

György Lukács, Michail Bachtin e altri
PROBLEMI DI TEORIA DEL ROMANZO

Metodologia letteraria e dialettica storica

A cura di Vittorio Strada



© 1976 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

La relazione e il saggio di György Lukács sono del 1935;
la relazione di Michail Bachtin è del 1938

Prima traduzione mondiale

Traduzione di Clara Strada Janovič

ISBN 88-06-00729-7

Indice

p. VII *Introduzione* di Vittorio Strada

Problemi di teoria del romanzo

- 5 Relazione letta da György Lukács alla Sezione di letteratura dell'Istituto di filosofia dell'Accademia comunista
17 Interventi
125 Intervento conclusivo del compagno Lukács

GYÖRGY LUKÁCS

- Il romanzo come epopea borghese
133 Il destino della teoria del romanzo
141 La forma specifica del romanzo
150 La nascita del romanzo
154 La conquista della realtà quotidiana
159 La poesia del « regno animale dello spirito »
165 Il « nuovo » realismo e la dissoluzione della forma del romanzo
173 Le prospettive del romanzo socialista

MICHAIL BACHTIN

- 179 Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo

Problemy teorii romana, in «Literaturnyj kritik», nn. 2 e 3, 1935, pp. 214-49 e 231-54.

Abbiamo preferito lasciare, come nell'originale, senza riferimenti di nota le citazioni, dopo averle però verificate nei testi d'origine o in buone traduzioni italiane.

*Relazione letta da György Lukács alla Sezione di letteratura dell'Istituto di filosofia dell'Accademia comunista*¹.

Il romanzo è il fenomeno letterario più tipico della società borghese. È vero, nella letteratura antica e medievale e nella letteratura dell'Oriente vi sono opere affini al romanzo, ma esso acquista i suoi caratteri tipici solo quando diventa la forma di espressione della società borghese. D'altro canto, è proprio nel romanzo che le contraddizioni specifiche di questa società trovano l'espressione più adeguata e tipica.

Il romanzo, come grande opera epica e raffigurazione narrativa di una totalità sociale, costituisce il polo opposto all'epos antico. L'epos omerico, la prima grande forma di raffigurazione epica della società in cui la primitiva unità tribale è ancora un contenuto sociale vivo che determina la forma, occupa uno dei poli di sviluppo della grande poesia epica; l'altro polo è costituito dal romanzo, forma tipica del capitalismo, l'ultima delle società divise in classi. Questa contrapposizione permette di capire in modo più sicuro e chiaro le leggi del romanzo, poiché gli ultimi e decisivi problemi sociali che hanno determinato la forma dell'epos e del romanzo vi si manifestano con molta più chiarezza che non nelle forme intermedie e nei prodotti ibridi: nel «romanzo» antico o nell'«epos» contemporaneo.

Poiché qui sarà esaminato il problema centrale della teoria del romanzo (o meglio, sarà fatto il primo passo verso lo studio di questo problema), ci limiteremo all'esame della contrapposizione sopraindicata e delle conseguenze che ne derivano.

¹ Riassunto dell'autore.

[L'articolo *Il romanzo come epopea borghese* (pp. 131-78 della presente edizione) svolge ampiamente le tesi di questa succinta relazione].

Anche la filosofia classica tedesca, che ha posto il problema del romanzo in modo piú corretto e approfondito di ogni altra teoria borghese, parte da questa opposizione. Hegel considera l'opposizione tra l'epos e il romanzo come opposizione tra due periodi della storia universale, le cui modalità egli segue con grande penetrazione, anche se, in quanto idealista, non può conoscere le cause materiali e sociali del loro contrasto. Per Hegel queste stanno nell'opposizione tra la poesia e la prosa, termini che egli assume in un significato diverso da quello formalistico ed esteriore. Secondo Hegel, il periodo della poesia (dell'epos) è il periodo della primitiva attività autonoma, il periodo degli «eroi», e per «eroicità» di quell'epoca Hegel intende non semplicemente le imprese degli eroi, ma quell'unità primitiva della società, quell'assenza di antagonismo tra l'individuo e la società che resero possibili in Omero la composizione, i caratteri, ecc. I poemi di Omero rappresentano la *lotta della società, della tribù, della gens* nel loro complesso e possono farlo con una vivacità individuale, in seguito irraggiungibile, proprio perché alla loro base sta questa rozza e primitiva unità tra l'individuo e la società. La poeticità dei poemi omerici poggia in gran parte sulla relativa debolezza della divisione sociale del lavoro. Gli eroi di Omero vivono e agiscono in un mondo in cui gli oggetti non hanno ancora perso la loro poeticità poiché la produzione di ciascuno di essi è una novità.

Questo è, come dice Marx, il periodo dell'«infanzia dell'umanità», e proprio in Omero troviamo il periodo dell'infanzia normale.

Neanche la prosa, come contrassegno dello sviluppo borghese dell'età contemporanea, è considerata da Hegel dal punto di vista astratto o formalistico. Da un lato, all'individuo sono opposte in questa società forze astratte ed è impossibile che nella lotta con esse nascano collisioni rappresentabili in immagini sensibili; dall'altro, la vita quotidiana qui è talmente squallida e mediocre che ogni tentativo di portare nella vita una poesia che la possa innalzare è considerato come qualcosa di estraneo. Hegel sa che le cause della prosa della vita contemporanea si radi-

cano nella divisione capitalistica del lavoro, ma quest'ultimo fatto egli lo intende in modo tutt'altro che completo e spesso erroneo. Innanzi tutto egli naturalmente non sa che dietro le contraddizioni, in cui egli vede l'essenza della vita contemporanea e della forma artistica che la esprime nel modo piú adeguato, vale a dire del romanzo, l'«epopea borghese», sta la contraddizione tra la produzione sociale e l'appropriazione privata. Egli non va oltre la descrizione della contraddizione visibile tra l'individuo e la società. In base a queste premesse egli definisce il tema del romanzo, in opposizione a quello dell'epos, come la *lotta all'interno della società*.

L'effettiva conoscenza delle fasi sociali che generano queste due forme non è, beninteso, che la condizione preliminare della conoscenza della loro sostanza e peculiarità. Entrambe le forme hanno in comune la raffigurazione narrativa di un'azione; la sostanza intrinseca dell'uomo sociale in una determinata fase del suo sviluppo può esprimersi in immagini sensibili soltanto attraverso la raffigurazione di un'azione. La differenza tra ciò che gli uomini, in virtù del loro essere sociale, sono realmente e ciò che essi immaginano di essere non può rivelarsi che nella raffigurazione di un'azione. Ecco perché le condizioni favorevoli alla creazione di un grande epos si manifestano prima di tutto quando il materiale offerto dalla società al suo poeta rende possibile che si dia forma a una autentica azione. La storia del romanzo è la storia di una lotta eroica (e, in alcune diramazioni, vittoriosa) contro le condizioni sfavorevoli alla creazione poetica proprie della vita borghese contemporanea.

L'unità della vita pubblica e privata nel primo stadio della società antica è la base del pathos della poesia antica, quel legame immediato tra la passione individuale, realisticamente raffigurata, e i determinanti problemi dell'essere sociale. Questo legame è assente nella realtà della società capitalistica. Per raggiungere il nuovo pathos proprio del romanzo, il pathos del «materialismo della società borghese», come dice Marx, i creatori del romanzo dovevano cercare di raggiungere il fondo delle cause sociali delle azioni individuali e rappresentarle come qua-

lità e passioni di singoli individui tramite molteplici mediazioni; essi dovevano ricostruire, mediante complicatissime vie indirette e in immagini percepibili sensibilmente, gli effettivi rapporti socio-economici tra gli «atomi» apparenti.

Il problema formale centrale del romanzo, la creazione di un'azione epica, richiede una conoscenza adeguata della società borghese e quindi richiede qualcosa che per principio è irrealizzabile sul terreno borghese. Soltanto il materialismo dialettico, concezione del mondo del proletariato rivoluzionario, può dare una conoscenza esatta e completa dell'ambivalenza della società capitalistica, l'ultima delle società divise in classi, la conoscenza cioè dell'indissolubile unità del progresso sociale che consiste nella distruzione dei rapporti patriarcali, feudali, ecc., nello sviluppo rivoluzionario delle forze materiali di produzione e nella profondissima degradazione dell'uomo, provocata da quello stesso modo di produzione e dalla divisione sociale del lavoro (l'opposizione tra lavoro manuale e intellettuale, tra città e campagna) che ne costituisce la base.

Ogni pensatore o poeta borghese affronta questa ambivalenza come un dilemma. Egli isola i momenti di questo processo unitario pieno di contraddizioni, li contrappone con maggiore o minore staticità e ne sceglie uno per la sua incarnazione artistica. Egli cerca di fare del progresso una mitologia, o lotta, in modo unilaterale e romantico, contro la degradazione dell'uomo, o la fa oggetto della sua denuncia.

Questa difficoltà aumenta ancora per il fatto che quasi tutti i grandi poeti del periodo di ascesa della borghesia cercavano una sintesi delle tendenze contraddittorie, una sorta di «stato medio» tra gli estremi. Questa tendenza generale dell'ideologia borghese si cristallizza più nettamente attorno al problema dell'«eroe positivo» del romanzo. I grandi romanzieri si sforzavano di trovare l'azione tipica della condizione sociale del loro tempo e sceglievano come portatore di tale azione un uomo dotato di tipici caratteri di classe, concependolo nello stesso tempo come tipo positivo.

Quanto questo problema è semplice per gli apologeti volgari successivi (le loro soluzioni del problema sono altrettanto «semplici»), tanto esso è complicato, addirittura insolubile per i grandi romanzieri della borghesia in ascesa. Il loro coerente, a volte rivoluzionario riconoscimento del carattere progressivo della società capitalistica faceva loro creare l'«eroe positivo». Nello stesso tempo la loro onesta, antiapologetica analisi delle contraddizioni e dei pericoli dello sviluppo capitalistico e della degradazione dell'uomo dissipava l'illusione di «positività» del loro eroe (il Čičikov di Gogol').

Essi consapevolmente tendono alla sintesi di uno «stato medio», cercano di togliere la contraddizione di cui hanno preso coscienza nell'ambito del sistema capitalistico. Questa soluzione è destinata inevitabilmente al fallimento. Nasce tuttavia una forma del romanzo, contraddittoria, paradossale e, nel senso classico, incompiuta, in quanto essi rappresentano le contraddizioni viste con una franchezza e un coraggio incrollabile. «A un maestro ciò che è nuovo e importante si sviluppa in mezzo allo "sterco" delle contraddizioni» (Marx).

Questa inevitabile via di sviluppo del romanzo spiega anche perché lo sviluppo borghese non poteva dare una corretta teoria del romanzo. L'estetica della prima età borghese col suo orientamento classicistico era destinata ad evitare le peculiarità specifiche del romanzo, senza neppure accorgersene. I massimi romanzieri (Fielding, Scott, Goethe, Balzac) e i classici tedeschi del pensiero estetico, soprattutto Hegel, intesero le più essenziali determinazioni estetiche e storiche del romanzo, ma la loro cognizione trovò un limite là dove anche per la pratica artistica dei grandi rappresentanti del romanzo c'era un limite. Hegel intuì che il romanzo deve alla fin fine arrivare all'adattamento del suo eroe alla società borghese. Del pietoso lato di questo adattamento egli parla con un cinismo degno di Ricardo, ma egli non è in grado di comprendere fino in fondo la dialettica delle intenzioni fallite dei grandi romanzieri, la loro involontaria grandezza, la loro vittoria dovuta al crollo delle loro speranze.

Secondo le definizioni di Fielding e di Balzac, il roman-

ziere è destinato ad essere «lo storico della vita privata». Ma essi, con piena coscienza artistica, si mettono a raffigurare caratteri, situazioni, passioni, azioni, partendo dal triviale punto di vista della vita borghese, proprio perché aspirano a riprodurre con la massima veracità le principali leggi della società borghese. Nei grandi romanzieri il tipico, sia nella costruzione dell'azione sia nella raffigurazione dei caratteri, non significa affatto media statistica; anzi, si tratta di un'energica costruzione delle contraddizioni che emergono in primo piano e si manifestano nei caratteri estremi e nelle situazioni estreme. Il pathos del «materialismo della società borghese» può essere adeguatamente espresso nella parola solo quando esso è elevato ai limiti estremi.

I grandi romanzieri a una superficiale verosimiglianza degli eventi e dei caratteri della media quotidianità borghese contrappongono arditamente le contraddizioni sociali nella loro espressione estrema. Il loro realismo si basa su questa intrepida rivelazione delle contraddizioni, nella verità sociale del contenuto, il mezzo artistico per raffigurare il quale è il realismo dei particolari. Quando lo sviluppo generale della borghesia pone fine a questa «ricerca disinteressata» e a questo «studio imparziale» e mette al loro posto «la malafede e la perfidia dell'apologetica» (Marx), viene a fine anche il grande realismo nel romanzo. Né le onestissime intenzioni dei grandi scrittori, né la crescente acutezza di osservazione e di resa dei particolari realistici possono oramai colmare questa perdita. L'ostilità della vita borghese all'arte e alla letteratura si manifesta nel romanzo con forza sempre crescente.

A questo punto dobbiamo affrontare un altro problema essenziale, quello del *periodizzamento*. La trattazione marxista di un genere letterario non può essere che *storico-sistemica*. Il nostro schizzo delle principali leggi del romanzo poggiava fin dall'inizio sull'analisi della storia della società. Abbiamo studiato il romanzo dal punto di vista marxista sulla storia. Lo studio dello sviluppo interno del romanzo e il suo periodizzamento sono possibili soltanto dopo un'analisi delle grandi fasi della storia

delle classi e della lotta di classe. Ma anche qui la trattazione deve essere storico-sistemica e non piattamente storico-empirica, altrimenti in questo campo non sarà possibile comprendere la legge dello *sviluppo diseguale*.

Se, ad esempio, prendiamo come punto cruciale dello sviluppo del romanzo la rivoluzione del 1848, per noi deve essere chiaro che questo riguarda i paesi europei occidentali, toccati dalla svolta del 1848, e che la Russia — *mutatis mutandis* — nel suo sviluppo sociale conobbe una svolta analoga a quella europea del 1848 solo nel 1905. Quindi il romanzo russo del XIX secolo corrisponderà in molti suoi momenti al romanzo europeo del periodo tra il 1789 e il 1848 e non al romanzo caratteristico dello sviluppo europeo-occidentale dopo il 1848. È evidente che questa tesi presuppone che si tenga conto dello sviluppo diseguale: lo sviluppo dell'Europa influisce sullo sviluppo della Russia e lo modifica, e per alcuni romanzieri questo influsso è addirittura predominante.

Possiamo caratterizzare i singoli periodi soltanto per sommi capi. La brevità dell'esposizione si farà sentire particolarmente sia nel rilevamento sistematico dei caratteri generali di un determinato periodo sia nell'inevitabile ineguaglianza dello sviluppo, fatti questi che non soltanto non impediscono il periodizzamento, contrariamente a quanto pensano gli «storicisti», ma lo rendono dialetticamente più ramificato e ricco. Fatta questa premessa, passiamo all'esposizione dei periodi più importanti in stile compendioso, quasi telegrafico.

1. *Romanzo in statu nascendi*. Periodo di nascita della società borghese. La lotta dei grandi romanzieri di questo periodo (Rabelais, Cervantes) è diretta soprattutto contro la degradazione medievale dell'uomo. Gli ideali della società borghese, intesi secondo il periodo della sua nascita (ad esempio, la libertà dell'individuo), posseggono ancora il pathos suggestivo dell'illusione storicamente giustificata. Tuttavia le contraddizioni della società borghese, la «prosa» della vita, ecc. cominciano già a farsi sentire. I grandi scrittori, in particolare Cervantes, lottano «su due fronti»: contro la vecchia e la nuova degradazione dell'uomo. Il contrassegno stilistico principale di

questo periodo è il *realismo fantastico*. Realismo dei particolari. Tuttavia la penetrazione degli elementi plebei nei motivi della forma e del contenuto, dell'azione e dei caratteri mutuati dal medioevo porta molto al di là del realismo comune, a una forma ardita e ampia, e il realismo, pur conservando l'interiore veridicità sociale, diventa fantastico. Questo realismo fantastico si manifesta stilisticamente anche nel periodo successivo (Swift, Voltaire).

