DOPPIOZERO

La democrazia magica. Un’intervista con Franco Cordelli

Gilda Policastro 18 Maggio 2012

Che cos’è la “democrazia magica” di uno dei più bei titoli della saggistica contemporanea? Titolo, questo di Franco Cordelli, di una raccolta di scritti variamente dedicati al romanzo (o, come da sottotitolo, al “narratore”, al “romanziere” e allo “scrittore”, in un ordine evidentemente non casuale), alla fine di un secolo (il libro fu stampato per Einaudi per la prima volta nel 1997, e lo scorso febbraio è stato riproposto per i tipi di Fandango) che ne aveva visto, in Italia, tanto l’esplosione che l’interdetto. E allora: che cos’è il romanzo, di cui il libro, fuor di metafora, parla? Un luogo, un territorio, una cifra? O, dicendolo in modo più tipico e al tempo stesso più seducente: in cosa consiste “la magia del romanzo”?

Cordelli non ama addentrarsi in questioni teoriche, non del tipo da manuale di letteratura, comunque (se si pensa almeno all’Asor Rosa del noto saggio sull’ “anomalia” italiana, ovvero sulla presenza di una minor tradizione romanzesca nostrana, a petto degli altri paesi europei e, piuttosto, di romanzieri isolati, da noi, nel transito da Otto a Novecento, da Manzoni a Verga a Pirandello; “anomalia” che avrebbe, com’è noto, ragioni tanto storiche quanto prettamente letterarie). Egli, che romanziere lo è in prima istanza, e che poi, di (secondo) mestiere fa anche il critico, analizza gli epifenomeni, e lo fa, nello specifico, sottraendoli tanto allo statuto tradizionale (ottocentesco) quanto all’interdetto più recente (neoavanguardista: ça va sans dire). Ma, proprio sulla scorta di quest’ultimo, si domanda (tra le righe e non solo): come mai il romanzo, violentemente osteggiato come forma della vita borghese e veicolo della sua egemonia, a partire dalla lingua, diventa invece, e sempre di più con l’avvento della scolarizzazione di massa, una forma “democratica”? Perché il romanzo (e l’arte tutta, teste Benjamin) *si vende*? Nemmeno su questo, però, Cordelli vuole restringere troppo lo sguardo, ed è occasionale, nei suoi ragionamenti, il riferimento al mercato (cioè

all’editoria in prima istanza), che premia il romanzo a scapito non solo dell’antiromanzo, ma di tutte le forme “altre” di scrittura letteraria, dalla poesia alla critica (e forse questo lo si evidenzia in effetti poco, nel libro, o, più probabilmente, appare con maggior evidenza oggi che allora: in epoca pre-Schiffrin, per intenderci). Ripetiamolo: qui niente teoria, è attraverso gli esempi, se mai, che si produce per induzione una teoria, o meglio una fenomenologia del romanzo moderno, spazio, di volta in volta, della vivibilità, del destino (Broch), della deriva (John Barth), dell’ironia (Moravia), dello stile, della narrazione (il positivo), della scrittura (il negativo), della fuga in Oriente e del ritorno “in un qualche Occidente” (Gobineau), del sadismo (Hardy), della tirannia (Bachmann) e via così.

Se la questione che preliminarmente Cordelli poneva (può il romanzo essere “un mezzo di conoscenza” e comunque qualcosa “di più che un divertimento”, specie “in un simile mondo”?), sul piano teorico rimane perciò, alla fine del saggio (o dei saggi), inevasa, nell’esplorazione di volta in volta parziale del territorio romanzesco il critico trova invece dei luoghi (feticci?) poco battuti cui provare ad aggrapparsi con un resistente senso della necessità (di autore, anche: com’è evidente). Tanto più che il “simile mondo” è, nel frattempo, radicalmente cambiato (ed è l’unico punto in cui il libro appare forzatamente invecchiato), specie quanto a quel binomio “politica-economia” che Cordelli, in quegli anni, poteva ancora porre a fondamento della tensione fra fuga e controllo, creatività e disciplina, essenziale per qualunque forma di scrittura o narrazione. Vero è, che nella cessazione o sospensione attuale della politica a vantaggio dell’economia, il romanzo non potrà *materialmente* rispondere a un bisogno di conoscenza se, come ha rilevato in un’occasione pubblica Antonella Agnoli, nel bilancio mensile di una famiglia è quasi insostenibile la spesa di venti euro per acquistarne uno.

