

Ferdinando Pappalardo

**TEORIE
DEI GENERI LETTERARI**



Edizioni B.A. Graphis

VI.

Teorie del romanzo

1. *Il dibattito sull'origine e sui caratteri del romanzo*

Un discorso a parte merita il romanzo, unanimemente considerato il genere tipico della modernità. Eppure a dispetto di questo riconoscimento, giustificato se non altro dalla posizione dominante che il romanzo assume nel sistema letterario a partire dal Settecento, e nonostante l'enorme mole di studi che gli sono stati dedicati, non si è ancora pervenuti ad una definizione condivisa delle sue proprietà stabili e distintive, e ciò – osserva Chartier – «per numerosi motivi: perché non conosce regole formali; [...] perché il suo oggetto si è evoluto col tempo; perché il suo stile e il suo tono sono molteplici, variabili all'infinito». In quanto forma narrativa in perenne trasformazione, il romanzo sfugge ad una esauriente classificazione delle sue varietà (o specie), e si sottrae ad ogni ricostruzione genealogica (le sue origini storiche vengono collocate indifferentemente nell'età ellenistica, o nel basso Medioevo, o nel Rinascimento, oppure ancora agli albori dell'età moderna).

Per secoli, il romanzo è stato identificato con il romanzesco, ossia con un modo narrativo caratterizzato dalla corposa presenza di elementi avventurosi, fantastici e meravigliosi, ma anche frivoli e persino licenziosi. Appunto l'estrema libertà inventiva della letteratura romanzesca e la sua spregiudicatezza morale le procurarono l'avversione dei classicisti, che non potevano accettare la sistematica violazione del principio di verosimiglianza, e il conseguente sovvertimento dell'equivalenza di bello, vero e buono. Fino alla seconda metà del secolo XVIII, la condanna del romanzo fu dunque motivata da ragioni estetiche e da pregiudizi moralistici. Antonio Minturno polemizzava contro i fautori del genere romanzesco, i quali, «per mostrare che vaglion molto d'ingegno e di dottrina», s'adoperavano a «introdurre nuova arte poetica al mondo», senza però avere l'autorità di Aristot-

tele e di Orazio; desumendone sbrigativamente che, «se l'arte insegnataci da costoro è vera», non si vede come «un'altra diversa da quella dar se ne possa». Lionardo Salviati giudicava il romanzo un «eroico mal composto»; Boileau deprecava la «meschinità» dei suoi eroi, ma ancor più la sua assoluta refrattarietà ai principi della poetica, e il suo esclusivo, esplicito intendimento di svagare il lettore: «In un frivolo romanzo tutto si scusa facilmente; basta che scorrendo la finzione diverta; troppo rigore sarebbe in quel caso fuori luogo». Pur ammettendo di aver letto romanzi «con molta ammirazione» nei suoi anni giovanili, nella maturità egli imputava a questa letteratura «la poca solidità, l'affettazione preziosa del linguaggio, le conversazioni vaghe e frivole, i ritratti favorevoli a ogni piè sospinto di persone di bellezza non più che mediocre e che qualche volta finiscono per risultare addirittura brutte per eccesso, insieme a tutto quel lungo vaniloquio d'amore che non finisce più». Madame de Sévigné affermava di detestare lo «stile brutto» dei romanzi, ma confessava candidamente di appassionarsi alla loro lettura, perché «la nobiltà dei sentimenti, la violenza delle passioni, la grandezza degli avvenimenti, e il successo miracoloso delle [...] temibili spade» dei loro eroi la prendevano «come una fanciulla» e la spingevano a immedesimarsi nelle loro imprese. Più intransigente la posizione di Gravina, che condannava il «modo d'inventare tutto fuori del naturale e del consueto [...] largamente propagato dalla perniciosa turba dei romanzi, che hanno involato agli occhi umani il sembiante del vero ed hanno trasportato i cervelli sopra un mondo ideale e fantastico»; e di Lessing, che biasimava l'abnorme inverosimiglianza delle storie romanzesche.