2. *La conquista della realtà quotidiana*. Periodo dell'accumulazione primitiva. Lo sviluppo decisivo ha luogo soprattutto in Inghilterra. Defoe, Fielding, Smollett, ecc. Il largo orizzonte del fantastico si ritrae; la trama e i caratteri diventano realistici nel senso più stretto. La borghesia, raggiunto il predominio economico, conquista il diritto di fare dei propri destini di classe, così come essi sono, l'oggetto di un grande epos. In questo periodo il principio attivo e progressivo della borghesia è sottolineato con più forza che in qualsiasi altra fase di sviluppo. In egual misura qui si verificano tentativi molto energici di creare un eroe «positivo» borghese. Questi tentativi persino nelle realizzazioni più alte sono pagati a prezzo di una certa grettezza dell'eroe «positivo»; e tuttavia qui esistono ancora una tale libertà e un tale coraggio dell'autocritica che l'eroe «positivo» di questo periodo sarebbe intollerabile nel XIX secolo. (Cfr. Thackeray su Tom Jones di Fielding).

Il riconoscimento del carattere progressivo dello sviluppo borghese non impedisce ai grandi scrittori di questo periodo di raffigurare con profonda veridicità gli orrori del rivolgimento sociale dell'epoca dell'accumulazione primitiva. La contraddizione, feconda per il romanzo, consiste qui proprio nell'irrisolta contraddizione tra la terribile verità del fenomeno raffigurato e l'intatto ottimismo della classe in ascesa (Defoe). La lotta della borghesia per far prevalere le sue forme vitali nella letteratura promuove un romanzo che contro la mortifera tradizione feudale combatte per la liberazione dei sentimenti umani, per il soggettivismo (Richardson, Rousseau, *Werther*). Questo soggettivismo, che è una tendenza progres-

siva, a volte persino rivoluzionaria, porta nello stesso tempo al relativismo soggettivistico e al disfacimento della forma del romanzo (Sterne).

3. *La poesia del regno animale dello spirito*¹. È il periodo delle contraddizioni della società borghese dispiagate appieno, ma che ancora precede l'autonoma entrata in scena del proletariato. La rivoluzione francese pone fine all'«eroica illusione» (Marx) degli ideologi della classe borghese. La prosa della vita borghese è diventata evidente. Nasce il romanticismo, come corrente internazionale di grande portata. Da una parte, il romanticismo lotta contro il capitalismo dal punto di vista delle forme sociali ormai sorpassate, dall'altra, esso stesso si mette inconsciamente sul terreno capitalistico. In tal modo esso incomincia una lotta meramente ideologico-soggettiva, idealistica contro il capitalismo inteso come qualcosa di dato e di «fatale». Così facendo, appiattisce le contraddizioni del capitalismo che intendeva approfondire e avanza un falso dilemma: il soggettivismo vuoto o l'oggettivismo esasperato. Esso sottolinea in modo unilaterale (che quindi diventa reazionario) il momento della degradazione dell'uomo nel capitalismo.

I massimi scrittori di questo periodo si evolvono in direzione del grande stile realistico, superando le tendenze romantiche e lottando per comprendere la loro epoca come una totalità con tutte le contraddizioni che vi si sono create. Però il loro atteggiamento nei riguardi del romanticismo non è univoco. Da un lato, essi effettivamente superano le proprie tendenze romantiche e includono elementi di romanticismo nella loro opera come momenti «tolti» (ad esempio, i momenti affini a quelli di E. T. A. Hoffmann in Balzac); d'altro lato, la loro battaglia contro la prosa della vita contiene inevitabilmente elementi romantici non «tolti». La vittoria effettiva e presunta sul romanticismo si mescola in modo estremamente contraddittorio nell'opera di un medesimo scrittore (la torre misteriosa negli *Anni di noviziato di Wilhelm Meister* è

¹ [L'espressione è tratta dal titolo di una parte della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel].

in ugual misura prosa non superata e romanticismo esagerato). Soggettivamente nei grandi scrittori la lotta per l'eroe «positivo» si inasprisce (il problema dell'educazione in Goethe). Ma la crescente conoscenza delle contraddizioni del capitalismo e la rappresentazione coraggiosa di queste contraddizioni nelle forme piú estreme distruggono, contro la volontà degli autori, ogni «positività». La grandezza di Balzac e la sua posizione centrale nello sviluppo del romanzo sono dovute proprio al fatto che egli nelle sue immagini ha creato qualcosa di diametralmente opposto a ciò che aveva consapevolmente concepito.

4. *Il nuovo realismo e la dissoluzione della forma del romanzo.* Periodo del decadimento ideologico della borghesia e della crescente apologia in tutte le sfere ideologiche. L'esordio rivoluzionario autonomo del proletariato (giornate di giugno del 1848) e l'incessante inasprimento dell'antagonismo di classe non solo rafforzano la generale tendenza apologetica, ma rendono difficile agli scrittori cospicui e onesti la loro lotta contro l'apologetica generale. Piú la lotta di classe tra la borghesia e il proletariato diventa apertamente il centro di tutti gli avvenimenti sociali, piú essa scompare dai romanzi borghesi. Contemporaneamente al fatto che gli scrittori, in modo conscio o inconscio, cominciano ad evitare di porsi il problema centrale del loro tempo, anche il loro modo di raffigurare la realtà si orienta necessariamente verso questioni periferiche. Questo si manifesta persino là dove le battaglie di classe tra la borghesia e il proletariato non sono ancora il tema principale.

In questo periodo il retaggio ideologico del romanticismo disgrega sempre di piú il retaggio e le tradizioni del grande realismo. Lo stile del romanzo borghese è dominato sempre di piú dal falso dilemma: soggettivismo desolato o oggettivismo esasperato. Gli scrittori borghesi sono sempre meno in grado di raffigurare la società come un processo di sviluppo e non come alcunché di concluso e di cristallizzato. Ne consegue che il nuovo realismo si stacca inevitabilmente sempre di piú dalle vecchie figure tipiche individualizzate e al loro posto rappresenta

l'uomo medio. A mano a mano che nella letteratura si afferma l'uomo medio, posto in situazioni medie, l'azione perde il suo carattere epico e al posto del racconto subentrano l'analisi e la descrizione (Zola, criticando Balzac e Stendhal, manifesta questa tendenza in modo del tutto consapevole).

Poiché il dilemma tra le opposte tendenze (soggettivismo e oggettivismo) resta lo stesso e, sul terreno del mondo concluso con i suoi contrasti cristallizzati, conduce sempre di piú al soggettivismo individualistico, queste contraddizioni possono essere riprodotte soltanto a un piú alto livello (*Niels Lyhne* di Jacobsen). Lo spazio non mi permette di mostrare lo sviluppo di queste tendenze, la loro lotta e la loro morte nel romanzo contemporaneo, la dissoluzione definitiva delle forme del romanzo nell'epoca dell'imperialismo (Proust, Joyce).

5. *Prospettive del realismo socialista.* Per la natura stessa del suo essere sociale il proletariato ha un atteggiamento diverso da quello della borghesia verso le contraddizioni della società capitalistica, le quali prima del crollo del capitalismo condizionano l'esistenza del proletariato stesso. Dalla coscienza che il proletariato è il distruttore rivoluzionario della società borghese, dalle forme della lotta di classe proletaria, dalla necessità di unire i proletari in organizzazioni di classe (il partito, i sindacati), dai problemi stessi della lotta di classe nasce necessariamente la possibilità di creare l'immagine dell'operaio cosciente come eroe positivo.

Poiché gli elementi critici nel personaggio positivo non sono il riflesso della contraddittorietà intrinseca del proletariato, ma mirano al superamento degli elementi dell'influsso ideologico della classe ostile, l'autocritica piú acuta non distrugge qui la positività dell'eroe. Nello stesso tempo, grazie alla comunanza degli interessi proletari, grazie alla comunanza e alla solidarietà nella lotta di classe, la narrazione acquista un'ampiezza e una grandiosità irraggiungibili per la borghesia (*La madre* di Gor'kij).

Queste tendenze si rafforzano estremamente dopo la presa del potere da parte del proletariato e durante l'edificazione del socialismo. Mentre edifica il socialismo e an-

nienta i nemici di classe, il proletariato distrugge le cause oggettive della degradazione dell'uomo. Il progresso non è ora in contraddizione con lo sviluppo di tutte le facoltà umane, anzi la sua premessa è la liberazione delle potenzialità delle masse fino a quel momento inibite e soffocate. Tutti questi momenti agiscono in una direzione che costringe la forma del romanzo, mutuata dal retaggio borghese, a mutare profondissimamente, a ristrutturarsi radicalmente e ad avvicinarsi all'epos.

Questo nuovo sviluppo degli elementi epici del romanzo non costituisce una ripresa artificiale degli elementi di forma o di contenuto del vecchio epos (mitologia, ecc.), ma nasce necessariamente dalla natura stessa dello sviluppo sociale, dal divenire della società senza classi.

Si deve quindi capire chiaramente che si tratta di una *tendenza* verso l'epos e non di qualcosa di già formato e concluso. Il proletariato risolve adesso il grande compito di distruggere le classi e di liquidare i residui del capitalismo nell'economia e nella coscienza degli uomini. Nel corso di questa lotta si dispiegano gli elementi epici dell'arte: essa risveglia l'energia, prima addormentata o deformata o male indirizzata, di enormi masse, fa uscire dalle loro fila uomini d'ingegno, li chiama a un'attività che rivela in loro facoltà che essi stessi non sospettavano e li trasforma in dirigenti delle masse rivoluzionarie. Il significato personale di questi uomini è appunto quello di incarnare in modo chiaro e determinato le forze sociali. Essi acquistano quindi in misura sempre crescente i tratti degli eroi epici. Tuttavia la crescente tendenza all'epicità non significa il rifiuto totale delle tradizioni del romanzo classico. La creazione del nuovo e la distruzione (soggettiva e oggettiva) del vecchio sono legate da un nesso dialettico inscindibile. È partecipando alla lotta per la distruzione del vecchio ordine e per l'edificazione socialista che gli uomini superano i residui di capitalismo nella loro coscienza. Ecco perché i migliori romanzieri del realismo socialista hanno perfettamente ragione, quando concentrano la loro attenzione sulla lotta del proletariato contro i residui materiali e ideologici del capitalismo. Grazie a ciò, nonostante tutta la differenza di contenuto

e di forma, e nonostante la tendenza all'epicità, il nostro romanzo è legato in modo assai stretto al grande romanzo realistico borghese. L'assimilazione e la rielaborazione critica di questo retaggio svolgono quindi una funzione importantissima nella soluzione del problema della forma nell'attuale fase di sviluppo del romanzo del realismo socialista.

*Interventi*¹.

ŠILLER Il problema del genere letterario è una delle parti meno elaborate della teoria marxista della letteratura. È indubbio che la relazione del compagno Lukács porti un certo contributo all'impostazione di questo problema. Comunque il compagno Lukács ha posto in modo assai profondo la questione dello sviluppo storico del romanzo, dell'eroe positivo, del realismo fantastico, del romanzo realista e naturalista, ecc., e benché a prima vista il suo studio sembri un po' astratto, esso è fondato su un materiale letterario vasto e approfondito. Ma la forma dello studio del compagno Lukács, che è quella di un breve compendio nel quale sono toccate soltanto le tappe culminanti dello sviluppo del romanzo, pur avendo i suoi vantaggi nel senso che generalizza ampiamente i fatti, ha anche moltissimi svantaggi. Lo sottolineo perché molte obiezioni cadrebbero, se avessimo potuto conoscere il suo saggio in una variante più sviluppata.

Prima di tutto mi sembra che se il compagno Lukács ha scritto il suo articolo per porre in discussione il problema del genere del romanzo in generale, è una cosa. Un'altra, invece, se l'articolo deve abbracciare tutte le questioni del genere del romanzo e deve servire da «voce» sul romanzo per l'enciclopedia. In questo secondo caso il difetto principale è l'insufficiente rilievo delle fasi di transizione nello sviluppo del romanzo.

¹ Pubblichiamo il testo della registrazione stenografica degli interventi sulla relazione del compagno Lukács. La discussione cominciò il 20 dicembre 1934, giorno in cui fu letta la relazione, e continuò in due sere, il 28 dicembre 1934 e il 3 gennaio 1935.

Il primo capitolo del romanzo, intitolato "L'arrivo a Roma", descrive l'ingresso di un personaggio in città. L'atmosfera è descritta con grande dettaglio, dalle strade polverose alle facce dei passanti. Il narratore osserva con interesse le diverse fazioni e le tensioni sottintese. La prosa è fluida e descrittiva, con un ritmo che si adatta bene all'ambientazione storica.

Il secondo capitolo, "La vita nella città", approfondisce la situazione sociale e politica. Si parla di riunioni segrete, di intrighi e di lotte di potere. Il personaggio principale si muove con cautela tra i diversi gruppi, cercando di capire le dinamiche in gioco. La narrazione è più intensa, con dialoghi che rivelano le ambizioni e i timori dei protagonisti.

Il terzo capitolo, "La notte di Roma", si svolge in un'atmosfera di suspense. Un evento imprevisto scuote la città, e il protagonista si trova a prendere decisioni cruciali. La tensione è alta, e il ritmo della narrazione si accelera.

György Lukács

Il romanzo come epopea borghese

Il romanzo borghese, come epopea, ha una sua specificità. Non si tratta di un'epopea nel senso classico, ma di un'epopea moderna, che si svolge nel mondo della vita quotidiana. Il suo eroe è un individuo che si scontra con le forze della storia e della società. Il romanzo borghese è un'epopea perché racconta la lotta per la realizzazione di un ideale, per la conquista di un potere, per la difesa di un valore. È un'epopea perché il suo eroe è un uomo che si oppone alle forze del male, che si batte per la giustizia, per la libertà, per la verità.

Il romanzo borghese come epopea

Il romanzo borghese è un'epopea perché racconta la lotta per la realizzazione di un ideale, per la conquista di un potere, per la difesa di un valore. È un'epopea perché il suo eroe è un uomo che si oppone alle forze del male, che si batte per la giustizia, per la libertà, per la verità. Il romanzo borghese è un'epopea perché il suo eroe è un uomo che si oppone alle forze del male, che si batte per la giustizia, per la libertà, per la verità. Il romanzo borghese è un'epopea perché il suo eroe è un uomo che si oppone alle forze del male, che si batte per la giustizia, per la libertà, per la verità.

Anche se nelle letterature dell'antico Oriente, dell'antichità e del medioevo vi sono opere per molti aspetti affini al romanzo, il romanzo acquista i suoi caratteri tipici solo nella società borghese. Tutte le contraddizioni specifiche di questa società, nonché gli aspetti specifici dell'arte borghese trovano la loro espressione più piena proprio nel romanzo. Al contrario delle altre forme d'arte (ad esempio del dramma), che la letteratura borghese assimila e rimodella per i propri fini, le forme narrative della letteratura antica nel romanzo hanno subito mutamenti così profondi che qui si può ormai parlare di una forma artistica sostanzialmente nuova.

La legge generale dell'ineguaglianza dello sviluppo spirituale rispetto al progresso materiale, legge stabilita da Marx, si manifesta vividamente anche nel destino della teoria del romanzo.

Il destino della teoria del romanzo.

