



prospero's
rivista online
di cultura e attualità

ALBERTO CASTOLDI

**L'intellettuale come
corpo separato**

Publicato online il:
10 ottobre 2011
<http://prosperos.unibg.it>

Il 3 dicembre 1825 Stendhal inaugura un dibattito destinato a diventare ricorrente nella Cultura europea, sul rapporto fra intellettuali e potere, pubblicando il pamphlet *Su un nuovo complotto contro gli industriali*. Attaccando la nuova filosofia dell'industrialismo saint-simoniano, che fra l'altro accomunava sotto l'etichetta di industriali anche gli operai in quanto coinvolti nella produzione, Stendhal denunciava l'impraticabilità dei valori borghesi per gli intellettuali: Santarosa, Byron si sono sacrificati per un ideale astratto, l'indipendenza della Grecia, nello stesso tempo la borghesia ha continuato ad occuparsi dei propri affari: "Un rispettabile cittadino ha fatto venire delle capre dal Tibet". Pochi giorni dopo, il 6 dicembre Benjamin Constant interveniva a sua volta sull'argomento, affermando fra l'altro: "L'industrialismo è un nuovo complotto del materialismo per sottrarre all'uomo una parte dei suoi attributi, e indirizzare tutta l'attività degli individui e delle società verso un solo obiettivo, la ricerca di interessi puramente materiali."

La "protesta" si potrebbe dire che era nell'aria da molto tempo, e partiva dall'idealizzazione, ed anche dalla semplificazione, del grande evento della rivoluzione francese, vista come il risultato una sorta di alleanza esplicita fra intellettuali (portatori del pacchetto di valori) e popolo (portatore di rivendicazioni). Il risultato di questa "alleanza" era stata la Rivoluzione, ma l'esito aveva visto paradossalmente il trionfo dei "valori" borghesi, riconducibili al profitto, e la sconfitta di quelli promossi dagli intellettuali. Giusta o sbagliata che fosse questa percezione, nondimeno essa divenne ben presto dominante. Stendhal che aveva definito la propria epoca come "età del sospetto", proprio di fronte a questa divaricazione, esemplificata dal fatto che la

borghesia vedeva armi ai Turchi con cui venivano poi uccisi coloro che si battevano per la libertà della Grecia, salvo poi dedicare loro monumenti nelle piazze, sancisce l'esistenza di un conflitto non più sanabile fra intellettuali e borghesia, e questa visione ipotecherà tutto il dibattito successivo del secolo, avendo peraltro alle spalle un confronto che era già sorto in ambito illuministico, e che può essere sintetizzato nelle opposte posizioni di Rousseau e Diderot. Rousseau, ad esempio, rifiuta di venire a compromessi con il mercato, per cui di fronte alla richiesta di preparare un'edizione condensata delle opere di Richardson risponde: "Mi guardo bene dal metter mano alle opere di Richardson, soprattutto per abbreviarle, perché io stesso non gradirei d'essere accorciato." Al contrario Diderot accetta l'idea dell'intellettuale come produttore, e l'equiparazione del proprio lavoro a merce: di fronte all'osservazione di Voltaire secondo cui un personaggio del livello di Diderot non deve dipendere dagli editori, ma sarebbe piuttosto loro dovere fare anticamera da lui, egli risponde dislocando la "sacralità" dell'autore nel vincolo contrattuale che lo lega all'editore: "vedo che si vuole ignorare che il manoscritto dell'*Enciclopedia* non ci appartiene più, e che è di proprietà dei librai che l'hanno comperato a dei prezzi esorbitanti, e che non possiamo sottrarne una sola pagina senza essere infedeli."

D'altronde la visione idealizzata di Stendhal aveva già trovato in Robespierre una drastica negazione: "I letterati nel loro complesso si sono disonorati in questa Rivoluzione, a eterna vergogna dell'intelletto, è la volontà del popolo ad averne pagato tutto il prezzo". Tuttavia sarà l'immagine proposta da

Rousseau a risultare vincente, vale a dire quella dell'artista infelice, in perenne conflitto con la società: i valori sociali sono dei disvalori per l'intellettuale, che ha come preciso compito quello di denunciarne la falsità.