Sarà allora questa, attualmente, la vera “magia”, ovvero quella che riuscirà a restituirci la “democrazia”, prima che delle forme, delle opportunità?

Franco, il tuo ultimo libro, *L’ombra di Piovene*, si confronta col fantasma di uno scrittore se non dimenticato, ben poco presente nel contesto

contemporaneo: perché?

Non posso che rispondere in un modo semplice, elementare e quindi incongruo, perché suppongo che tutto venga da un qualche inconscio. Il motivo aneddotico e diretto è che a un certo punto della mia vita ho incontrato un compagno di scuola, di cognome Colorni. All'epoca in cui eravamo compagni di scuola, ignoravo chi fosse Eugenio Colorni, ma quando ho rincontrato il mio amico evidentemente no. Rivedendolo, dopo una serie di domande sulle sue scelte di vita e sul suo illustre, ammirato e ammirevole parente, è scattato questo processo di pseudoidentificazione, strumentale e fittizia con Piovene, dal momento che Piovene ebbe con Eugenio Colorni dei rapporti molto intensi e molto particolari, importanti e soprattutto significativi per comprendere alcune cose dell'Italia fascista, come attesta il bellissimo libro di Sandro Gerbi, *Tempi di malafede*. Piovene, com'è noto, scrisse un articolo antisemita, che Colorni considerò un tradimento. Ma quando quest'ultimo tornò a Roma, fu nascosto e protetto da Piovene nella sua casa di viale Liegi, e dunque quella rottura drammatica che si era prodotta quattro o cinque anni prima, si era ricucita. Non è che io avessi avuto una rottura col Colorni mio coetaneo, ma le nostre vite si erano così tanto separate, che in qualche modo ci stavamo ritrovando. Questo, forse, fu il sentimento da cui è scaturito il mio romanzo.

Nei tuoi libri sembrano avere grande importanza le date, gli schemi e le strutture: quasi volessi obbligare il lettore a stare entro un tuo percorso prestabilito: è così?

Sono consapevole di usare delle date. Questo accade essenzialmente ne *La marea umana*, che è l'unico libro in cui io parlo non del mio passato, ma di un passato (era stata quasi una mia religione, fino ad allora, parlare al presente del presente). Ho usato delle date per quale ragione? Questa domanda mi fa riflettere, e la tua risposta credo abbia una sua plausibilità; la data ha per me però soprattutto il valore di presentificazione del passato. Ci sono degli elementi di cui sono più consapevole: quelli progettuali, ossia numerici e simmetrici. Quand'ero ragazzo, ad esempio, feci leggere dei miei scritti a Elio Pagliarani, che era piuttosto aspro nei giudizi, mi sferzava, direi, come si fa coi cavalli. A un certo

punto mi disse che non si poteva usare il numero otto, perché “porta sfortuna”. Io da quel momento pensai di usare sempre il numero 8, e nel 90 per cento dei casi i miei libri si basano su multipli di 8: ne *Il pubblico della poesia*, che è il mio libro meno personale, sono 64 i poeti menzionati; ne *La marea umana* ci sono 16 capitoli (ne *Il Duca di Mantova* no, dunque non è una regola fissa). Si tratta di una pseudonumerologia, anche in questo caso, che però diventa una sorta di controsuperstizione. C’è un mio racconto de *I puri spiriti*, che si chiama *La superstizione*, in cui cito Wittgenstein: “la mente che pensa è mera superstizione”. Lo cito ironicamente, e in modo ironico e paradossale ho continuato a usare, di fatto, una rete numerica e simmetrica. *Le forze in campo* è tutto costruito su un elemento numerico: i giorni di diario sono 32, e c’è anche una simmetria nei rapporti tra i personaggi. La numerologia e la superstizione hanno funzionato da rete protettiva, per tenere concentrata entro certo limiti l’immaginazione.

Quando hai cominciato a scrivere di libri oltre che a scrivere libri? Cioè come sei diventato critico letterario?