Si deve però ai religiosi la più feroce denigrazione dei romanzi. Il giansenista Pierre Nicole equiparava addirittura «un facitore di romanzo e un poeta di teatro» ad «avvelenatori pubblici, non dei corpi, ma delle anime dei fedeli», e li riteneva «colpevoli di un'infinità di omicidi spirituali, o che sono stati effettivamente provocati da loro o che avrebbero potuto esserlo mediante i loro scritti perniciosi»; e il padre gesuita Porée accusava i romanzi non soltanto di avere, con il loro contagio, guastato «il gusto della buona letteratura, e perfino dei generi con i quali non hanno alcun rapporto», ma anche di avere nuociuto «ai costumi in maniera duplice, ispirando il gusto del vizio e soffocando i semi della virtù». La santa alleanza fra i cultori della poetica classicistica e gli zelanti custodi della morale cattolica declassava la lettura dei romanzi a vizio privato e induceva gli stessi autori a disculparsi dell'interesse mostrato verso un genere futile e sconveniente. Voltaire, che definì il suo *Candide* una «piccola castroneria», condivideva il disprezzo che i «veri letterati» portavano al romanzo, che aveva ai suoi occhi il solo merito di far «divertire per un istante la frivola gioventù»; Laclos osservava con amarezza che, «fra tutti i generi prodotti dalla Letteratura, ce ne sono pochi che siano stimati meno del genere ro-

manzesco»; e Rousseau riconosceva che «una fanciulla casta non ha mai letto romanzi».

Non manca però chi, già nel Cinquecento, assume le difese del romanzo. Nel capitolo XLVII della prima parte del *Don Chisciotte* il canonico di Toledo ricava dalla «singolare storia» dell'*hidalgo* raccontatagli dal curato la conferma della pericolosità della letteratura romanzesca:

Effettivamente, signor curato, io per me trovo che son pregiudizievole alla società questi libri che chiamiamo di cavalleria; e sebbene, spinto da un piacere falso ed ozioso, io abbia letto l'inizio di quasi tutti quelli che si son stampati, non me la son mai sentita di leggerne uno dal principio alla fine, perché mi pare che, quale più, quale meno, son tutti la stessa zuppa, e non ce n'è uno che abbia nulla più dell'altro. E a quel che mi pare, questo genere di scrittura e di composizione rientra in quello che chiamiamo delle favole milesie, che son racconti stravaganti, che mirano solo a divertire e non ad ammaestrare; al contrario di ciò che fanno le favole dette apolghì, che divertono ed ammaestrano insieme.

Poco dopo, e sempre appellandosi ai precetti del canone classicistico, il canonico rincara la dose: i romanzi, oltre ad essere privi di efficacia educativa, violano le regole elementari della poetica, perché ignorano il principio di verosimiglianza, non rispettano i criteri compositivi di ordine, unitarietà e proporzione, offendono la morale, l'intelligenza e il buon gusto, e sono per giunta scritti in uno stile sciatto e monotono.

Non ho mai visto un romanzo di cavalleria che formasse un intero corpo di favola, con tutte le sue membra, di modo che il centro corrispondesse al principio, e la fine al principio ed al centro; li compongono invece con tante membra che pare piuttosto che vogliano formare una chimera o un mostro che non una figura armoniosa. Oltre a ciò, hanno uno stile rigido; sono incredibili nei fatti, lascivi negli amori, scostumati nelle cortesie, prolissi nelle battaglie, stupidi nei ragionamenti, assurdi nei viaggi e, per finire, architettati senza la benché minima intelligenza, e pertanto degni solo d'essere esiliati dalla repubblica cristiana, come gente inutile.

A questa dura requisitoria il canonico fa però inopinatamente seguire una rivalutazione del romanzo, giustificata essa pure dai dettami della poetica classicistica.