Si assistette così all'esaurirsi di un sistema di valori, al consumarsi di un progetto ad essi legato, che prevedeva la cooptazione degli intellettuali alla gestione del potere. Le prime avvisaglie erano già percepibili nel valore emblematico assunto dalla morte drammatica, alla fine del Settecento, di poeti quali Malfilâtre, Gilbert e André Chénier. Colnet offriva un lungo elenco di intellettuali come estratto di un'opera, progettata e mai realizzata, che avrebbe dovuto intitolarsi *Biografia degli autori morti di fame*: si va da Omero al Tasso fino a Diderot, Rousseau ed appunto Malfilâtre, Gilbert, Chatterton. Chénier, in particolare, verrà evocato a più riprese in ambito romantico, come vittima della Rivoluzione (che aveva però sacrificato anche altri intellettuali come Jacques Cazotte e il poeta Jean-Antoine Roucher). Vigny introduceva, a sua volta con *Chatterton* l'immagine dell'artista come vittima sacrificale della società: "il martirio perpetuo e la perpetua immolazione del Poeta". Aveva indubbiamente ragione Valéry nel sottolineare che la storia letteraria è da sempre anche la storia dei conflitti o dei compromessi con il reale quotidiano affrontati da ogni intellettuale per sopravvivere: "La storia delle lettere è dunque anche la storia dei mezzi di sussistenza di coloro che hanno praticato l'arte di scrivere nel corso del tempo. Vi troviamo tutte le soluzioni possibili del problema di vivere a dispetto dell'ingegno che si ha: l'adulazione, l'elogio dei grandi, dei ricchi o del popolo; la mendicizia; la truffa; il furto a mano

armata [...]. C'è poi il commercio di ciò che si scrive, che è (letteralmente parlando) di tutte queste modalità la peggiore [...]. Insomma Omero mendicava; Virgilio e Orazio lusingavano; Villon rubava; l'Aretino era a conoscenza di molte cose... Sotto Luigi XIV si mirava alle pensioni. Quanti parassiti sotto Luigi XV! Balzac si sfinisce in fallimenti ingegnosi. Lamartine elemosina. Verlaine vive di espedienti...".

Anche gli intellettuali più prestigiosi come Chateaubriand sono costretti a venire a patti con le regole del mercato, ma in linea generale è pur vero quanto afferma al riguardo Maurice Blanchot: "Nell'epoca stessa in cui il lavoro diventa l'unico segno del valore, è anche privo di valore e letteralmente tragico". La mancata assimilazione al "sacre de l'écrivain", con cui la borghesia concedeva talvolta all'intellettuale una funzione esornativa, delegandogli il compito di rappresentare il teatro delle proprie sublimazioni, comportava inevitabilmente l'espropriazione dell'esistenza in base alla logica del "morire per vivere" balzachiano. Nell'ecatombe romantica vengono immolate alcune generazioni di intellettuali, per lo più poeti, a segnalare il dramma di un radicale rimodellamento della cultura di un'epoca e dei suoi rapporti con la società.

Goya e Manet possono essere assunti emblematicamente a significare i termini temporali di questa crisi, che è di coscienza e di collocazione, proprio perché crisi di valori. Quando Goya dipinge le *Fucilazioni del 3 maggio 1808* non intende protestare soltanto contro le atrocità dell'occupazione francese, ma ribellarsi ai mostri generati dal "sonno della ragione". Le truppe francesi in Spagna invece d'essere testimonianza della diffusione dei "lumi", della vittoria della ragione, proiettano un cono