Se si parte da una definizione generale del romanzo, si può supporre che la teoria di questa forma letteraria specificamente nuova sia elaborata nell'estetica borghese con sufficiente completezza. Ma il corso effettivo dello sviluppo storico attesta tutt'altro. I primi teorici borghesi si occuparono quasi esclusivamente dei generi letterari i cui principî estetici potevano essere mutuati dalla poesia antica: il dramma, l'epos, la satira, ecc. Il romanzo si sviluppa in modo quasi del tutto indipendente dallo sviluppo della teoria generale della letteratura. Questa non lo prende in considerazione e non influisce su di esso (nei

secoli XVII-XVIII Boileau, Lessing, Diderot, ecc.). Le prime allusioni serie a una teoria del romanzo le troviamo in singole osservazioni fatte dagli stessi grandi romanzieri, i quali dimostrano di elaborare e sviluppare questo nuovo genere in modo del tutto cosciente, anche se nelle loro generalizzazioni teoriche essi non vanno più in là di ciò che è assolutamente necessario per la loro propria creazione. Questa mancanza di attenzione per ciò che è specificamente nuovo nello sviluppo borghese dell'arte, naturalmente, non è casuale. Il pensiero teorico della giovane borghesia in tutte le questioni dell'estetica e della cultura doveva per forza di cose tenersi il più possibile vicino al suo modello antico, nel quale aveva trovato una tagliente arma ideologica per la sua lotta per la cultura borghese contro quella medievale. Questa tendenza si rafforzò ancora notevolmente, quando la crescente letteratura borghese cominciò ad attraversare la fase assolutistica del suo primo sviluppo. Tutte le forme della creazione artistica non corrispondenti ai modelli antichi, cresciute organicamente dalla cultura medievale in ambiente popolare e a volte persino plebeo, in questa fase di sviluppo sono ignorate dalla teoria e spesso sono persino respinte come «inartistiche» (ad esempio, il dramma shakespeariano). Il romanzo invece, attraverso i suoi primi grandi rappresentanti, aderisce direttamente e organicamente all'arte narrativa del medioevo; la forma del romanzo sorge dalla dissoluzione della narrativa medievale come prodotto della sua trasformazione plebea e borghese.

Solo con la filosofia classica tedesca si fanno i primi tentativi di creare una teoria estetica generale del romanzo e di includerlo in un sistema di forme estetiche. Contemporaneamente anche le enunciazioni dei grandi romanzieri sul proprio lavoro acquistano grande vastità e profondità di generalizzazione (Walter Scott, Goethe, Balzac). I principi della teoria borghese del romanzo nella sua forma classica furono formulati proprio in questo periodo.

Ma una più vasta letteratura sulla teoria del romanzo nasce soltanto nella seconda metà del XIX secolo. A quell'epoca il romanzo ha confermato definitivamente il suo

dominio come tipica forma di espressione della coscienza borghese nella letteratura. I tentativi di far risorgere l'epos antico sulla base della moderna civiltà, tanto diffusi nei secoli XVII-XVIII (Milton, Voltaire, Klopstock), adesso cessano. Il punto culminante dello sviluppo del dramma nei maggiori paesi europei è ormai passato da un pezzo. È naturale che compaia (all'incirca dal tempo della pubblicazione degli articoli teorico-polemici di Zola) anche una più ampia letteratura sul romanzo, benché tutto questo abbia ancora un carattere più pubblicitario e legato all'attualità che teorico-sistematico, trattandosi contemporaneamente di un fondamento teorico del «nuovo realismo»: il romanzo fu staccato dalle grandi tradizioni e conquiste classiche rivoluzionarie e la forma del romanzo si dissolse con la decadenza generale dell'ideologia borghese. Per quanto queste teorie del romanzo siano interessanti per la conoscenza delle aspirazioni artistiche della borghesia dopo la metà del XIX secolo, esse tuttavia non possono risolvere i problemi fondamentali del romanzo, non possono né fondare l'autonomia del romanzo come genere letterario particolare tra le altre forme di narrazione epica né spiegare le caratteristiche specifiche di questo genere, quei suoi principi artistici che lo differenziano dalla letteratura amena. Quindi per la teoria marxista del romanzo sono praticamente interessanti le idee che su di esso sono state sviluppate dall'estetica classica tedesca.

L'estetica dell'idealismo classico pone per la prima volta sul piano dei principi la questione della teoria del romanzo, e la pone in un modo che è simultaneamente sistematico e storico. Quando Hegel chiama il romanzo «epopea borghese», pone una questione che è insieme estetica e storica: egli considera il romanzo come il genere letterario che nel periodo borghese corrisponde all'epos. Il romanzo ha, quindi, da un lato, le caratteristiche estetiche generali della grande poesia epica, e, dall'altro, subisce le modificazioni portate dall'epoca borghese, il cui carattere è così originale. Da questo, in primo luogo, è determinato il posto del romanzo nel sistema dei generi artistici: esso cessa di essere un genere «inferiore», che la teoria evita altezzosamente, e il suo significato tipico e

dominante nella letteratura moderna è riconosciuto interamente. In secondo luogo, Hegel deriva proprio dalla opposizione storica dell'epoca antica e del tempo moderno il carattere e la problematica specifici del romanzo. La profondità di questa impostazione del problema si manifesta nel fatto che Hegel, seguendo lo sviluppo generale dell'idealismo classico tedesco dal tempo di Schiller in poi, sottolinea energicamente l'ostilità della moderna vita borghese alla poesia e costruisce la sua teoria del romanzo appunto sulla contrapposizione del carattere poetico del mondo antico e della prosaicità della civiltà moderna, ossia borghese. Hegel, come molto tempo prima di lui Vico, lega la formazione dell'epos alla fase primitiva di sviluppo dell'umanità, al periodo degli «eroi», cioè al periodo in cui le forze sociali non hanno ancora acquistato quell'autonomia e quell'indipendenza dagli individui che sono caratteristiche della società borghese. La poeticità del tempo patriarcale «eroico», che si esprime in modo tipico nei poemi omerici, riposa sulla autonomia e attività spontanea degli individui; ma, come dice Hegel, «l'individualità eroica non si separa dal tutto morale al quale appartiene e ha coscienza di sé solo nell'unità sostanziale con questo tutto». La prosaicità della moderna epoca borghese sta, per Hegel, nell'inevitabile abolizione sia di questa attività spontanea sia del legame immediato dell'individuo con la società. «Nell'attuale Stato di diritto i poteri pubblici non hanno di per sé una figura individuale, ma l'universale in quanto tale regna nella sua universalità, in cui il carattere vivente dell'individuo è tolto oppure secondario e indifferente». Quindi gli uomini moderni, contrariamente agli uomini del mondo antico, si staccano coi loro fini e rapporti «personali» dai fini del tutto; ciò che l'individuo fa con le proprie forze lo fa solo per sé, e perciò risponde del suo proprio agire soltanto e non degli atti del «tutto sostanziale» al quale appartiene. Questa legge, che regola la vita della società borghese, è riconosciuta incondizionatamente da Hegel come risultato storicamente necessario dello sviluppo dell'umanità e come assoluto progresso rispetto al primitivismo dell'epoca «eroica». Ma questo progresso ha anche una serie

di lati negativi: l'uomo perde la sua precedente attività spontanea e la sottomissione al moderno Stato burocratico come a un ordine coattivo esterno lo priva di ogni attività di questo tipo; questa degradazione distrugge il terreno oggettivo per la fioritura della poesia, che è soppiantata dalla piatta prosa e banalità. A questa degradazione l'uomo non può sottomettersi senza protesta. «L'interesse e il bisogno di una totalità individuale effettiva e di una autonomia autentica non ci abbandoneranno mai e non possono abbandonarci, per quanto fecondo e razionale sia da noi riconosciuto lo sviluppo dell'ordine nella vita civile e politica matura», cioè lo sviluppo borghese. Anche se Hegel ritiene impossibile eliminare questa contraddizione tra poesia e civiltà, egli ritiene tuttavia possibile mitigarla. Questa funzione è svolta dal romanzo, che per la società borghese svolge la parte svolta dall'epos per la società antica. Il romanzo come «epopea borghese» deve, secondo Hegel, conciliare le esigenze della poesia con i diritti della prosa e trovare una «media» tra di essi.

Nella realtà d'ora innanzi prosaica il romanzo, per Hegel, deve «ridare alla poesia, nei limiti in cui ciò è possibile con i presupposti dati, il diritto da lei perduto». Ma questo deve essere fatto non nella forma di una contrapposizione, romanticamente cristallizzata, di poesia e prosa, bensì mediante la raffigurazione di tutta la realtà prosaica e della lotta contro di essa. Questa lotta trova il suo adempimento «nel fatto che da un lato i caratteri, che dapprima sono in contrasto con l'ordine comune del mondo, imparano a riconoscere in esso l'autentico ed il sostanziale, si riconciliano con i suoi rapporti e vi entrano operosamente, mentre però dall'altro cancellano da ciò che fanno e compiono la forma prosaica, sostituendo alla prosa esistente una realtà resa affine ed amica alla bellezza e all'arte».

Nella teoria del romanzo di Hegel hanno trovato la loro più luminosa espressione tutti i grandi pregi dell'estetica dell'idealismo classico, ma insieme anche la sua inevitabile limitatezza. Grazie al fatto che l'estetica classica tedesca, benché in forma falsa e idealistica, si avvicina

alla comprensione di una contraddizione essenziale della società borghese, dove il progresso tecnico-materiale è raggiunto a prezzo di un abbassamento di molti importantissimi aspetti dell'attività spirituale sociale e in particolare dell'arte e della poesia, l'estetica classica riuscì a fare una serie di importanti scoperte, le quali ne costituiscono il merito intransigente.

In primo luogo, essa ha messo in luce l'elemento comune che lega il romanzo all'epopea. Praticamente questo legame si riduce al fatto che ogni romanzo di grande significato tende, sia pure in forma contraddittoria e paradossale, all'epopea e proprio in questa tendenza irrealizzabile acquista la sua grandezza poetica. In secondo luogo, il significato della teoria borghese classica del romanzo sta nella presa di coscienza della differenza storica tra l'epos antico e il romanzo e quindi nella presa di coscienza del romanzo come genere artistico tipicamente nuovo.

Nell'ambito di questo articolo non possiamo parlare in modo particolareggiato della teoria generale dell'epos nella filosofia classica, anche se proprio essa ha fatto moltissimo per una conoscenza teorica della composizione dei poemi omerici (significato dei motivi regressivi nell'epopea in contrapposizione alla progressione dei motivi nel dramma, autonomia delle singole parti, funzione del caso, ecc.). Queste tesi generali sono di straordinaria importanza per intendere la forma romanzesca, perché chiariscono i principi poetici formali grazie ai quali il romanzo, come già l'epos, può dare un quadro completo del mondo circostante, un quadro della sua epoca. Goethe formula nel modo seguente questa opposizione tra romanzo e dramma: «Nel romanzo si devono rappresentare soprattutto idee e avvenimenti: nel dramma caratteri e fatti. Il romanzo deve procedere lentamente: le idee del protagonista debbono ritardare [...] il troppo rapido svolgimento dell'azione. [...] L'eroe del romanzo deve essere passivo, o, per lo meno, non attivo in alto grado». Questa passività dell'eroe del romanzo è richiesta da considerazioni formali: essa è necessaria affinché attorno ad esso possa svilupparsi in tutta la sua ampiezza il quadro del

mondo, mentre invece nel dramma il protagonista incarna la totalità di una contraddizione sociale portata al limite estremo. Contemporaneamente in questa teoria del romanzo si esprime, spesso senza che se ne avvedano gli stessi teorici, un carattere specifico del romanzo borghese: la sua impossibilità di trovare e rappresentare un «eroe positivo». Certo la filosofia classica restringe anche questo problema, perché essa consapevolmente tende a giungere a un impossibile stato medio tra le tendenze contrapposte e in lotta del capitalismo: non a caso essa prende a modello il *Wilhelm Meister* di Goethe, romanzo che consapevolmente si prefigge di raffigurare questo «stato medio». Tuttavia la filosofia classica ha chiarito fino a un certo punto la differenza tra epos e romanzo. Schelling, ad esempio, vede l'oggetto del romanzo nella lotta tra idealismo e realismo e Hegel nell'educazione dell'uomo alla vita nella società borghese.

Quale sia stata l'importanza di queste conquiste dell'estetica classica risulta dal fatto che esse liquidarono in modo definitivo tutti i tentativi fatti nei secoli XVII e XVIII per creare e fondare teoricamente un epos moderno. L'irrealizzabilità di questi tentativi si manifesta nel modo più lampante nel fatto che Voltaire nella sua teoria della poesia epica polemizza proprio col principio eroico dei poemi omerici e cerca di costruire una teoria dell'epos priva di ogni eroicità, su una base puramente moderna, ossia sostanzialmente sulla base sociale del romanzo. Non è certo un caso che Marx, parlando dell'ostilità del capitalismo alla poesia in generale e a quella epica in particolare, citi appunto l'*Enriade* di Voltaire come modello di poema epico fallito.

Un atteggiamento teoricamente giusto verso la forma del romanzo presuppone quindi una comprensione teoricamente giusta delle contraddizioni dello sviluppo della società capitalistica. A questa comprensione non era assolutamente in grado di giungere la filosofia classica tedesca. Per Hegel, Schelling, ecc., lo sviluppo borghese era l'ultimo grado «assoluto» dello sviluppo dell'umanità. Essi non potevano quindi capire che il capitalismo è storicamente condannato e la comprensione della contraddi-

zione fondamentale della società capitalistica (la contraddizione tra la produzione sociale e l'appropriazione privata) si trovava al di là del loro orizzonte. Persino la filosofia di Hegel poteva soltanto, nel migliore dei casi, avvicinarsi alla formulazione di alcune conseguenze importanti che da quella contraddizione scaturiscono. E persino qui tale filosofia non poteva capire la vera unità dialettica degli opposti sociali. Entro questi limiti Hegel giunge soltanto all'esatta anticipazione delle contraddizioni dello sviluppo capitalistico, al presentimento dell'inseparabilità del suo carattere progressivo, che rivoluziona la produzione e la società, dalla profondissima degradazione dell'uomo, che questo sviluppo porta con sé.

I teorici borghesi – anche quelli del periodo classico – stanno di fronte a un dilemma: o esaltare romanticamente il periodo eroico, mitico, primitivamente poetico dell'umanità e cercare scampo dalla degradazione capitalistica dell'uomo in un ritorno al passato (Schelling), o attenuare la contraddizione, insopportabile per la coscienza borghese, dell'ordinamento capitalistico nella misura sufficiente a rendere possibile almeno una certa accettazione e un certo riconoscimento di questo ordine (Hegel). Al di sopra di questo dilemma teorico non si è sollevato alcun pensatore borghese, neppure, naturalmente, nella teoria del romanzo. E anche i grandi romanzieri possono raffigurare in modo corretto questa contraddizione solo quando inconsapevolmente mettono da parte le loro teorie romantiche o conciliatrici.

Per questo, anche se l'estetica classica vede la differenza specifica tra epos e romanzo, anche se vede, poiché le è perfettamente chiaro il carattere di oggettività conferito all'epos antico dal mito, tutto l'enorme significato della specifica forma del romanzo («il romanzo è obiettivo soltanto grazie alla sua forma», dice Schlegel), essa non è in grado di trattare concretamente queste caratteristiche del romanzo e non va al di là di una contrapposizione di romanzo e epos, giusta nelle sue grandi linee.

La forma specifica del romanzo.

Le basi per la creazione di una autentica teoria scientifica del romanzo sono state poste per la prima volta nella dottrina di Marx e Engels sull'arte. La spiegazione materialistica, data da Marx, dell'ineguaglianza dello sviluppo dell'arte rispetto al progresso materiale e dell'ostilità del modo capitalistico di produzione verso l'arte e la poesia, contiene la chiave per capire l'ineguaglianza dello sviluppo di singole forme e generi di poesia. Le idee geniali di Marx sull'epos antico e su quello artificiale posteriore, contenute nell'*Introduzione alla critica dell'economia politica* e nelle *Teorie del plusvalore*, nonché nei capitoli del libro di Engels *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato* dedicato alla disgregazione della società tribale, mettono in luce la dialettica dello sviluppo della forma epica, uno dei gradi più importanti del quale è costituito dal romanzo.