Disse che a parte tutto il male che aveva detto di quei libri, c'era una cosa buona che ad essi riconosceva: ed era l'argomento che offrivano perché un buon ingegno vi si potesse rivelare, perché lasciavano in ogni direzione campo libero, dove senza impacci avrebbe potuto correr la penna, descrivendo naufragi, uragani, scontri e battaglie, rappresentando un capitano valoroso con tutte le qualità che si richiedono per esser tale, prudente nel prevenire gli stratagemmi del nemico, eloquente ora-

tore per persuadere o dissuadere i soldati, maturo nel consiglio, pronto nelle decisioni, e così coraggioso nell'aspettare quanto nell'attaccare; dipingendo ora un pietoso e tragico avvenimento, ora un fatto lieto e impensato; qui una bellissima dama, virtuosa, intelligente e riservata; lì un cavaliere cristiano valoroso e discreto; qui uno smisurato barbaro fanfarone; là un principe cortese, valoroso e civile; e rappresentando bontà e lealtà di vassalli, grandezze e liberalità di signori. Ora può dimostrarsi astrologo, ora cosmografo eccellente, ora musicista, ora profondo in materia di stato, e magari, se vuole, avrà persino occasione di rivelarsi negromante. Può mostrare le astuzie di Ulisse, la pietà di Enea, il valore di Achille, la disgrazia di Ettore, il tradimento di Sinone, l'amicizia di Eurialo, la liberalità di Alessandro, il valore di Cesare, la clemenza e la sincerità di Traiano, la fedeltà di Zopiro, la prudenza di Catone, e finalmente tutte quelle azioni che possano render perfetto un uomo illustre, ora radunandole in uno solo ora dividendole fra molti. E ove questo sia fatto con stile piacevole e con ingegnoso intreccio, che dia quanto più è possibile la sensazione della verità, verrà senza dubbio a comporre una tela intessuta di trame belle e svariate, che quando sia terminata, mostrerà una così compiuta bellezza, da raggiungere il miglior risultato che si pretende dalle opere scritte, quello cioè di ammaestrare e di dilettere insieme, come ho già detto. Perché il tipo stesso, così libero, di questa scrittura permette all'autore di mostrarvisi epico, lirico, tragico, comico, con tutti quei pregi che racchiudono in sé le dolcissime e squisite discipline della poesia e dell'oratoria; poiché di fatti l'epica può benissimo scriversi così in prosa che in versi.

In questa apologia del romanzo Cervantes ritorce dunque contro le vestali del classicismo, con gustosa ironia antifrastica, gli argomenti convenzionalmente addotti a dimostrazione della indegnità della letteratura romanzesca. Richiamandosi implicitamente al sistema aristotelico dei generi, lo scrittore spagnolo sostiene che il romanzo medievale e moderno rappresenta una forma sincretica, in cui il carattere eroico dei protagonisti, la varietà delle situazioni e la complessità dell'intreccio sono mutuati dall'epos antico, mentre la narrazione è resa più avvincente e gradevole dalla mescolanza dei modi propri della poesia lirica e di quella drammatica, e persino dal ricorso alle tecniche della retorica. Tutto ciò non soltanto consente alla fantasia dello scrittore di emanciparsi da ogni laccio regolistico, e al suo talento di esprimersi in piena libertà, ma conferisce al racconto una «sensazione di verità», che deriva dalla rappresentazione a tutto tondo dei vizi e delle virtù della natura umana, e che ottiene l'effetto «di ammaestrare e di dilettere insieme» il lettore.

In Italia, a difesa del romanzo – identificato, come in Cervantes, con “i libri di cavalleria” – si schierano Giambattista Giraldo Cintio (*Discorso intorno al comporre dei romanzi*, 1554) e Giovan Battista Pigna (*I romanzi*, 1554), che si disputarono aspramente la primogenitura delle idee esposte nei rispettivi trattati. Pigna, secondo cui il termine «romanzi» deriva dagli