d'ombra al loro passaggio, per una sconcertante perversione risultano apportatrici di tenebre. Goya registra sbigottito questo primo bilancio contraddittorio della Rivoluzione: quei principi in nome dei quali aveva fustigato la superstizione, l'intolleranza religiosa, risultano essere apparentemente gli stessi che presiedono ai massacri dei suoi compatrioti. Ecco allora che l'opposizione fra luce e tenebre interviene a discriminare due campi contrapposti: la luce ha disertato i "depositari" della ragione, per illuminare i detentori reali, anche se umili, degli ideali di libertà. *L'Esecuzione di Massimiliano* dipinta da Manet nel 1867 accomuna invece, in una identica atmosfera grigia, il plotone d'esecuzione, nello stesso atteggiamento di quello dipinto da Goya, visto di spalle, e i tre personaggi che vengono fucilati, Massimiliano e i generali Mejia e Miramon, quasi tre fantasmi avvolti dal fumo degli spari; anche coloro che assistono sembrano spettatori indifferenti. Manet non vuole eludere una valutazione politica: i protagonisti vengono assimilati da una prospettiva che non mira a loro, bensì a colui che di questo episodio, conclusivo di tutto un progetto fallimentare, è il vero responsabile, Napoleone III, la gestione borghese del potere. L'opposizione luce/tenebre non basta più a Manet per rendere la complessa situazione politica con cui si va misurando, e che tende a spiazzare l'artista, per cui lo scontro non abita più il quadro, ma è il quadro stesso parte di questo scontro.

La maggior parte degli intellettuali tende a rinchiudersi in un isolamento frutto sia di orgoglio che di sconforto. Nodier chiede al potere una maggiore libertà per gli artisti in cambio di una loro rinuncia al controllo sulla realtà sociale, "il mondo positivo", riconoscendo così l'esistenza di una frattura come

costitutiva di una crisi epocale. Gautier sostiene che non ci sia di veramente bello che ciò che non serve a nulla. Balzac nella sua *Pelle di zigrino* assimila l'energia vitale al capitale: può essere tesaurizzata, spesa, investita, concentrata, dissipata, essendo ormai stato abbandonato il baratto che ancora connotava il mondo dell'antiquario dove la pelle era custodita. Ma questa assimilazione dell'oro al sangue, come fluido vitale, fa sì che l'uomo sia costretto a consumarsi per vivere.

L'impressione degli intellettuali è che la Francia sia ormai assolutamente dominata da una borghesia che per sua natura è indistruttibile. Affermerà Vigny: "Se una rivoluzione scoppia a sua insaputa, la Borghesia si mette da parte, la lascia passare, l'applaude, fa la morta e poi ritorna a galla, invade la Rivoluzione e l'assorbe." D'altra parte gli intellettuali sono essi stessi responsabili di questa situazione, perché teorizzano il disimpegno. Sempre Vigny trova deplorabile che un poeta come Lamartine voglia essere deputato, "Ci dovrebbero essere deputati astratti, deputati della Francia, ed altri deputati dei francesi." Viene proposta dunque una visione dell'intellettuale come professionista dell'astrattezza. Altri, invece, come Mallarmé e Flaubert faranno della scrittura un rifugio contro l'impraticabilità dell'esistenza, sancendo a questo modo la propria marginalizzazione: "Così che, *per non vivere*, dirà Flaubert, mi tuffo nell'Arte da disperato; mi ubriaco d'inchiostro come altri di vino." Fino a divenire un "uomo-penna".

Jean Starobinski descriverà questo atteggiamento, lungo tutto il corso dell'Ottocento, nel suo bellissimo *Ritratto dell'artista da saltimbanco*: gli intellettuali sia nella scrittura che nelle arti visive scelgono di ritrarsi come saltimbanchi, intrattenitori

marginali dell'universo borghese, dai saltimbanchi di Tiepolo, ai Pierrot e alle famiglie di saltimbanchi di Picasso. In questo straordinario laboratorio si prefigurano i ruoli che costituiranno, a partire dalla "scissione" di Stendhal gli elementi contraddittori del dibattito sul ruolo dell'intellettuale fino ai giorni nostri.