Per le sue finalità e proprietà il romanzo ha tutti i segni caratteristici della forma epica: la tendenza ad adeguare la forma della raffigurazione della vita al suo contenuto; l'universalità e l'ampiezza del materiale abbracciato; la presenza di più piani; la sottomissione del principio della riproduzione dei fenomeni di vita, attraverso un atteggiamento esclusivamente individuale e soggettivo verso di essi (come, ad esempio, nella lirica), al principio della raffigurazione plastica, in cui uomini ed eventi agiscono nell'opera quasi di per sé, come figure viventi della realtà esterna. Ma tutte queste tendenze raggiungono la loro piena e compiuta espressione soltanto nella poesia epica dell'antichità che costituisce la «forma classica dell'epos» (Marx). In questo senso il romanzo è il prodotto della dissoluzione della forma epica, che con la fine della società antica ha perso il terreno per la sua fioritura. Il romanzo aspira agli stessi fini cui aspira l'epos antico, ma non può mai raggiungerli, perché nelle condizioni della società borghese, che costituiscono la base dello sviluppo del romanzo, i modi di realizzare i fini epici diventano così diversi da quelli antichi che i risultati sono diame-

tralmente opposti alle intenzioni. La contraddizione della forma del romanzo sta appunto nel fatto che il romanzo come epos della società borghese è l'epos di una società che distrugge le possibilità della creazione epica. Ma questa circostanza che, come vedremo, costituisce la causa principale dei difetti artistici del romanzo rispetto all'epos, contemporaneamente gli procura anche una serie di prerogative. Il romanzo apre la via a un nuovo rigoglio dell'epos, dalla cui dissoluzione esso nasce, e dischiude possibilità artistiche nuove che alla poesia omerica erano ignote.

Dalla sopra rilevata contraddizione tra teoria e pratica nello sviluppo del romanzo, dal ritardo della teoria rispetto alla pratica in questo campo sembrerebbe derivare che da materiale per la costruzione della teoria del romanzo con le sue particolarità specifiche possono servire soltanto le opere dei grandi romanzieri. Ma accanto alla teoria, per così dire, «ufficiale» dei grandi poeti e pensatori del periodo rivoluzionario della borghesia troviamo in essi anche una teoria «esoterica» nella quale si manifesta una più chiara comprensione delle contraddizioni fondamentali della società borghese.

Così, ad esempio, Hegel, citando nella *Fenomenologia dello spirito* il *Nipote di Rameau* di Diderot, dalla struttura e dalla forma di quest'opera straordinaria trae conclusioni che vanno lontano: «Ciò che in questo mondo s'impara è che non hanno verità né le *essenze effettuali* del potere e della ricchezza, né i loro determinati *concetti*: bene o male, o la coscienza del bene e del male, la coscienza nobile e quella spregevole; anzi tutti questi momenti s'invertono piuttosto l'uno entro l'altro, e ciascuno è il contrario di se stesso. [...] Il linguaggio della disgregatezza peraltro è il linguaggio perfetto, e il vero spirito esistente di tutto questo mondo della cultura».

I principî di questa teoria «esoterica» hegeliana del romanzo contengono anche i principî della poetica «esoterica» di Balzac che egli per lo più enuncia per bocca dei suoi personaggi (e quindi il più delle volte in una forma attenuata dall'ironia). Così nelle *Illusioni perdute* Blondet dice: «Tutto è bilaterale nel regno del pensiero... Ciò

che fa grandi Molière e Corneille non è la capacità di far dire sí ad Alceste e no a Filinte, a Ottaviano e a Cinna. Rousseau nella *Nuova Eloisa* ha scritto una lettera a favore e una lettera contro il duello. Oseresti tu dire quale sia la sua vera opinione? Chi di noi potrebbe esser giudice tra Clarissa e Lovelace, tra Ettore e Achille? Chi è l'eroe di Omero? Quale fu l'intenzione di Richardson? » Dal punto di vista pratico questa poetica non porta Balzac (né Hegel del periodo della *Fenomenologia*) a uno scetticismo nichilistico. Essa significa soltanto che Balzac nella sua opera svolge fino in fondo le contraddizioni più profonde della società borghese e si ferma a raffigurare l'interpenetrazione dinamica di queste contraddizioni come forze motrici di tale società. Che Balzac, come Goethe e Hegel, aspiri, dal punto di vista teorico, a trovare un utopico «stato medio» di queste contraddizioni e lo abbia persino raffigurato in alcuni suoi romanzi, per noi qui non ha importanza perché il suo significato nella storia del romanzo sta proprio nel fatto che nel cammino principale della sua opera egli si è staccato da questa utopia e si è attenuto alla raffigurazione delle contraddizioni esistenti. *Stanno qui il suo merito e la sua forza.*

Tuttavia la conoscenza creativa delle contraddizioni antagonistiche come forze motrici della società capitalista (radicate, nella loro forma generale, nell'antagonismo di classe tra abbienti e non abbienti) è soltanto il presupposto della forma romanzesca, ma non questa forma stessa: già Hegel ha notato che la conoscenza corretta dello «stato generale del mondo» non è che la premessa del «principio poetico» vero e proprio, la premessa dell'invenzione e dello svolgimento dell'azione. Il problema dell'azione costituisce proprio il punto centrale della teoria della forma del romanzo.

Ogni conoscenza dei rapporti sociali resta astratta e priva di interesse dal punto di vista della narrativa, se non diventa il momento fondamentale e unificante dell'azione; ogni descrizione delle cose e delle situazioni resta morta e vuota, se è descrizione soltanto d'un semplice spettatore, e non momento attivo o ritardante dell'azione. Questa posizione centrale dell'azione non è un'inven-

zione formale dell'estetica; essa deriva, al contrario, dalla necessità di un rispecchiamento, il piú possibile adeguato, della realtà. Se bisogna raffigurare il rapporto reale dell'uomo verso la società e la natura (cioè non soltanto la coscienza che l'uomo ha di questi rapporti, ma l'essere stesso, che è il fondamento di questa coscienza, nel suo nesso dialettico con la coscienza), la sola via adatta è la raffigurazione dell'*azione*. Poiché soltanto quando l'uomo agisce, attraverso l'essere sociale trova espressione la sua vera essenza, la forma autentica e il contenuto autentico della sua coscienza, lo sappia egli oppure no e quali che siano le false rappresentazioni che egli ne abbia nella sua coscienza. La fantasia poetica del narratore consiste proprio nell'inventare una storia e una situazione, nelle quali trovi espressione attiva questa «essenza» dell'uomo, l'elemento tipico del suo essere sociale. Mediante questo dono inventivo, che naturalmente presuppone una penetrazione profonda e concreta nei problemi sociali, i grandi narratori possono creare un quadro della loro società dal quale, anche per quel che riguarda i particolari economici, si può attingere di piú che «dai libri di tutti gli storici, gli economisti e gli statistici di professione del periodo, presi insieme» (Engels su Balzac).

Le condizioni nelle quali nasce questa azione, il suo contenuto e la sua forma sono determinati dal grado di sviluppo della lotta di classe. Ma l'epos e il romanzo risolvono questo loro comune problema centrale in modo diametralmente opposto. Per entrambi è necessario mettere in luce le peculiarità essenziali di una determinata società mediante destini individuali, mediante le azioni e le sofferenze di singoli individui. Nei rapporti dell'individuo con la società, attraverso il destino individuale si manifestano i tratti essenziali dell'essere storico-concreto di una data forma sociale. Ma nello stadio superiore della barbarie, nel periodo omerico, la società era ancora relativamente unita. L'individuo, posto al centro della narrazione, poteva essere tipico, esprimendo la tendenza fondamentale di tutta la società, e non la contraddizione tipica all'interno della società. Il potere regale «accanto al consiglio e all'assemblea del popolo non significa altro

che la democrazia guerriera» (Marx), e Omero non mostra alcun mezzo attraverso il quale il popolo (o una parte di popolo) possa essere costretto a qualcosa contro la propria volontà. L'azione dell'epos omerico è la lotta di una società relativamente unita, di una società in quanto collettività contro un nemico esterno.

Con la disgregazione della società tribale, dall'epos deve scomparire questa forma di raffigurazione dell'azione poiché essa è scomparsa dalla vita reale della società. I caratteri, le azioni o le situazioni degli individui non possono piú rappresentare tutta la società, diventare tipici per tutta la società. Ogni individuo rappresenta ormai una delle classi in lotta. E sono la profondità e la validità con le quali è compresa una data lotta di classe nei suoi aspetti essenziali che risolvono il problema della tipicità degli uomini e dei loro destini. Quanto maggiore è il livello dello sviluppo sociale sul quale in seguito nascono i tentativi di rinnovare gli elementi formali dell'epos antico, tanto piú falsa è quella raffigurazione pseudoepica della società come soggetto unitario che di questi tentativi è il risultato. Una volta apparsa la società di classe, il grande epos non può attingere la sua grandezza epica che dalla profondità e tipicità delle contraddizioni di classe nella loro totalità dinamica. Queste opposizioni nella raffigurazione epica si incarnano sotto forma di lotta degli individui nella società. Di qui deriva – in particolare nel tardo romanzo borghese – l'apparenza secondo la quale l'opposizione tra individuo e società sarebbe il suo tema principale. Ma non è che un'apparenza. La lotta degli individui tra loro acquista la sua oggettività e verità solo perché i caratteri e i destini degli uomini riflettono in modo tipico e fedele i momenti centrali della lotta di classe. Ma poiché la società capitalistica crea la base economica per un legame onnilaterale e reciproco che abbraccia tutta la vita umana (produzione sociale), il romanzo del periodo capitalistico può dare un quadro della società nella totalità vivente delle sue contraddizioni motrici. In Balzac l'amore e il matrimonio della *grande dame* può essere il filo sul quale si allineano i tratti caratteristici di una trasformazione dell'intera società. Le storie

d'amore dei romanzi greci, invece (*Dafni e Cloe* di Longo, ecc.) sono idilli staccati da tutta la vita della società.

La dialettica dello sviluppo ineguale dell'arte si manifesta, però, nel fatto che questa stessa contraddizione principale, che crea la possibilità della vera azione del romanzo, e di questo fa la forma artistica predominante per un'intera epoca storica, porta nello stesso tempo alle condizioni meno favorevoli per la soluzione del problema centrale della forma artistica, il *problema dell'azione*. Il carattere della società capitalistica è tale che, in primo luogo, le forze sociali si manifestano qui in una forma astratta, impersonale e per la narrazione poetica inafferrabile (lo aveva già notato Hegel, è vero, senza capirne le cause economiche e quindi in una forma molto imperfetta e svisata) e, in secondo luogo, che la realtà borghese quotidiana spesso non favorisce una presa di coscienza immediata e chiara delle contraddizioni sociali fondamentali; questo perché nella società borghese, soggetta a forze spontaneo-elementari, nessuno può tener conto dell'influsso delle sue azioni sugli altri e lo scontro di interessi acquista spesso un carattere impersonale. Il problema della forma, per i grandi romanzieri, è quindi quello di superare questo carattere sfavorevole del materiale per trovare situazioni nelle quali la lotta reciproca sia concreta, chiara, tipica e non appaia come uno scontro fortuito, affinché dalla successione di queste situazioni tipiche si costruisca un'azione epica realmente significativa.

«Caratteri tipici in circostanze tipiche», così Engels definisce l'essenza del realismo nel romanzo in una lettera su Balzac. Ma questa tipicità significa ciò che noi vediamo appunto in Balzac: un allontanamento dalla realtà quotidiana «media» è artisticamente necessario per ottenere situazioni epiche, un'azione epica, per incarnare concretamente in destini umani le contraddizioni fondamentali della società e per non farle apparire soltanto un astratto commento ad essi. La creazione di caratteri tipici (e di situazioni tipiche) significa, quindi, la raffigurazione concreta delle forze sociali, significa una rinascita nuova, non imitativa, non meccanica del pathos dell'arte antica e dell'estetica antica. Per pathos la filosofia antica intendeva

la sublimazione di un'esperienza interiore individuale al punto che essa si fonde in una grande idea, in un eroismo civile, insomma nella vita del tutto sociale. Questa relativa unità dell'universale e dell'individuale è irraggiungibile nella vita borghese. La separazione delle funzioni sociali dalle faccende private condanna ogni poesia civile borghese all'universalità astratta; proprio per il suo patetismo questa poesia perde il suo pathos nel senso antico della parola. Ma il rinchiudersi nelle proprie faccende e il reciproco isolarsi nella società borghese diventano non un fenomeno casuale, ma una legge universale, e per ciò le ricerche del «pathos» della vita moderna in questa direzione possono, fino a un certo punto, essere coronate da successo. «Così la farfalla notturna, quando il sole universale è tramontato, vola verso la luce di lampada del privato» (Marx).

I grandi rappresentanti del romanzo realistico hanno cominciato prestissimo a vedere nella vita privata il vero materiale del romanzo. Già Fielding si definiva lo «storico della vita privata» e Restif de la Bretonne e Balzac definiscono il compito del romanzo nello stesso modo. Ma questa storiografia della vita privata non cade al livello della cronaca banale solo quando in un singolo fenomeno concretamente si manifestano le grandi forze storiche della società borghese. Balzac nella prefazione alla *Commedia umana* dichiara il suo programma: «Il caso è il più grande romanziero del mondo; per essere fecondi, non c'è che studiarlo. La società francese è il vero storico, io non sono che il suo segretario».

Questo fiero oggettivismo del contenuto, questo grande realismo nella raffigurazione dello sviluppo sociale può essere incarnato nell'opera d'arte solo quando si allarga l'ambito della realtà quotidiana «media» e lo scrittore giunge al «pathos» della «vita privata», per dirla con Balzac. Ma questo «pathos» non può essere trovato che per vie molto indirette e complesse. Le forze sociali colte dall'artista, e di cui egli raffigura il carattere contraddittorio, devono apparire come tratti caratteristici delle figure rappresentate, cioè devono possedere una intensità di passione e una chiarezza di principi che mancano nella

vita borghese quotidiana e nello stesso tempo devono essere presi per tratti individuali di un dato individuo. Poiché la contraddittorietà della società capitalistica si manifesta in ogni suo singolo punto e l'umiliazione e la deprivazione dell'uomo impregnano tutta la vita interna ed esterna della società borghese, chi vive un'esperienza appassionata e profonda fino in fondo diventa inevitabilmente oggetto di queste contraddizioni, un ribelle (più o meno cosciente) contro l'azione spersonalizzante dell'automatismo della vita borghese. Balzac sottolinea, in una delle sue prefazioni, che i lettori non hanno assolutamente capito il suo papà Goriot, se hanno creduto di trovarvi della rassegnazione: Goriot, ingenuo e ignorante, spesso emotivo, a suo modo è ribelle quanto Vautrin. Balzac coglie perfettamente qui il punto dove col pathos può nascere una situazione epica, un'azione epica anche nel romanzo moderno. Nelle figure di Goriot e di Vautrin (e, aggiungiamo, in quelle della marchesa di Beauséant e di Rastignac) s'incarna effettivamente un certo pathos e ognuna di queste figure è sollevata a un livello di passione così alto che in essa si manifesta il conflitto interno di un momento essenziale della società borghese, e nello stesso tempo ognuna si trova in uno stato di rivolta soggettiva giustificata, anche se non sempre consapevole, rappresentando nella propria persona un singolo momento della contraddizione sociale. Solo grazie a ciò queste figure si trovano in un rapporto reciproco vivo, e le grandi contraddizioni della società borghese acquistano in esse una forma concreta, come se fossero loro problemi individualmente vissuti. Questa composizione del romanzo, che salva l'invenzione poetica dalla distruzione nel deserto prosaico della vita borghese quotidiana, non è affatto una particolarità individuale di Balzac. Il procedimento, mediante il quale Stendhal mette in reciproco contatto Julien Sorel, giacobino in ritardo, e Mathilde de la Mole, aristocratica realista e romantica, oppure Tolstoj mette in rapporto il principe Nechljudov e Katja Maslova, facendo nascere un'azione epica, questo procedimento, pur con tutta la differenza dei metodi creativi sotto altri riguardi, è fondato su uno stesso principio. L'unità dell'individua-

le e del tipico può manifestarsi chiaramente solo nell'azione. L'azione, dice Hegel, «è la più chiara messa in luce dell'individuo, della sua disposizione d'animo, come dei suoi fini; ciò che l'uomo è nel più profondo del suo intimo, viene a realtà solo con il suo agire». È questo agire, questa reale unità dell'uomo e del «destino», l'unità dell'uomo con la forma di manifestazione delle contraddizioni sociali che determina il suo destino, è questo che conferisce all'uomo la nuova forma mediata e indiretta del «pathos» antico. Esso è tipico non perché è la media statistica delle proprietà individuali di qualche strato di persone, ma perché in esso, nel suo carattere e nel suo destino si manifestano i tratti oggettivi, storicamente tipici della sua classe e si manifestano contemporaneamente come forze oggettive e come suo proprio destino individuale.