«annali» in cui erano raccontate le gesta dei cavalieri di Reims, ovvero dei «Remensi», discendenti dei guerrieri che già Cesare considerava «più fedeli e più valorosi che tutti gli altri di Francia», rivendica l'autonomia e la specificità del genere romanzesco distinguendolo dall'epopea, ovvero dalla «eroica poesia» («questa dal soggetto che è di divini uomini è così detta, e quella dalle parole si chiama che in essa si contengono»), con cui spesso era confuso. In premessa, spiega che «l'epopeia è come un animale, ed è di sostanza e d'accidenti composta. Accidenti sono gli episodi, sostanza è la favola. Favola è imitazione d'una azione. Imitare è pigliare il verisimile secondo quella forma che nella proposta materia più conviene». Per riguardo alla «favola», la diversità consiste nel fatto che «l'epico sopra una cosa vera fonda una verisimile, e vera intendo o per istoria o per favole, cioè o in effetto vera o vera sopposta», mentre il romanzesco non ha alcun riguardo per la «verità». Dunque materia dell'epopea sono la storia e il mito, che hanno entrambi il crisma della verità; oggetto dei romanzi è invece il verosimile, anche se meraviglioso, come ha insegnato Ariosto nell'*Orlando Furioso* (che rappresenta per Pigna – come anche per Giraldo Cintio – l'esemplare sommo del genere romanzesco). Peraltro, «come ad Ercole gli antichi tutte le stupende cose tribuivano, così i nostri fanno intorno ad Orlando; e se quelle infinite forze e fatiche accettate si sono e via passano per vere o al vero prossime, così è stato e tuttavia meglio sarà ne i fatti d'Orlando».

La libertà dell'invenzione non deve però trascendere in arbitrio, come avviene nelle «spagnole romanzerie», che «quasi tutte di vanità son piene, stando elle solo in su i miracoli, e con li spiriti o dell'una o dell'altra sorte facendo sempre nascere cose dal naturale lontane e dal diletto che per le leggitime meraviglie suol nascere». Ma questi vizi si riscontrano in tutti i romanzi «stranieri»,

i quali hanno in usanza di fare viaggi a cavallo, senza riguardare il mare che vi è trammezzo, e in nave passano, se ben vi è la terra ch'al passo s'oppone, e lunghe fanno le strade corte e corte le lunghe, e luoghi pongono ch'al mondo non sono, e in vani amori del continuo si perdono, e in vani ragionamenti. Nelle battaglie poi sonvi quasi sempre cose impossibili accettate per verissime, sì che non solo per le machine malamente introdotte, ma ancora per ciascuna altra azione i forestieri romanzi sono stati biasimati.

Dopo aver chiarito che il romanzo (o, perlomeno, quello migliore) obbedisce al principio classicistico della verosimiglianza, Pigna continua ad enumerarne le caratteristiche, sempre confrontandole con quelle del poema eroico, e fa notare che, laddove l'epopea narra l'azione di una sola persona, il romanzo racconta le imprese di molti personaggi; precisando

che i romanzi si dan bene a più fatti di più uomini, ma che un uomo specialmente si propongono, il quale sia sovra tutti gli altri celebrato, e così con gli epici concorrono nel pigliare una sola persona; ma nel prendere un sol fatto non è così, perciocché tanti ne trattano quanto lor pare essere assai, ed assai è ogni volta che in tutti quegli onorati pericoli e in tutte quelle maggiori azioni posto gli hanno che a un perfetto cavaliere si ricercano, e così il giro in infinito si toglie. Senza ch'alcuni tra essi vi sono che una principale azione si propongono, e giunti che sono a lei da tutta l'opera s'espediscono, ma questa suprema non fanno e picciole l'altre, come fan gli epici.

Quindi, il romanzo rispetta il precetto classicistico dell'unità d'azione e d'effetto, «che è la perfezione d'ogni materia»: benché «molti fatti non si possano abbracciare», perché «più azioni di termine mancherebbono, e ne verrebbe il processo in infinito, e più fini farebbono», è però lecito che vi sia un fatto principale «col quale alcuni altri successi s'accompagnano, nel modo che ad un nostro ultimo fine altri concorrono, tutti nientedimeno ad esso solo indirizzati». Inoltre, il romanzo si attiene anche alla regola che impone all'arte di ammaestrare e insieme di dilettere: infatti è «costumato», perché «dalle proprie qualità della vita umana non si parte», e procura diletto perché «perturba» il lettore attraverso gli artifici narrativi della «peripezia» e dell'«agnizione».