È molto semplice: non faccio altro da quando ero studente universitario, ma come se fosse controvoglia o contro natura. Ho cominciato a farlo per ira, rispondendo polemicamente a persone che mi irritavano. Poi è diventato un mestiere: si dice che l’uso sviluppi l’organo, ma nel mio caso quale organo si è sviluppato?
All’inizio ero molto influenzato dalla critica del tempo, negli anni Sessanta e nei primi anni Settanta, intendo. Se rileggo oggi uno dei miei saggi su Henry James mi fa orrore: uso un linguaggio che trovo non solo datato, ma troppo astratto e direzionale, nel senso che porta a un certo tipo di conclusioni. Tra l’altro non è che James sia un mio faro: è un grande scrittore tra tanti altri, ma in quel momento era importante parlarne. Nel 1974**,** quando tradussi *Principessa Casamassima*, di James non si trovava nulla in libreria. Così come di Virginia Woolf, quando ne tradussi*Tra un atto e l’altro*, nel 1976. Nel tempo, sono andato liberandomi da certe scorie linguistiche e concettuali. Oggi per me scrivere una critica, una recensione ha senso intanto nel modo in cui si lega a una pulsione esistenziale. Non ho progetto, non ho ideologia, e il mio unico interesse è cercare di sentire con l’orecchio se il libro o lo spettacolo ha una sua plausibilità, un valore, una lucentezza estetica.

Nella critica teatrale, a differenza di quanto accade coi libri, si può diventare effettivamente artefici del destino di uno spettacolo. La leggenda legata alla tua “cattiveria” vuole che certi attori dopo le tue recensioni piangano…

Della critica letteraria non saprei, ma sulla critica teatrale posso esprimermi con certezza: essa è molto legata (fin troppo) all’oggetto, e tende non per sua natura, ma per sua necessità storica, alla mediazione. Ancorché legittima e forse auspicabile, entro certo limiti, la mediazione nel caso del teatro non fa bene, specie quando equivale a dire “nì”, come si fa di solito, al 90 per cento degli spettacoli, e “sì” al 10 per cento. Il teatro è un’arte che vive in un regime di grande difficoltà, perché ha una privazione di base economica importante. Allora quella che tu chiami “cattiveria”, ma che io direi piuttosto severità (maggiore, per il teatro, di quella che ho in letteratura, dove posso scegliermi gli oggetti, mentre rispetto al teatro sono un cronista), è un atto di giustizia nei confronti dei bravi, e dunque non un atto di cattiveria, ma di bontà.

Che cosa ti piace e che cosa ti dispiace della letteratura contemporanea?

La risposta a questa domanda rischia a ogni passo l’ingiustizia o l’imprecisione o la reazionarietà. La questione è che rispetto al mondo in cui sono nato e mi sono formato, il cambiamento è così vistoso che chi non ha vissuto la propria giovinezza negli anni Sessanta non lo capisce, o con grande sforzo. È come quando nei primi anni dell’Ottocento apparvero i Romantici tedeschi, in reazione violentissima all’Illuminismo (reazione, s’intende, al modo di sentire, non solo alla lingua e alla cultura). Io credo che si tratti di una vera rivoluzione culturale, che il salto tra il mio ieri e l’oggi sia enorme. Qual è il succo di questa differenza? La produzione di oggetti estetici era infinitamente inferiore e localizzata. Questa localizzazione tendeva all’universale. Oggi la produzione è sconfinata, illimitata, e dall’universale va verso il locale. Siamo a Roma a Milano e ci arriva addosso una quantità incontrollabile di oggetti estetici. Finché sono controllabili, un giudizio di valore è ancora possibile, ma oggi si fa veramente difficile, sia che uno abbia qualche categoria di giudizio, sia che non l’abbia, come me, che mi servo di categorie empiriche. È obiettivamente sconcertante, e capire cos’è un buon libro,

un buon quadro, una buona opera d’arte, un buono spettacolo, come si fa? Cito, sperando di non tradire il suo pensiero, il mio coetaneo Berardinelli, che ha una reazione di insofferenza. Io, essendo curioso, non sono insofferente, ma mi rendo conto delle mie difficoltà, misurandole su quelle degli altri, e viceversa. Ci si potrebbe lamentare, ma la democrazia estetica di massa è da una parte legittima, dall’altra un controsenso, dal momento che stiamo parlando di arte, ovvero di un luogo in cui la democrazia o è magica o non è.

Ho incontrato Franco Cordelli alla vigilia della ristampa de La democrazia magica*, perciò le domande dell’intervista (già apparsa sulla rivista* “Il reportage”*), pur sottintendendo le tesi del libro (come rivela la battuta finale) o riprendendone alcuni temi, non lo riguardano direttamente.*

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