La giusta comprensione di questa unità determina la fecondità dei motivi epici, la loro attitudine a fare da base allo svolgimento di un'ampia azione nella quale si manifesti un mondo intero. Con quanta più concretezza il pathos di una figura artistica individuale si fonde con la contraddizione sociale che determina intimamente il suo destino, tanto più la composizione del romanzo si avvicina all'infinità epica degli antichi. La verosimiglianza dell'azione, nel senso di una probabilità media statistica, non ha qui quasi alcuna importanza. I grandi romanzieri da Cervantes a Tolstoj fanno uso del caso sempre con sovrana libertà, e il legame estrinseco tra le singole azioni nelle loro opere è estremamente debole. Il *Don Chisciotte* è una serie di singoli episodi, legati tra loro esclusivamente dal pathos della figura del protagonista nel suo contrasto con Sancio Panza e la restante prosaica realtà. Eppure qui si ha l'unità dell'azione nel grande stile epico, poiché le figure del romanzo rivelano sempre concretamente l'essenziale agendo nelle situazioni concrete, mentre nei romanzieri moderni le costruzioni, assai abilmente fatte, sono vuote e sconnesse in senso epico, perché le opposizioni, anche quelle ben osservate, restano soltanto opposizioni di caratteri e di concezioni e non possono risolversi in azioni.

Sembrirebbe che il nuovo pathos come base della composizione del romanzo separi questa composizione dall'epos e la avvicini al dramma. Ma in realtà non è affatto così. Il pathos sociale antico, che si manifesta immediatamente, trova davvero nella tragedia la propria espressione adeguata e pura. Invece il nuovo «pathos della vita privata», che è variamente mediato, può manifestarsi nell'azione soltanto se si raffigurano tutti gli anelli di mediazione sotto forma di persone concrete e di situazioni concrete: esso quindi distrugge la forma del dramma. Il carattere drammatico della composizione di alcuni romanzi di Balzac (e persino di Dostoevskij) non contraddice la cosa; in effetti non si può immaginarsi un dramma che racchiuda in sé una ricchezza di particolari mediatori così variamente ramificata. La manchevolezza artistica dei drammi dei grandi romanzieri (Balzac, Tolstoj) non è affatto casuale come non lo è il fatto che l'abbondanza dei caratteri contraddittori della vita borghese abbia trovato la sua espressione adeguata in tutta una serie di grandi romanzi, mentre i tentativi di semplificare e abbreviare questa molteplicità, di farla entrare nella totalità intensiva del dramma hanno quasi tutti fatto fallimento.

La nascita del romanzo.

Dal punto di vista del contenuto, il romanzo moderno è nato dalla lotta ideologica della borghesia contro il feudalesimo. Ma l'opposizione netta rispetto alla concezione medievale del mondo, opposizione che riempie quasi interamente i primi grandi romanzi, non ha loro impedito di raccogliere l'eredità dell'arte narrativa medievale. Questa eredità è lungi dall'esaurirsi negli elementi di intrecci di avventure, ecc. che sono ripresi dal nuovo romanzo in forma satirico-popolare o ideologicamente rielaborata. Il nuovo romanzo nutre dalla narrativa medievale la libertà e l'eterogeneità della composizione d'insieme, il suo sfaldarsi in una serie di singole avventure legate tra loro soltanto dalla personalità del protagonista principale, la relativa autonomia di queste avventure ognuna delle qua-

li ha una sua compiutezza novellistica, l'ampiezza del mondo rappresentato. Certo, tutti questi elementi sono radicalmente rielaborati sia dal punto di vista del contenuto sia dal punto di vista della forma, e non soltanto là dove sono trattati su un piano parodico e satirico. Nella composizione con sempre maggior intensità cominciano a penetrare elementi plebei. Heine ha ragione di considerare questo momento decisivo: «Cervantes ha creato il romanzo moderno introducendo nel romanzo cavalleresco la raffigurazione fedele delle classi inferiori e mescolandovi la vita popolare». Ma il nuovo materiale, la cui appropriazione artistica ha condotto alla creazione della nuova forma romanzesca, non nasce soltanto da questo materiale rinnovamento democratico della tematica d'avventure della vecchia narrativa, ora riavvicinata alla vita: è la prosa della vita che contemporaneamente affluisce nel romanzo moderno. Cervantes e Rabelais, creatori del romanzo moderno, riflettono nelle loro opere questo importantissimo fatto, anche se ne traggono conclusioni differenti. Sia l'aristocrazia di Cervantes sia il borghese di Rabelais insorgono contro la degradazione dell'uomo nella società feudale morente, da un lato, e contro la sua degradazione nella società borghese nascente, dall'altro, anche se ognuno di essi vede a suo modo la via d'uscita. La unità di sublime e di comico nell'immagine di don Chisciotte, unità in seguito mai più raggiunta, è determinata proprio dal fatto che Cervantes lotta in modo geniale, mentre crea questo carattere, contro le caratteristiche principali di due epoche che si danno il cambio: contro l'eroismo sfibrato della cavalleria e contro la bassezza della prosa della società borghese che si manifestava chiaramente fin dal principio. Questa sorta di «lotta su due fronti» racchiude in sé il segreto della grandezza ineguagliata e, se così ci si può esprimere, del realismo fantastico di questo primo grande romanzo. Il medioevo, questa «democrazia dell'assenza di libertà» (Marx), dà agli scrittori, proprio nel periodo della sua dissoluzione, un materiale di uomini e di azioni estremamente ricco e variopinto. Qui l'autonomia e l'attività spontanea dell'uomo possono ancora manifestarsi in modo relativamente li-

bero (Hegel considera questo periodo una sorta di ritorno dell'antico eroismo e spiega giustamente la grandezza di Shakespeare con le possibilità che l'epoca gli offriva). La prosa della vita borghese non era allora che un'ombra che cadeva sulla variopinta varietà della vita in movimento, una vita piena di meravigliose collisioni e avventure; l'angustia della vita individuale, la mutilazione dell'uomo ad opera della divisione capitalistica del lavoro non erano ancora, nel Rinascimento, un fatto sociale dominante.

Ma questa lotta contro il feudalesimo e contro la delinquentesi mostruosità borghese dà all'artista molto di piú di un ricco materiale per la creazione. Il mondo variopinto delle forme della vita medievale resta un materiale ricco anche quando si combatte col piú grande vigore il suo contenuto sociale; e la sorgente società borghese con la sua nuova ideologia è ancora pregna del pathos della liberazione dell'uomo dalla mortificazione feudale, dalla schiavitù sociale e ideologica, dall'angustia e dalla meschinità economica e politica del medioevo. Per Rabelais l'iscrizione situata sulla porta maggiore dell'abbazia di Thelème «Fa' ciò che vuoi» ha ancora il pathos legittimo e appassionante della liberazione dell'umanità; questo pathos non è svalutato neppure agli occhi del lettore contemporaneo dal fatto che l'appello «fa' ciò che vuoi» doveva inevitabilmente degenerare in seguito nell'ipocrita «laissez faire, laissez passer» della borghesia liberale abietta e vile. Nell'utopia di Rabelais risuona sempre il pathos della lotta contro ogni mutilazione dello sviluppo libero e totale dell'uomo, il pathos che ha ispirato poi la lotta storica dei giacobini e che ha portato alla critica brillante che gli utopisti, e in particolare Fourier, hanno fatto del capitalismo. Anche la lotta di Rabelais contro la prosa della nuova vita borghese non è, quindi, una rivolta piccolo-borghese contro i «lati cattivi» della civiltà (come piú tardi negli avversari romantici del capitalismo). L'utopia dello «stato medio», della conciliazione degli avversari in lotta, resta, naturalmente, un'utopia anche in Rabelais e in Cervantes, ma per la sua incarnazione artistica essa non ha bisogno che si rinunci alla raffigurazione delle forze antagonistiche in tutta la loro opposizione;

questo angolo visuale permette al nascente romanzo di occupare, nella questione dell'«eroe positivo», una posizione del tutto diversa da quella che divenne possibile in seguito. L'essenza delle classi dominanti della società borghese è tale che un poeta grande e onesto non può trovare nel loro ambiente un «eroe positivo». Nel periodo dell'origine del romanzo borghese una visione, unica nel suo genere, delle opposizioni sociali, delle vecchie e nuove forme di schiavitù dal punto di vista della libertà e dell'attività spontanea dell'uomo, permetteva al romanziere di far entrare nella raffigurazione del suo eroe, nonostante tutte le note satiriche e ironiche, i tratti di un'autentica grandezza «positiva». Nello sviluppo ulteriore ogni «positività» dell'eroe è distrutta dalla critica, dall'ironia e dalla satira con tanta piú decisione quanto piú il crescente dominio della borghesia porta al regresso dell'individualità e alla formazione di «uomini dalla ristretta mentalità borghese» (Engels). Quanto piú il romanzo si trasforma in una raffigurazione della società borghese, in una sua critica e autocritica creativa, tanto piú chiaramente vi risuona la disperazione che nell'artista è suscitata dalle contraddizioni, per lui insolubili, della sua propria società (Swift comparato a Rabelais e a Cervantes).

Le particolarità del Rinascimento generano anche lo stile originale del romanzo nella sua fase iniziale: il realismo fantastico. I grandi principî ideologici e sociali dell'epoca sono colti e rappresentati dal romanziere in modo realistico; realistici sono i tipi raffigurati, che attraverso l'eterogenea varietà delle avventure sono condotti dall'artista a vere azioni, a un vero dispiegamento della loro essenza; realistico è il modo di scrittura, il disegno preciso dei particolari necessari nel loro legame organico con le grandi forze sociali, la cui lotta si manifesta in questi particolari. Ma la storia narrata è consapevolmente non realistica e fantastica. Questo elemento fantastico nasce qui, da un lato, dalla visione utopica delle grandi forze dell'epoca e, dall'altro, dalla comparazione satirica del vecchio mondo in dissoluzione e di quello nuovo che sta nascendo coi grandi principî di lotta contro la degradazione dell'uomo. Questo elemento fantastico è ancora pieno dell'ala-

cre energia rivoluzionaria della nuova società sorgente. E nello stesso tempo esso non si contrappone al realismo e non costituisce un contrasto, neppure dal punto di vista artistico, col realismo generale dell'esposizione, anzi si fonde con esso in un tutto organico. La sua fonte è nell'elevatezza della concezione d'insieme di questi scrittori, nella loro capacità di afferrare e raffigurare in modo giusto i tratti veramente decisivi della loro epoca, senza preoccuparsi della verosimiglianza esteriore delle singole situazioni e della combinazione in cui tali tratti trovano espressione. La lotta contro il medioevo, accompagnata dalla simultanea appropriazione della sua eredità tematica e formale, rende possibile a Cervantes e Rabelais di coltivare questo originale realismo fantastico. Anche gli scrittori, che in un più tardo periodo dedicarono la loro attività alla lotta contro il feudalesimo, poterono ancora, anche se in forma attenuata, continuare la linea di questo realismo fantastico (i romanzi di Voltaire). Il *Gulliver* di Swift, dal punto di vista formale, è la continuazione della linea di Rabelais, ma il carattere puramente satirico del realismo swiftiano apre ormai una nuova fase nello sviluppo del romanzo.

La conquista della realtà quotidiana.

Con la sua visione pessimistica e cupa della società borghese Swift è quasi solo nel XVIII secolo, così come lo è con la sua forma satirico-fantastica, che si situa al di fuori della corrente principale di sviluppo del romanzo nel maggiore paese capitalistico, l'Inghilterra, nonché in Francia. Non che gli altri scrittori mostrassero nelle loro opere fatti meno negativi, situazioni meno terribili e quadri meno sconvolgenti del «regno animale dello spirito» della società capitalistica nascente, società dell'accumulazione primitiva. Nelle opere di Defoe e Lesage, di Fielding e Smollett, di Restif e Laclos, persino di Richardson e Marivaux, in una maniera differente secondo gli scrittori, è realisticamente raffigurato un mondo che, per il suo contenuto, potrebbe dare un materiale più che sufficien-

te per il pessimismo swiftiano. Ma il tono fondamentale di tutta la raffigurazione in questi scrittori è diverso: è la vittoria della tenacia e della forza borghese sul caos e sull'arbitrio. Walter Scott dice di *Gil Blas*: «Questo libro lascia nel lettore un senso di soddisfazione di sé e del mondo», e anche *Moll Flanders* di Defoe e la maggior parte degli altri grandi romanzi di questo periodo si concludono con un lieto fine. Gli scrittori, quindi, hanno un atteggiamento positivo verso la propria epoca e la propria classe, che realizza un grande rivolgimento storico. Ma questa autoaffermazione della borghesia è legata a una grande dose di autocritica: tutti gli orrori, tutti gli abomini dell'accumulazione primitiva in Inghilterra, tutto lo sfacelo morale e l'arbitrio dell'assolutismo in Francia sono smascherati in spietate immagini realistiche. Anzi si può dire che con la raffigurazione di questi dolori del parto della società capitalistica compare il romanzo realistico nel senso stretto della parola e per la prima volta la realtà quotidiana è conquistata alla letteratura.

Il romanzo abbandona la regione sconfinata del fantastico e si rivolge decisamente alla raffigurazione della vita privata del borghese. L'intento del romanziere di farsi lo storico della vita privata si definisce in questo periodo in tutta la sua chiarezza. I vasti orizzonti storici del romanzo delle origini si restringono, il mondo del romanzo si limita sempre più alla realtà quotidiana della vita borghese e le grandi contraddizioni motrici dello sviluppo storico-sociale sono raffigurate soltanto nella misura in cui esse si manifestano in modo concreto e attivo in questa quotidiana realtà. Ma queste contraddizioni sono pur sempre raffigurate e il realismo della vita quotidiana, l'appena scoperta «poesia della realtà quotidiana», la vittoria artistica sulla prosa di questa realtà, tutto ciò non è che un mezzo per la raffigurazione concreta e viva dei grandi conflitti sociali dell'epoca. Quindi questo realismo è assai lontano dall'essere una semplice copia della realtà quotidiana, dal riprodurne semplicemente i tratti esteriori, cosa che invece spesso esigeva l'estetica ufficiale del tempo. I romanzi tendono con lucida coscienza a una raffigurazione realistica del tipico, a un realismo per

il quale la rifinitura accurata dei dettagli non è che un mezzo. Fielding dice chiaramente che il ritratto di persone viventi, anche se riesce pienamente in senso artistico, non ha alcun valore, se le persone raffigurate non sono dei tipi. Egli cita ironicamente l'esempio di un suo conoscente che si era fatto una fortuna senza gherminelle truffaldine; certo, dice Fielding, quest'uomo esiste nella realtà, ma non può diventare l'eroe di un romanzo. Ma il principio del tipico, che sta alla base di questo grande realismo, non si manifesta soltanto in questa scelta negativa. Fielding continua: «Benché ogni buon autore debba tenersi nei limiti della verosimiglianza, non è affatto necessario che i suoi caratteri e le sue peripezie siano quotidiani, ordinari o volgari, come quelli che capitano in ogni strada o in ogni casa o che si possono trovare nei noiosi articoli dei giornali».