Ma sono soprattutto gli episodi, ovvero la varietà e la complessità dell'intreccio, a distinguere il romanzo dall'epica.

Trattano i romanzi di paladini erranti da per sé e unitamente, e non d'uno errante, come d'un errante Ulisse o d'un errante Enea, ma di più e più, e più in effetto ne parlano che per narrazione in un convito o altrimenti indotta. E così fanno per avere così comportato l'uso, perciocché da prima nelle guerre de gli Arabi una particella di quelle battaglie era in versi composta, e poi un'altra, e a mano a mano due e tre e quattro si posero, e tanto la cosa avanti andò che i libri intieri se ne facevano; e non pur della Spagna sola scritto fu, ma altri popoli e altre guerre furonvi accompagnate, che una mistura fecero nel vero allora poco riguardevole, ma dopo talmente acconcia e vaga, che la disunità di più cose unità pareva. E perché d'erranti persone è tutto il poema, egli altresì errante è, in quanto che piglia e intermette infinite volte cose infinite, e sempre con arte, perciocché, se bene l'ordine epico non osserva, non è che una sua regola non abbia, la quale è questa, che quasi non può farne fallare: tralascia o quando il tempo dà che s'interponga o quando nol dà. Quando il dà l'animo di chi legge quieto rimane, dal che ha contentezza, e perciò piacere, restando egli con una cosa compiuta, come se un naufragio è finito, o una singular battaglia, o un fatto d'arme, o una peregrinazione, o cose somiglianti. Quando nol dà l'animo resta sospeso, e ne nasce perciò un desiderio che fa diletto, essendo che un certo ardore è causato che è di dover la fine della cosa sentire, come in sul bello d'una tempesta ritirarsi, o nel tempo che due sono per menar le mani, o che una guerra si prepari, o da un luogo levar uno e a mezza strada e anche prima abbandonarlo, e far altre cose così fatte; e ciò più s'usa che il primo modo, conciosia

cosa che il compositore di farne sempre più innanzi andare s'ingegna. E perché ciò non fa egli l'epico? Perché più ristretto e più legato ha il suo poema. E per che cagione? Per esser egli ad una sola azione d'un sol uomo tutto intento. Ma che diremo di questo romancio che vien a essere un animale sproporzionato? Dico che meglio è ch'egli in grandezza pecchi che in picciolezza, essendo da più un gigante che un pigmeo, ed essendo che la beltà più nell'esser grande consiste che ben lineato. E se in un guardo tutto minutamente compreso non sarà, ciò non fa nulla, perciocché non per li lettori ma per gli ascoltanti fu da principio composto; e chi l'udiva quella sol parte capir si contentava che per quel tempo cantata gli era, e poi quell'altra che un'altra volta alle orecchie gli perveniva.

Riassumendo: secondo Pigna, la complicatezza dell'intreccio e la stessa estensione quantitativa dei romanzi hanno origini e ragioni storiche, giacché essi si sono formati quasi per addizione di molteplici episodi con differenti protagonisti. Pigna avverte inoltre il bisogno di chiarire che la pluralità e la disparità delle storie narrate non pregiudica l'unitarietà del romanzo, assicurata dalla moralità e dalla piacevolezza dell'insieme; e che la regola di questo genere, ereditata dal tempo in cui la sua diffusione era affidata esclusivamente al racconto orale, consiste nel procurare piacere all'ascoltatore (poi, al lettore) vuoi appagandone l'attesa (nel caso in cui il singolo episodio giunga a conclusione) vuoi tenendone desta la curiosità (nel caso in cui la vicenda rappresentata rimanga in sospenso). Orbene, proprio il meccanismo del differimento, tipico della narrazione romanzesca, rende vana la norma tradizionale che prescrive di costruire una storia percepibile dal lettore "con un solo sguardo" e "minutamente". Traspare qui la preoccupazione di testimoniare fedeltà ai precetti della poetica classicistica, una fedeltà dichiarata perentoriamente da Pigna a conclusione del primo libro del trattato («quantunque d'Aristotile mai menzione fatto abbia, non è stato però che di tutta la sua *Poetica* servito non mi sia, tutta maneggiandola»: ossia, rivisitandola e adeguandola ai tempi); tra l'altro, egli non intende soltanto illustrare le caratteristiche proprie del romanzo, ma anche dettare le norme fondamentali dello «scrivere romanzevolmente», fra le quali rientra l'impiego dell'ottava rima, da preferirsi a tutte le altre per la sua «maestà».

