in calde dosi nelle vene degli aspiranti scrittori (la "creatività", naturalmente, non ha niente a che fare con la "creazione", così come per un cristiano i miracoli di Simon Mago non possono essere comparati a quelli di Gesù Cristo) e del *kit* audiovisivo (cinema, musica, fumetto) lasciato in dote da una cultura media e mediamente democratica a ciascun cittadino del pianeta desideroso di vincere ogni resistenza di genere, canone, caratteristica storica o geografica a favore di un *world text* che allo *shock* moderno della coesistenza di forme apparentemente incompatibili ha fatto subentrare lo *shock* dell'assenza palpabile di ogni forma e perfino di ogni piacere della forma.

Ora, tutto questo romanzesco cammino per giungere a un'idea del contesto e alle ragioni di una rivista letteraria nata dieci anni fa sotto il segno di Saturno, melanconica (e come tale fedele al comico e allo *humour*; a qualcosa che si potrebbe chiamare "riso romanzesco" e di cui ancora nessuno, neppure l'impareggiabile Bachtin, ha fatto la storia), ellenica e cosmopolita, per nulla nostalgica, non proprio in trincea, ma lucidamente in guerra, grazie al suo condottiero di Volos, su

diversi fronti. Ovvero: lucidamente protesa al dialogo in un mondo invaso da monologanti grafomani. E la cui *raison d'être* è un'altra *raison d'être* la ricerca di uno *specificum* del romanzo: un nocciolo ontologico da tenere in tasca per continuare a seminare nel solco di una tradizione. Anzi, per fare in modo che la nozione di tradizione moderna del romanzo non vada perduta.

Che cosa unisce Boccaccio e Laclos, Rabelais e Dostoevskij, Cervantes e Kafka, Sterne e Svevo? E perché romanzieri di oggi come Rushdie, Fuentes, Chamoiseau dicono di rifarsi a quegli autori? Perché a Rabelais e non a Dante? Perché a Cervantes e non a Calderón de la Barca? Tutti costoro sono romanzieri, cioè praticano qualcosa di essenzialmente diverso da coloro che si rifanno a Dante e a Calderón de la Barca. Se le origini del romanzo possono essere romanzesche, indistinte, affondare nell'antropologia, esse non possono essere confuse con la sua nascita. Non importa stabilirne esattamente la data e il luogo. Quanto essere in grado di comprendere la novità radicale che con il romanzo moderno si annuncia. Qualcosa che non ha a che vedere solo con la forma, ma anche con lo sguardo gettato sull'esistenza umana e sul mondo.

Il punto di vista di Satana è il titolo di un saggio di François Ricard, uno dei più importanti e fedeli collaboratori dell'«Atelier du roman», sull'opera di Milan Kundera. Il romanzo guarda il mondo dal "punto di vista di Satana", dal punto di vista,

cioè, della non serietà, del distacco, della sospensione di ogni credo. Satana, l'angelo decaduto, parla il linguaggio del dubbio, insinua verità possibili, distilla domande che non vorremmo sentire: e se il mondo non fosse ciò che crediamo che sia, ovvero una creazione di Dio? E se noi non fossimo quelli che crediamo di essere? Il romanzo è nato quando l'individuo ha incominciato ad avere qualche dubbio sul mistero di Dio. È allora che si è messo a discendere i gradini di un altro mistero: se stesso. E continuerà a farlo finché le nozioni di individuo e mistero saranno tra noi.

Adesso che ho terminato di ricomporre uno dei tanti dialoghi interni all'«Atelier du roman», mi rendo conto di come *polemos* non sarebbe il padre di tutte le cose se non fosse anche padre di tutte le riviste: mi rendo conto di come le voci siano distinte e discordi. In un simposio sul romanzo – e in fondo che altro è questa rivista se non un lungo simposio? – ciascuno dei partecipanti guarda dentro il pozzo alla ricerca della verità. Solo che la verità romanzesca è anch'essa figlia di *polemos*: polemica, antilirica, irriverente. E se la ride di coloro che guardano dentro il pozzo.

Note

¹ Cfr. Yves Hersant, *Le roman contre le romanesque* in «L'Atelier du roman», 6, 1996 pp. 145-153; Philippe Roger, *Sceicco bianco contre Chevalier blanc*, in «L'Atelier du roman», 8, 1996,

pp. 147-161; Thomas Pavel in «L'Atelier du roman», *Les sources romanesques du roman*, 10, 1997, pp. 139-161; Lakis Proguidis, *Roman égale romanesque*, in «L'Atelier du roman», 12, 1997, pp. 187-201.

GLI AUTORI

YVES HERSANT, direttore di studi all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, traduttore dall'italiano (Giordano Bruno, Leopardi, Calvino, Camon, Agamben), membro della redazione della rivista «Critique», è un importante studioso della cultura europea. Le sue ricerche si estendono all'arte, alla letteratura e alla filosofia. Si ricordano, tra gli altri, i saggi: *Italies: les voyageurs français aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Laffont, Paris 1988; *Europes. De l'Antiquité au XX siècle* (con la collaborazione di Fabienne Durand-Bogaert), Laffont, Paris 2000; *La Métaphore baroque*, Le Seuil, Paris 2002.

THOMAS PAVEL insegna letteratura francese e comparata all'Università di Chicago. Tra i suoi numerosi saggi, tradotti in diverse lingue, ricordiamo: *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge 1986 (trad. it. *Mondi di finzione*, Einaudi, Torino 1992); *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Gallimard, Paris 1996; *De Barthes à Balzac. Fictions d'une critique et critiques d'une fiction* (co-autore Claude Bremond), Albin Michel, Paris 1998; *La Pensée du roman. Histoire d'un genre littéraire*, Gallimard, Paris 2002.

LAKIS PROGUIDIS, fondatore (Parigi, 1993) e direttore della rivista letteraria «L'Atelier du roman», ha pubblicato alcuni importanti saggi sul romanzo: *Un écrivain malgré la critique. Essai sur l'oeuvre de Witold Gombrowicz*, Gallimard, Paris 1989; *La conquête du roman. De Papadiamantis à Boccace*, Les Belles Lettres, Paris 1997; *De l'autre côté du brouillard. Essai sur le roman français contemporain*, Editions Nota Bene, Montréal 2001.

PHILIPPE ROGER, direttore di studi all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi e al CNRS dirige la rivista «Critique». È riconosciuto come uno dei massimi studiosi dell'opera di Roland Barthes, al quale ha consacrato il saggio *Roland Barthes, roman*, Grasset, Paris, 1986. Più di recente si è occupato della storia politica e culturale delle relazioni tra Francia e Stati Uniti con il saggio *L'ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Le Seuil, Paris 2002.

*Finito di stampare nel maggio 2004
presso la Tipografia Metauro Edizioni
Fossombrone (Pesaro)
Printed in Italy*