Questi scrittori vincono la sempre crescente prosa della vita con la forza, l'energia e la spontaneità dei loro eroi tipici. I grandi realisti di quest'epoca vedono fino a che punto l'uomo è diventato un giocattolo delle forze economico-sociali e in che scarsa misura la sua volontà e le regole morali influiscano sul suo destino. Nonostante ciò, il carattere poetico di *Gil Blas*, *Tom Jones* e *Moll Flanders* nasce dalla loro attività energica di rappresentanti tipici di una classe in ascesa: la vita, i cui eventi e processi sono determinati da queste forze economico-sociali, li sbalotta qua e là, ma essi nonostante tutto arrivano felicemente a riva. Con la società capitalistica nasce il dominio dell'uomo sulla natura, ma all'inizio le forze sociali, per quanto terribile sia la loro concreta manifestazione, non hanno ancora raggiunto quella assoluta estraniamento dal pensiero e dalla volontà dell'individuo che è loro propria nella società capitalistica ormai consolidata e funzionante in modo automatico. Byron definisce Fielding «l'Omero in prosa della natura umana». Questo giudizio è piuttosto esagerato. Ma non v'è dubbio che nelle parti migliori dei più grandi romanzi di questo tempo vi sia una sorta di avvicinamento all'epos originario. Così, ad esempio, la lotta dell'uomo con la natura, come simbolo del sorgente dominio della società sulla natura, è raffigurata

nella prima parte del *Robinson* di Defoe con una forza epica incomparabile e a tratti si avvicina effettivamente alla poesia delle cose dell'epos antico.

Questa poesia è caratteristica per molti importanti romanzi di questo periodo. Essa è il riflesso poetico, la raffigurazione epica del carattere progressivo dello scatenarsi delle forze produttive operato dal capitalismo in lotta per l'egemonia sociale. Questo carattere progressivo resta qui il momento che prepondera chiaramente, nonostante tutti gli orrori che hanno accompagnato lo sviluppo capitalistico. In *Robinson* questo momento è quasi interamente dominante, senza che si passino apologeticamente sotto silenzio le contraddizioni; di qui viene la sua particolare poesia, che si manifesta ugualmente, anche se in modo meno avvertibile e chiaro, negli altri romanzi di questo periodo.

Anche questa vittoriosa energia degli eroi dei primi romanzi realistici ha in sé qualche tratto di «mediazione» tra le grandi contraddizioni dell'epoca ed indubbiamente comunica ad esse un carattere relativamente «positivo». Ma il restringersi dell'orizzonte rispetto ai grandi romanzieri del primo periodo già si manifesta in modo molto chiaro nella questione del carattere positivo dell'eroe. Questa evoluzione discendente non va affatto attribuita a un minor talento degli scrittori, ma si spiega con la crescente capitalizzazione della società e la conseguente degradazione dell'uomo. La «positività» dell'eroe adesso è ormai pagata a prezzo di una sua deviazione verso una certa limitatezza e mediocrità. Pensiamo non alla noiosa religiosità puritana di *Robinson*; in *Gil Blas* e in *Tom Jones*, nelle maggiori figure artistiche di quest'epoca, anche l'energia dell'attività spontanea ha già il marchio della mediocrità borghese. Quanto questa tendenza non sia una questione di talento individuale dello scrittore, si vede, prima di tutto, dal fatto che nella Francia capitalisticamente meno sviluppata la figura di *Gil Blas* poté restare relativamente più libera da questa limitatezza, il che non si può dire di alcun personaggio degli scrittori inglesi, i quali come realisti spesso superavano Lesage. In secondo luogo, gli eroi di tutti questi romanzi, nonstan-

te la loro positività borghese, nel corso dell'ulteriore sviluppo della borghesia divennero sempre più inaccettabili per essa in qualità di eroi positivi (si veda, ad esempio, la critica di *Tom Jones* fatta da Thackeray).

L'onda sempre più montante della reificazione capitalistica, la standardizzazione del modo di vita, il livellamento dell'individuo generano, nell'ambito del romanzo realistico, le forme più svariate di espressione della protesta soggettiva. Così nasce, tra l'altro (come ha genialmente capito Schiller) la tendenza all'idillio come raffigurazione di un rapporto totale «ingenuo» dell'uomo con la natura che dalla civiltà borghese è negato in modo inevitabile e spietato. Ma la grandezza dell'epoca qui considerata si manifesta nel fatto che persino le narrazioni idilliche di quel tempo hanno un carattere combattivo, un carattere di protesta (*Il vicario di Wakefield* di Goldsmith). Proprio i romanzi, nei quali si esprime questa protesta soggettiva e sentimentale, nel modo più chiaro mostrano che i grandi scrittori di questo periodo accanto alla critica della sopravvivenza della vecchia società dànno un'autocritica della propria classe che costruisce una società nuova. E noi vediamo qui che quanto più energica è questa lotta contro il vecchio ordinamento, quanto più la conquista creativa della vita spirituale delle persone raffigurate si lega alla lotta contro le convenzioni morte e mortificanti della società aristocratica feudale, tanto più ampia e profonda diventa la raffigurazione artistica (ad esempio, Richardson, l'abate Prévost, Diderot, Sterne). È la lotta che la borghesia conduce a nome di tutta la società per l'autonomia e l'attività spontanea dei sentimenti umani. Ma quanto più questa tendenza si interiorizza, quanto più essa si esprime nella protesta lirica dell'individualità umana contro la morsa della vita materiale, con tanta più forza essa disgrega la forma della narrativa, tanto più la lirica, l'analisi e la descrizione soppiantano il carattere, la situazione e l'azione, tanto più sono liquidate le grandi tradizioni del dominio realistico della realtà, e tutta questa tendenza diventa il preannuncio del romanticismo. Rousseau e Goethe come autore del *Werther* sono l'espressione più concentrata di queste tenden-

ze. Però, anche se in parte preparano la disgregazione romantica della forma del romanzo, nella loro opera essi sono ancora lontani da essa. Eppure componenti, nei loro romanzi preponderanti, come le lettere, i diari, le confessioni, le descrizioni liriche della passione, ecc., già cominciano a dissolvere la forma epica del romanzo. L'impotenza pratica dell'uomo a dominare interiormente il mondo sempre più feticizzato della società capitalistica porta al tentativo di trovare alla soggettività umana smarrita un punto d'appoggio dentro di sé, di crearne un proprio mondo, non reificato e «indipendente», di vita interiore. In Laurence Sterne questa tendenza trova per la prima volta un'espressione chiarissima. Egli trasforma l'elemento fantastico oggettivo dei vecchi romanzi in una fantasticità soggettiva e le combinazioni dei tratti autentici della realtà in un'estrosa ornamentalità della forma. Egli spezza consapevolmente l'unità della forma narrativa per creare, mediante arabeschi fantastici, un'unità soggettiva, l'unità degli stati d'animo contrastanti dell'intenerimento e dell'ironia; questi contrasti diventano adesso lo specchio in cui si riflettono le contraddizioni oggettive. La base ideologica di questa dissoluzione della forma è la dislocazione relativistica delle contraddizioni reali di vita nel «cuore del poeta»: Sterne relativizza il contrasto tra don Chisciotte e Sancio Panza, mostrando che ognuno dei fratelli Shandy unisce in se stesso Don Chisciotte e Sancio Panza poiché ognuno è il Don Chisciotte dei propri ideali e il Sancio Panza degli ideali altrui. Questo estremo soggettivismo e relativismo di Sterne esprime una caratteristica, molto importante e sempre più forte, dell'ideologia borghese: la sua reazione al potere crescente della prosa dell'esistenza.

La poesia del «regno animale dello spirito»¹.

La rivoluzione francese compie, come dice Marx nel *Diciotto brumaio*, il periodo eroico dello sviluppo della

¹ [Cfr. p. 13, nota].

borghesia. «Una volta istaurata la nuova formazione sociale, disparvero i colossi antidiluviani; e con essi disparve il romanesimo risuscitato. [...] Completamente assorbita nella produzione della ricchezza e nella lotta pacifica della concorrenza, essa finì col dimenticare che i fantasmi dell'epoca romana avevano vegliato attorno alla sua culla». Se nel periodo tra la rivoluzione francese e l'ingresso autonomo del proletariato nell'arena della storia universale l'ideologia borghese si eleva per l'ultima volta alle grandi sintesi sistematiche (Hegel, Ricardo, gli storici francesi dell'epoca della Restaurazione), qualcosa di simile va detto anche del romanzo. La raffigurazione della realtà quotidiana, che aveva raggiunto tanta perfezione nel romanzo del XVIII secolo, si trasforma adesso in un mero procedimento artistico, in un mezzo di espressione epico-monumentale dell'ormai evidente tragica inconciliabilità delle contraddizioni capitalistiche. In un certo senso si può dire che il romanzo ritorna al fantastico del suo periodo iniziale, ma questo fantastico diventa ormai il realismo fantastico delle contraddizioni palesi della vita borghese; il pathos ottimistico si trasforma in presentimento tragico della fine inevitabile della civiltà borghese.

Ma il nuovo realismo fantastico si distingue perché è ormai passato attraverso il romanticismo. Noi qui non possiamo, naturalmente, dare una caratteristica sociale e ideologica del movimento romantico europeo; ci limiteremo quindi a ciò che è assolutamente necessario per comprendere lo sviluppo del romanzo. La molteplicità di sembianti del movimento romantico è dovuta al fatto che esso è un'unione, variamente dosata nei vari scrittori o gruppi, di un rifiuto reazionario della rivoluzione francese e di una protesta confusa contro la reificazione mortificante apportata dal capitalismo vittorioso. La lotta contro la prosa della vita borghese acquista nel romanticismo un carattere reazionario, rivolto al passato, ma poiché le correnti sociali, delle quali il romanticismo è l'espressione ideologica, restano sempre, in modo cosciente o no, sul terreno della realtà borghese, anche la protesta romantica contro la prosa borghese si basa inevita-

bilmente sull'accettazione tacita della reificazione capitalistica quasi si trattasse di un «destino» ineluttabile. Nel campo del romanzo il romanticismo non può neppure cercare di superare la prosaicità della vita mediante un metodo creativo che permetta di scoprire nella realtà sociale gli elementi, ancora in essa conservati, dell'attività spontanea umana e di farli oggetto di una vasta raffigurazione realistica. Il romanticismo del XIX secolo perpetua, anzi, nella sua opera un'opposizione cristallizzata di prosa oggettiva e poesia soggettiva e traligna in protesta impotente contro questa prosa. Questo svilimento, socialmente determinato, del principio poetico al livello di una soggettività impotente si manifesta nella poesia romantica in parte nella scelta tematica dei sistemi sociali che non sono ancora stati toccati dal capitalismo (i romanzi storici di Walter Scott); in parte in una messa in contrasto del principio poetico e prosaico mediante una forma fantasticamente esagerata (E. T. A. Hoffmann, ecc.); in parte in un abbandono assoluto del terreno della realtà sociale, nel tentativo di creare liberamente, a partire dal soggetto, la realtà poetica come particolare sfera «magica» (Novalis); in parte, infine, e questo per lo sviluppo ulteriore del romanzo è il momento più importante, in una esagerazione simbolico-fantastica della reificazione cristallizzata del mondo esteriore, nel tentativo di toglierli, mediante questa stilizzazione simbolica, il carattere prosaico e di renderlo di nuovo poetico. Il cannone che spezza il suo supporto e scorrazza sul ponte della nave, nel *Novantatre* di Victor Hugo, è forse l'esempio più espressivo di questa stilizzazione. Il cannone, scrive Hugo, «diventa improvvisamente non si sa che bestia soprannaturale. È una macchina che si trasforma in un mostro. [...] Si direbbe che questo schiavo eterno si vendichi; sembra che la rabbia che è negli oggetti che chiamiamo inerti all'improvviso esca ed esploda. [...] Non lo si può uccidere perché è morto. Ma nello stesso tempo è vivo. È vivo della vita sinistra che gli viene dall'infinito». Il romanticismo, che scrive sulla sua bandiera la lotta implacabile contro la prosa della vita moderna, in fin dei conti porta a una resa incondizionata di fronte a questa prosa

«fatale» e trapassa persino in una glorificazione simbolica (per lo più involontaria), in un'apologia poetica di questa aborrita prosa della vita.

Non c'è un solo scrittore importante, in questo periodo di sviluppo del romanzo, che sia del tutto libero dalle tendenze romantiche. In questo influsso profondo e generale del romanticismo sulla letteratura borghese dal tempo della rivoluzione francese si manifesta la necessità sociale che ha prodotto le tendenze romantiche. Ma i grandi scrittori di quest'epoca sono grandi proprio perché non capitolarono, con un gesto di intransigente opposizione, di fronte alla avanzante prosa della vita borghese, ma cercano nei più vari modi di scoprire e raffigurare gli elementi ancora superstiti dell'attività spontanea umana. La loro lotta contro la degradazione dell'uomo nell'ordinamento capitalistico consolidato è più profonda della lotta dei romantici proprio perché essa è più vitale e non soffre di un presunto «radicalismo». Ma le tendenze romantiche agiscono in tutti questi scrittori come momenti (parzialmente) tolti. Diciamo solo «parzialmente». Anche se i grandi scrittori realisti del XIX secolo superano il romanticismo, in quanto nella lotta creativa contro la degradazione dell'uomo essi penetrano molto più profondamente dei romantici all'interno del mondo oggettivo, tuttavia essi non superano del tutto l'eredità romantica. Là dove essi non sono più in grado di vincere il carattere reificato delle formazioni sociali, sono costretti, volenti o nolenti, a rivolgersi ai mezzi della stilizzazione romantica. Entrambe le forme di superamento del romanticismo, quella vera e quella presunta, sono espresse nel modo più chiaro in Balzac. Ma questa duplicità della posizione dei grandi scrittori di questo periodo verso il romanticismo si manifesta in ciascuno di loro in forme diverse. Ad ognuno di essi si può muovere il doppio rimprovero di fare concessioni troppo grosse, da un lato, alla prosa della vita e, dall'altro, al soggettivismo romantico. Questa doppia critica del romanzo classico apparve già nei dibattiti intorno al *Wilhelm Meister* di Goethe. In una lettera indirizzata a Goethe dove riassume la sua impressione finale, Schiller scrive che l'apparato romantico del romanzo, nonstan-

te tutta l'arte di Goethe, farà l'effetto di un «gioco teatrale», di un «procedimento artificioso» soltanto, mentre Novalis, da romantico coerente, respinge quest'opera di Goethe come «un *Candido* diretto contro la poesia»: «È una storia domestica e borghese poetizzata. [...] L'ateismo artistico, ecco lo spirito di questo libro; è costruito con grande abilità; con un materiale poetico a buon mercato si ottiene un effetto poetico».

Questa duplicità nella lotta dei migliori pensatori e artisti contro la degradazione dell'uomo nell'ordinamento capitalistico – duplicità in ultima analisi radicata nel fatto che tale lotta si svolge inevitabilmente sul terreno borghese, mentre la conoscenza delle cause di tale degradazione minaccia di spezzare tutti i limiti borghesi – determina la posizione degli scrittori nella questione dell'eroe «positivo». L'esigenza hegeliana che il romanzo educi nel lettore il rispetto per la realtà borghese doveva portare infine alla creazione di una personalità positiva proposta come modello. Ma questo eroe positivo, come cinicamente si espresse una volta Hegel, sarebbe non un eroe, ma «un filisteo come tutti gli altri: [...] la moglie adorata che prima era l'unica, un angelo, si comporta più o meno come tutte le altre, l'impiego dà fatica e noia, il matrimonio le croci domestiche, e insomma subentra, come d'uso, l'amaro risveglio». Così, la realizzazione dell'esigenza hegeliana porterebbe inevitabilmente alla banalità, e per realizzarla in forma poetica bisogna far sentire la dialettica ironica di questa realizzazione (si veda l'epilogo di *Guerra e pace*). In generale per ragioni che abbiamo già sfiorato la conciliazione delle contraddizioni sociali può diventare un elemento della composizione del romanzo solo quando in sostanza essa non viene raggiunta e l'autore raffigura qualcosa di diverso e di più grande di questa cercata conciliazione degli opposti, ossia la loro tragica irrisolvibilità. L'insuccesso delle intenzioni coscienti dello scrittore, la raffigurazione artistica di un quadro del mondo diverso da quello progettato costituisce appunto la grandezza degli scrittori in questo periodo di sviluppo del romanzo. Caratterizzando Tolstoj come «specchio della rivoluzione russa», Lenin descrive con grande chia-

rezza questo rapporto paradossale tra l'intenzione dell'artista e la sua opera: «Come si può chiamare specchio ciò che non riflette affatto i fenomeni in modo giusto? Ma la nostra rivoluzione è un fenomeno estremamente complesso; tra la massa dei suoi immediati realizzatori e partecipanti vi sono molti elementi sociali i quali pure non hanno capito ciò che stava avvenendo [...] Tolstoj ha riflesso l'odio bruciante, l'aspirazione ormai matura a una vita migliore, il desiderio di sbarazzarsi del passato, e l'im maturità della fantasticheria, della mancanza di educazione politica, della fiacchezza d'animo di fronte alla rivoluzione». Queste profonde osservazioni critiche valgono anche, mutatis mutandis, per Balzac e per Goethe; ed effettivamente Engels li criticava entrambi dallo stesso punto di vista metodologico. Essi, che erano partiti alla ricerca di una loro fantastica e per lo più borghese e reazionaria utopia del «giusto mezzo», cammin facendo hanno scoperto e raffigurato tutto un vasto regno, il regno delle contraddizioni storico-universali della società capitalistica.

La raffigurazione di queste contraddizioni, irrisolvibili nel capitalismo, rende possibile – nelle opere riuscite – la figura dell'eroe «positivo». In una prefazione Balzac scrive che i suoi romanzi sarebbero mancati se, per il lettore, le figure di César Birotteau, Pierrette, Madame de Mortsauf, ecc. non fossero più attraenti, per esempio, delle figure di Vautrin o Lucien de Rubempré; in realtà i romanzi di Balzac sono riusciti proprio perché è vero l'inverso. Quanto più profondamente l'artista scopre le contraddizioni della società borghese, quanto più spietatamente smaschera la bassezza e l'ipocrisia della società capitalista, tanto meno realizzabile diventa la cinica richiesta di Hegel di un eroe-filisteo «positivo». Abbiamo già visto che gli eroi «positivi» del romanzo del XVIII secolo, eroi liberi e vigorosi, per quanto limitati, nel XIX secolo diventarono sempre più inaccettabili in qualità di eroi positivi. L'esigenza di dare un eroe «positivo» diventa, per la borghesia del XIX secolo, sempre più apologetica, un'esigenza rivolta allo scrittore affinché egli non scopra le contraddizioni, ma le mascheri e le concilii.

Già Gogol' si pronunciò contro questa esigenza: «Ma non rattrista che siano insoddisfatti del nostro eroe; ciò che rattrista è che viva nell'anima l'invincibile certezza che dello stesso eroe, dello stesso Čičikov possano essere soddisfatti i lettori. Se l'autore non avesse gettato lo sguardo più a fondo nella sua anima, se non vi avesse smosso sul fondo ciò che sfugge e si nasconde alla luce, se non avesse svelato le idee più recondite che a nessun altro si confidano, ma lo avesse mostrato così come egli appariva alla città intera, a Manilov e agli altri, allora tutti sarebbero felici e contenti e lo prenderebbero per una persona interessante». In queste parole Gogol' mette in luce con chiarezza la problematica sociale fondamentale del romanzo moderno: ciò a cui aspirano i grandi scrittori come rappresentanti delle tendenze storico-universali progressive della rivoluzione borghese contraddice alle esigenze istintive avanzate alla letteratura dall'individuo medio della società borghese. Ciò che fa la grandezza dei classici del romanzo è proprio ciò che li isola dalla maggioranza della loro propria classe: è il carattere rivoluzionario delle loro aspirazioni che li rende impopolari nell'ambiente borghese.

Il «nuovo» realismo e la dissoluzione della forma del romanzo.

Accanto al grande romanzo è sempre esistita una vasta letteratura amena. Essa non ha mai affrontato seriamente i grandi problemi sociali, ma si è limitata a riprodurre il mondo così come esso si riflette nella media coscienza borghese. Nel periodo dell'ascesa della borghesia, però, l'opposizione tra questa letteratura amena e il grande romanzo non era affatto così netta come nel periodo della decadenza borghese. In senso letterario la vecchia narrativa amena viveva ancora delle tradizioni della robusta arte popolare del racconto; in senso sociale essa solo raramente cadeva in un apologismo profondamente menzognero. Tutt'altro spettacolo si presenta nel periodo della decadenza ideologica della borghesia. L'apologia diventa

il tratto sempre piú predominante dell'ideologia borghese, e quanto piú nettamente emergono le contraddizioni del capitalismo, tanto piú grossolani diventano i mezzi messi in atto per glorificarlo in modo menzognero e per calunniare il proletariato rivoluzionario e i lavoratori ribelli. Di conseguenza, nel periodo successivo al 1848 il romanzo serio, veramente artistico deve andare contro corrente e isolarsi sempre di piú dalla larga massa dei lettori della sua propria classe. Questo stato d'animo di opposizione, se non porta a un passaggio dalla parte del proletariato, crea intorno allo scrittore borghese un'atmosfera di sempre piú profondo isolamento sociale e artistico.

Grazie a questa situazione i grandi scrittori di questo periodo dell'eredità del passato non possono usare che l'eredità del romanticismo. Il loro rapporto vivente con le grandi tradizioni del periodo ascendente della borghesia s'indebolisce sempre di piú; anche quando si sentono gli eredi di queste tradizioni e studiano assiduamente questo retaggio, essi lo guardano pur sempre attraverso il prisma romantico. Flaubert è il primo e insieme il piú grande rappresentante di questo nuovo realismo, che cerca la via di un'appropriazione artistica della realtà borghese a dispetto di un'apologetica bassamente e banalmente menzognera. La fonte artistica del realismo flaubertiano sta nell'odio e nel disprezzo per la realtà borghese, che egli osserva e descrive con straordinaria esattezza nelle sue manifestazioni umane e psicologiche, ma nell'analisi della quale egli non va oltre la polarità cristallizzata delle contraddizioni emerse alla superficie, senza penetrare nel loro profondo nesso sotterraneo. Il mondo che egli raffigura è il mondo della prosa definitivamente consolidata. Tutto ciò che è poetico esiste d'ora innanzi solo nel sentimento soggettivo, nello sdegno impotente degli uomini contro la prosa della vita; e l'azione del romanzo non può consistere che nella raffigurazione del modo in cui questo sentimento di protesta, a priori impotente, è schiacciato da questa vile prosa borghese. Secondo questa sua idea fondamentale Flaubert introduce nei suoi romanzi quanto meno azione possibile, descrive avvenimen-

ti e uomini che quasi non si elevano al di sopra della realtà borghese quotidiana e non dà né una storia epica né situazioni e protagonisti particolari. Poiché l'odio e il disprezzo per la realtà descritta costituiscono il punto di partenza del suo metodo creativo, egli rinuncia coscientemente alla vasta maniera narrativa, caratteristica per tutti i vecchi realisti e, nei maggiori di essi, addirittura vicina allo stile epico. Quest'arte della narrazione è sostituita, in Flaubert, dalla descrizione artistica di particolari ricercati. La banalità della vita, contro la quale romanticamente insorge questo realismo, è raffigurata su un piano di pura artisticità: non sono i tratti oggettivamente importanti della realtà a trovarsi al centro dell'attenzione dell'artista, ma la quotidianità banale, che egli ricrea con evidenza mediante la rivelazione artistica dei suoi particolari interessanti.

L'essenza dell'eredità romantica sta soprattutto nel falso dilemma di oggettivismo e soggettivismo. Il dilemma è falso perché questo soggettivismo e questo oggettivismo sono vuoti, sovraeccitati e gonfiati. Ma il dilemma era inevitabile perché non è nato a causa di una singolarità o di un'assenza di onestà o di una carenza di talento degli scrittori, ma è stato generato dalla situazione sociale dell'intellettuale borghese nel periodo della decadenza ideologica della borghesia. Chiusi nel cerchio magico del mondo oggettivo e necessario dei fenomeni, i grandi scrittori realisti di quest'epoca cercano invano di trovare un solido terreno oggettivo per la loro creazione realistica e insieme di conquistare per la poesia, con le forze interiori del soggetto, un mondo che è divenuto prosaico. Con la sua intenzione cosciente Zola supera le tendenze romantiche di Flaubert, ma solo nell'intenzione, solo nella sua propria immaginazione. Egli vuole porre il romanzo su una base scientifica, sostituire la fantasia e l'arbitrio dell'invenzione con l'esperimento e il documento. Ma questa scientificità non è che una variante del realismo romantico, sentimentale e paradossale di Flaubert: con Zola arriva a predominare l'aspetto pseudooggettivo del romanticismo. Se Goethe o Balzac avevano trovato nelle idee scientifiche di Geoffroy de Saint-Hilaire molti impulsi

utili per spiegare il loro proprio metodo creativo di raffigurazione della società, questo influsso scientifico non aveva fatto che rafforzare una tendenza dialettica in loro sempre viva, la tendenza a scoprire le principali contraddizioni della società. Il tentativo di Zola di usare in questo senso le idee di Claude Bernard non lo hanno portato, invece, che a una registrazione pseudoscientifica dei sintomi dello sviluppo capitalistico e non lo hanno fatto penetrare nel profondo di questo processo (dice giustamente Lafargue che per la pratica letteraria di Zola il volgarizzatore Lombroso ha contato molto di più di Claude Bernard). Il metodo sperimentale e documentario di Zola si riduce praticamente al fatto che Zola non partecipa alla vita del mondo circostante e non dà forma creativa alla propria esperienza di combattente, ma si avvicina di lato – come un reporter, come giustamente dice Lafargue – a un complesso sociale allo scopo di descriverlo. Zola descrive con molta esattezza e precisione il modo in cui ha scritto i suoi romanzi e quello in cui, secondo lui, devono essere scritti i romanzi realisti: «Un romanziere naturalista vuole scrivere un romanzo sul mondo del teatro. Egli parte da questa idea generale, senza avere ancora né un fatto né un personaggio. La sua prima cura sarà di raccogliere in appunti tutto ciò che può sapere su questo mondo che vuole descrivere. Egli ha conosciuto un determinato attore, ha visto un determinato spettacolo. Poi [...] farà parlare le persone meglio informate sulla materia, ne raccoglierà le parole, le storie, i ritratti. Ma non è tutto: passerà poi ai documenti scritti. [...] Infine visiterà i luoghi, vivrà qualche tempo in un teatro per conoscerne i più minuti particolari, passerà le sue sere nel camerino di un'attrice, s'impregnerà il più possibile dell'atmosfera circostante. E quando i documenti saranno tutti raccolti, il suo romanzo, come ho già detto, si scriverà da solo. Il romanziere non avrà che da distribuire logicamente i fatti. [...] L'interesse non sta più nell'eccentricità della storia; al contrario, più essa sarà banale e comune, più tipica diventerà». Il falso oggettivismo di questo metodo si manifesta qui con molta chiarezza nel fatto che, prima di tutto, Zola identifica il banale col tipico e lo con-

trappone soltanto all'individuale, al semplicemente interessante e, in secondo luogo, nel fatto che egli non vede più il caratteristico e l'artisticamente significativo nell'azione, nella reazione attiva dell'uomo agli avvenimenti del mondo esterno. La raffigurazione epica delle azioni è sostituita, in lui, dalla descrizione degli stati e delle circostanze.

La contrapposizione del narrare e del descrivere è vecchia come la letteratura borghese, poiché il metodo creativo della descrizione è nato dalla reazione immediata dello scrittore alla realtà prosaicamente cristallizzata, la quale esclude ogni attività spontanea dell'uomo. È assai caratteristico che già Lessing abbia protestato energicamente contro il metodo descrittivo in quanto esso contraddice alle leggi della poesia in generale e a quelle dell'epica in particolare; Lessing a questo proposito cita Omero per mostrare, sull'esempio dello scudo di Achille, che nell'autentico poeta epico ogni «oggetto pronto» si risolve in una serie di azioni umane. La vanità della lotta anche dei migliori scrittori contro l'ondata sempre crescente della prosa borghese della vita è illustrata benissimo dal fatto che la raffigurazione delle azioni umane è sempre più soppiantata, nel romanzo, dalla descrizione delle cose e degli stati. Zola non fa che formulare teoricamente in modo netto la decadenza spontanea dell'arte narrativa nel romanzo moderno. Zola si trova ancora all'inizio di questo sviluppo e le sue opere, in un gran numero di episodi appassionanti, sono ancora vicine alle grandi tradizioni del romanzo. Ma la linea fondamentale della sua creazione apre già un nuovo indirizzo. Per convincersene basta confrontare la scena della corsa ippica di *Nana* e quella di *Anna Karenina* di Tolstoj. In Tolstoj è una scena epica viva, in cui tutto, dalla sella al pubblico, è epico, tutto è fatto delle azioni degli uomini in situazioni per loro significative. In Zola è una descrizione splendida di un avvenimento della vita della società parigina, avvenimento il quale, dal punto di vista dell'azione, non ha alcun legame col destino della protagonista del romanzo e al quale le altre figure presenziano solo in qualità di spettatori casuali. In Tolstoj la scena della corsa è

un episodio epico nell'azione del romanzo, in Zola è una semplice descrizione. Tolstoj non ha quindi bisogno di «creare» un «rapporto» tra gli elementi oggettivi di questo episodio e i protagonisti del romanzo poiché la corsa è una parte essenziale dell'azione stessa. Al contrario, Zola è costretto a legare la corsa al restante contenuto del suo romanzo in modo simbolico, mediante la coincidenza casuale dei nomi del cavallo vincente e della protagonista del romanzo. Questo simbolo, che Zola ha ricevuto in eredità da Victor Hugo, passa attraverso tutta la sua opera: il grande magazzino, la Borsa, ecc. sono simboli della vita moderna portati a una dimensione gigantesca, come Notre-Dame o il cannone in Victor Hugo. Il falso oggettivismo di Zola si manifesta nel modo più chiaro in questa inorganica coesistenza di due principi creativi del tutto eterogenei: il particolare semplicemente osservato e il simbolo puramente lirico. Questo carattere inorganico attraversa tutta la composizione del romanzo: poiché il mondo descritto in ogni romanzo non è costruito con azioni concrete di uomini concreti in situazioni concrete, ma è una sorta di puro recipiente e di astratto ambiente nel quale gli uomini sono immessi a posteriori, scompare il legame necessario tra il carattere e l'azione; per il minimo di azione qui indispensabile è sufficiente qualche tratto preso dalla media. Eppure la pratica di Zola è, anche in questo caso, migliore della sua teoria, cioè i caratteri dei suoi personaggi sono più ricchi delle storie da lui concepite, ma proprio per questo essi non si trasformano in azioni, e restano l'oggetto di semplici osservazioni e descrizioni. Il numero di queste descrizioni può, quindi, aumentare o diminuire a volontà. La scientificità del metodo di Zola, il cui oggettivismo non nasconde che leggermente l'impovertimento degli elementi sociali nel quadro del mondo da lui disegnato, non può, in tal modo, portare né a un rispecchiamento conoscitivo esatto delle contraddizioni della società capitalistica né alla creazione di opere narrative artisticamente compatte. Lafargue mostra giustamente che Zola, pur con tutta l'esattezza delle sue singole osservazioni, passa senza vederli accanto a momenti sociali importantissimi (l'alco-

lismo degli operai nell'*Ammazzatoio*, l'opposizione di capitalismo vecchio e nuovo nel *Denaro*). D'altra parte, per quel che concerne lo sviluppo del romanzo non hanno tanta importanza gli errori di fatto commessi da Zola nella interpretazione dei fenomeni sociali (anche se i vecchi realisti, che partecipavano personalmente alle lotte sociali del loro tempo, intuivano la verità nelle questioni decisive) quanto il fatto che questi errori favorivano l'accelerazione della dissoluzione della forma romanzesca. I grandi «cronisti della vita privata» non ebbero per successori che dei reporter lirici o pubblicistici degli avvenimenti del giorno.

Flaubert e Zola costituiscono l'ultima svolta nello sviluppo del romanzo. Abbiamo quindi dovuto soffermarci su di essi con un certo agio perché le tendenze alla dissoluzione della forma del romanzo per la prima volta si manifestano in loro con una chiarezza quasi classica. Lo sviluppo ulteriore del romanzo, nonostante tutta la sua varietà, scorre nel quadro dei problemi delineati già in Flaubert e Zola, nel quadro del falso dilemma di soggettivismo e oggettivismo il quale inevitabilmente porta a una serie di altre antitesi altrettanto false.

Con la scomparsa di ciò che è veramente tipico nei caratteri e nelle situazioni si presenta il falso dilemma: o la media banale o qualcosa di puramente «originale» o «interessante». E, conformemente a questo falso dilemma, il romanzo moderno oscilla tra i due estremi, ugualmente falsi, della «scientificità» e dell'irrazionalismo, del nudo fatto e del simbolo, del documento e dell'«anima» o dell'atmosfera. S'intende, non mancano neppure i tentativi di fare ritorno al vero realismo. Ma questi tentativi soltanto in rarissimi casi vanno più in là di un avvicinamento al realismo flaubertiano. E la cosa non è casuale. Zola, da scrittore onesto, dice della sua propria pratica nel 1886: «Tutte le volte che adesso intraprendo uno studio, mi imbatto nel socialismo». Nella società d'oggi uno scrittore non ha affatto bisogno di trattare tematicamente le questioni immediate della lotta proletaria di classe per imbattersi nel problema della lotta del capitalismo e del socialismo, problema centrale della nostra epo-

ca. Ma per venire a capo di tutto il complesso delle questioni a ciò relative lo scrittore deve spezzare il cerchio magico dell'ideologia borghese decadente. Solo pochissimi scrittori sono capaci di farlo, gli altri restano prigionieri, in senso ideologico e letterario, di questo cerchio sempre piú stretto, sempre piú pieno di contraddizioni. L'ideologia, sempre piú apologetica, della borghesia declinante restringe continuamente la sfera dell'attività creativa dello scrittore.

Noi non possiamo qui fare, neppure per sommi capi, una storia dello sviluppo del romanzo piú recente. Noteremo soltanto, accanto alla generale tendenza decadente dell'ideologia borghese che culmina nella barbarie fascista e nel soffocamento cosciente di ogni tentativo di raffigurazione veritiera della realtà, i fondamentali tipi di soluzione del problema del romanzo che sono stati tentati negli ultimi decenni. Lo ripetiamo: essi restano tutti sul piano del falso dilemma che già abbiamo constatato in Flaubert e Zola. La scuola di Zola, nel senso preciso della parola, si disgregò presto, ma lo zolismo, il falso oggettivismo del romanzo sperimentale continua a vivere, con la sola differenza che i fili, che ancora legavano Zola al vecchio realismo, si spezzano sempre di piú, e il programma di Zola si realizza in maniera sempre piú pura (il che non esclude la comparsa di singole opere felici di questo tipo, come, ad esempio, alcuni romanzi di Upton Sinclair). Con molta piú forza, naturalmente, sono rappresentati il soggettivismo e l'irrazionalismo, che fanno la loro comparsa subito dopo la disgregazione della scuola di Zola nel senso stretto del termine. Questa tendenza trasforma gradatamente il romanzo in un aggregato di fotografie istantanee della vita interiore dell'uomo e alla fine porta alla completa dissoluzione di ogni contenuto e di ogni forma del romanzo (Proust, Joyce). Come protesta contro questi fenomeni di dissoluzione si fanno i piú svariati tentativi, per lo piú reazionari, di rinnovare la vecchia evidenza e vitalità sensuale del racconto. Alcuni scrittori fuggono dalla realtà capitalistica in una campagna stilizzata alla maniera di qualcosa che vuol essere agli antipodi del capitalismo (Hamsun), o in un mondo coloniale

non ancora inglobato dal capitalismo (Kipling); altri, attraverso una ricostruzione estetica delle condizioni della vecchia arte narrativa, cercano di ristabilire il romanzo come forma artistica (incorniciatura del racconto, stilizzazione storico-decorativa nello spirito di Conrad Ferdinand Meyer), ecc. Naturalmente, compaiono anche scrittori che fanno il tentativo eroico di andare contro corrente e sulla base di un'onesta critica della società contemporanea cercano di conservare o rianimare le grandi tradizioni del romanzo. A mano a mano che, da un lato, si approfondiscono le contraddizioni e la degradazione dell'ordine capitalistico e, dall'altro, si rafforza vittoriosamente il socialismo nell'Urss, a mano a mano che crescono gli stati d'animo rivoluzionari tra gli intellettuali, i migliori rappresentanti della letteratura occidentale rompono i rapporti con la borghesia, il che spalanca alla loro creazione ampie prospettive anche in questo campo (Romain Rolland, André Gide, André Malraux, Jean-Richard Bloch, ecc.).

Le prospettive del romanzo socialista.

Abbiamo già avuto occasione di rilevare la parte svolta, nello sviluppo declinante del romanzo borghese, dall'esordio storico del proletariato. La maturazione della coscienza proletaria di classe nel corso dello sviluppo rivoluzionario del proletariato genera anche nel campo del romanzo, come in tutti quelli della cultura, nuovi problemi e nuovi metodi creativi per risolverli. Abbiamo già potuto osservare che il problema della degradazione dell'uomo nella società capitalistica doveva inevitabilmente diventare il problema centrale di tutta l'estetica del romanzo. Il diverso atteggiamento della borghesia e del proletariato nei riguardi della generale degradazione dell'uomo nella società capitalistica è da Marx caratterizzato nel modo seguente nella *Sacra famiglia*: «La classe possidente e la classe del proletariato rappresentano la stessa autoestraneazione umana. Ma la prima classe si sente completamente a suo agio in questa autoestraneazione, sa che la

estraneazione è *la sua propria potenza* ed ha in essa *la parvenza* di una esistenza umana; la seconda si sente annientata nella estraneazione, vede in essa la sua impotenza, e la realtà di una esistenza non umana. Essa, per usare un'espressione di Hegel, è nell'abiezione *la ribellione* contro questa abiezione, ribellione a cui essa è necessariamente spinta dalla contraddizione della sua *natura* umana con la situazione della sua vita e che è la negazione aperta, decisa, assoluta di questa natura». Perciò il proletariato con la sua coscienza rivoluzionaria di classe è in grado di capire tutta la dialettica dello sviluppo capitalistico; la classe operaia vede nella miseria della sua posizione «l'aspetto rivoluzionario distruttivo» che capovolgerà tutta la vecchia società; esso sa anche che il capitalismo è la cattiva parte che suscita il movimento, che fa la storia generando la lotta.

Da questa posizione di classe nuova e necessaria del proletariato nella questione delle contraddizioni della società capitalistica sorgono assai importanti problemi di forma del romanzo, legati a corrispondenti mutamenti nella sua tematica. Per il proletariato, e quindi anche per il romanziere socialista la società non è un mondo «fatto» di oggetti cristallizzati: la lotta di classe del proletariato si svolge in un mondo di attività spontanea eroica dell'uomo. Già nel romanzo borghese abbiamo visto a quale tensione epica potesse portare la lotta dell'uomo per la sua esistenza esteriore e per il suo benessere interiore, finché essa era condotta arditamente contro la degradazione feudale o capitalistica. Il pathos di questa lotta si intensifica per il proletariato non soltanto perché l'esistenza del lavoratore è molto più insicura nel capitalismo, ma anche perché la lotta contro l'eterna minaccia che pesa sull'esistenza individuale è legata indissolubilmente alle questioni generali di tutta la classe proletaria e al grande problema della trasformazione della società. La lotta per la propria esistenza individuale trapassa inevitabilmente, nel proletario, nella lotta per l'organizzazione rivoluzionaria di tutta la classe operaia al fine di abbattere il capitalismo. La costruzione delle organizzazioni proletarie di classe è l'opera dell'attività eroica del

proletariato. Questa attività eroica è ancor più intensificata dal fatto che la lotta del proletariato è insieme processo di umanizzazione degli operai degradati dal capitalismo. La dialettica dell'autocreazione dell'uomo mediante il lavoro e la lotta si riproduce qui al livello più alto dello sviluppo storico. Se qui, secondo le parole di Marx, «bisogna educare gli educatori», questo processo non è un adattamento alla prosa della vita borghese, come esigeva Hegel per il romanzo borghese, ma, al contrario, lotta incessante fino alla distruzione degli ultimi resti di degradazione dell'uomo nella società e nell'uomo stesso. Ma da questa situazione deriva di per sé che l'individuo proletario, il quale conduce questa lotta, deve necessariamente diventare un eroe «positivo». Questo nuovo avvicinamento all'epos diventerà ancora più chiaro, se si ricorda che, mentre persino nei massimi romanzi borghesi i problemi sociali oggettivi potevano esprimersi soltanto in modo indiretto, mediante la raffigurazione della lotta degli individui tra loro, qui, nell'organizzazione di classe del proletariato, nella lotta di classe contro classe, nell'eroismo collettivo degli operai, si manifesta un elemento di stile che già si avvicina all'essenza dell'epos antico e si raffigura la lotta di una formazione sociale contro un'altra. Il significato storico universale di M. Gor'kij sta appunto nel fatto che egli ha capito tutte queste nuove tendenze che scaturiscono dalla situazione storica del proletariato e le ha espresse in una forma artisticamente compiuta.

Queste peculiarità dello sviluppo di classe del proletariato trovano la loro massima espressione dopo la conquista del potere. Il proletariato vittorioso, che ha preso nelle proprie mani il potere statale, continua la lotta per estirpare le radici della società di classe. La conquista del potere statale, la dittatura del proletariato, la trasformazione socialista sistematica dell'economia, la distruzione delle contraddizioni economiche proprie al capitalismo, ecc., tutto ciò porta, anche nel campo del romanzo, a una serie di radicali mutamenti tematici e formali. Il socialismo distrugge la reificazione feticizzata delle categorie economiche e delle istituzioni sociali. La presunta auto-

nomia di queste ultime e la loro opposizione di fatto ostile alle masse lavoratrici scompaiono. «Lo Stato siamo noi» (Lenin). La lotta contro la degradazione dell'uomo passa qualitativamente a una fase piú alta dove essa si indirizza in modo attivo contro le fonti oggettive di questa degradazione (separazione tra città e campagna, tra lavoro fisico e intellettuale, ecc.), e questa lotta di classe nel campo dell'economia si accompagna a una lotta ideologica contro i residui della vecchia società nella coscienza degli uomini. La vecchia insicurezza del domani viene meno e questo dà la possibilità di sradicare quelle forme di ideologia che si erano sviluppate sulla base di questa insicurezza (la religione). La lotta di classe per la distruzione delle classi è legata inscindibilmente allo sviluppo di innumerevoli forme di attività spontanea e di un nuovo eroismo delle masse lavoratrici, è legata alla lotta per un uomo nuovo, per l'«uomo totale».

Tutti questi momenti dello sviluppo generano nel realismo socialista un tipo di romanzo radicalmente nuovo. Ma confonderemmo le prospettive dello sviluppo con questo stesso sviluppo, se vedessimo solo le vittorie di oggi e dimenticassimo la lotta e gli ostacoli interni ed esterni, se al posto dei cammini tortuosi, dettati dalla dialettica oggettiva della lotta di classe e dell'edificazione socialista, tracciassimo una utopica linea retta.

Proprio per questo bisogna capire con chiarezza che qui si tratta di una tendenza verso l'epos. La lotta del proletariato per il «superamento dei residui del capitalismo nell'economia e nella coscienza» sviluppa nuovi elementi di epicità. Essa risveglia in milioni di uomini un'energia che finora era addormentata, deformata e indirizzata su una falsa via, eleva dalle loro file gli uomini d'avanguardia del socialismo, li guida ad azioni che manifestano in loro capacità a loro stessi ignote e li trasforma in capi delle masse slanciate in avanti. Le loro qualità individuali preminenti sono proprio quelle di realizzare in forma chiara e determinata l'edificazione sociale. Essi acquistano quindi in misura crescente i tratti caratteristici degli eroi epici. Questo nuovo dispiegamento degli elementi dell'epos nel romanzo non è semplicemente un ri-

pristino artistico della forma e del contenuto del vecchio epos (per esempio, della mitologia), ma nasce necessariamente dalla società senza classi che sorge. Esso non spezza i legami con lo sviluppo del romanzo classico. Infatti l'edificazione del nuovo e la distruzione oggettiva e soggettiva del vecchio sono legate tra loro da un indissolubile nesso dialettico. Proprio con la partecipazione alla lotta per l'edificazione socialista gli uomini superano in se stessi i residui ideologici del capitalismo. Alla letteratura spetta il compito di mostrare l'uomo nuovo nella sua concretezza insieme individuale e sociale. Essa deve conquistare alla creazione artistica la ricchezza e la molteplicità dell'edificazione socialista. «La storia in generale e la storia delle rivoluzioni in particolare è sempre piú ricca di contenuto, piú varia, piú multilaterale, piú viva, piú "astuta" di quanto immaginino i migliori partiti e le avanguardie piú coscienti delle classi piú avanzate» (Lenin). Il compito del romanzo nel periodo dell'edificazione del socialismo è quello di raffigurare concretamente questa ricchezza, questa «astuzia» dello sviluppo storico, questa lotta per l'uomo nuovo e per lo sradicamento di ogni degradazione dell'uomo. La letteratura del realismo socialista lotta effettivamente con tenacia e lealtà per questo nuovo tipo di romanzo, e in questa lotta per una nuova forma artistica, per un romanzo che si avvicini alla maestà dell'epos ma che nello stesso tempo conservi i caratteri essenziali del romanzo, il realismo socialista ha già raggiunto rilevanti successi (Solochoy, Fadeev, ecc.).

Il nuovo atteggiamento del romanzo del realismo socialista verso i problemi dello stile epico conferisce un significato del tutto particolare alla questione del retaggio in questa fase di sviluppo. Il metodo del realismo socialista esige una manifestazione sempre piú energica dell'unità dialettica dell'individuale e del sociale, del singolare e del tipico nell'uomo. Per quanto le condizioni sociali del realismo borghese si differenzino dalle condizioni dello sviluppo del realismo socialista, tuttavia i vecchi realisti, con la loro illimitata audacia nel porre e risolvere i problemi, costituiscono quel retaggio letterario la cui assimilazione critica è di essenziale importanza per il rea-

lismo socialista. L'assimilazione del retaggio di questo grande realismo deve essere, naturalmente, critica e comporta, prima di tutto, un approfondimento del metodo creativo del realismo artistico. Poi dalla necessaria tendenza dello sviluppo del romanzo socialista in direzione della forma epica scaturisce l'esigenza che anche l'epos antico e il suo studio teorico siano inclusi nel programma di appropriazione del retaggio culturale come sua parte importante. Per la letteratura del realismo socialista è una grossa fortuna storica che il suo grande maestro e capo M. Gor'kij sia il vivente anello di mediazione tra le tradizioni del vecchio realismo e le prospettive del realismo socialista. La letteratura russa non ha conosciuto il durevole dominio del decadentismo che si è stabilito in Occidente nei lunghi anni di bonaccia rivoluzionaria. M. Gor'kij si è trovato ancora in rapporti diretti e persino personali con gli ultimi classici del vecchio realismo (Tolstoj). L'opera di Gor'kij è la continuazione vivente delle grandi tradizioni del romanzo realista e insieme la loro rielaborazione critica in conformità con le prospettive di sviluppo del realismo socialista.