All'autorità dello Stagirita si appella anche – un secolo dopo – Pierre-Daniel Huet, che nel *Traité de l'origine des Romans* [*Trattato sull'origine dei romanzi*, 1670] pone la sua straordinaria erudizione al servizio della legittimazione di questo genere letterario, ricostruendone la storia e rivendicandone l'origine naturale.

Un tempo, col nome di Romanzo, non si indicavano soltanto quelli che erano scritti in prosa, ma più spesso ancora quelli che erano scritti in versi. Il Giraldo e il

Pigna, suo allievo, nei loro Trattati *De' Romanzi*, si può dire che non ne riconoscano altri, e propongono il Boiardo e l'Ariosto come modelli. Ma oggi ha prevalso l'abitudine inversa, e propriamente son chiamate Romanzi le *Storie finte d'avventure amoroze, scritte in prosa con arte, per il piacere e l'istruzione dei lettori*. Dico storie finte per distinguerle dalle storie vere. Aggiungo di avventure amoroze perché l'amore dev'essere il principale argomento del Romanzo. Bisogna che siano scritte in prosa, per conformarsi all'uso del nostro secolo. Bisogna che siano scritte con arte, e secondo certe regole; altrimenti sarà un'accozzaglia confusa, senz'ordine e senza bellezza. Il fine principale dei Romanzi, o almeno quello che lo deve essere, e che debbono proporsi coloro che li compongono, è la istruzione dei lettori, ai quali si deve sempre far vedere la virtù incoronata, e il vizio punito. Infatti, poiché l'intelletto dell'uomo è naturalmente nemico degli insegnamenti, e poiché il suo amor proprio lo fa ribelle alle istruzioni, bisogna ingannarlo con l'esca del piacere, adolcire la severità dei precetti con la gradevolezza degli esempi, e correggere i suoi difetti condannandoli in un altro. Quindi il divertimento del lettore, che l'abile Romanziere sembra proporsi come scopo, è soltanto un fine subordinato al principale, che è l'istruzione dell'intelletto, e la correzione dei costumi: e i Romanzi sono più o meno regolari, secondoché si allontanino più o meno da questa definizione e da questo fine.

Come s'è visto, Huet non è insensibile ai postulati della poetica classicistica (anche per lui, l'arte ha una finalità pedagogica, che si può ottenere più facilmente per mezzo della "dissimulazione onesta", ossia coniugando l'"utile" e il "dolce"), e persino alla sua propensione normativa: ciò nonostante, la sua dissertazione presenta aspetti di assoluta novità. Innanzitutto, egli ritiene che «i primi inizi di questa gradevole ricreazione dell'ozio onesto» vadano ricercati nei paesi più lontani e «nell'antichità più remota»; e sostiene lui pure – come Giraldo e Pigna, ma con argomenti in parte diversi – che i romanzi si distinguano dai poemi epici «per alcune differenze essenziali», seppure «siano in stretto rapporto fra loro».

Nei Poemi, per quanto verosimili sempre, c'è più meraviglioso; nei Romanzi, per quanto vi sia talvolta del meraviglioso, c'è più verosimile. I Poemi sono più regolati e più castigati nella dispositura, e accolgono meno materia, avvenimenti, e Episodi: i Romanzi ne accolgono di più, perché, essendo meno elevati e meno figurati, non tendono a tal punto l'intelletto, e lo lasciano in condizione di caricarsi di un maggior numero di idee differenti. Infine i Poemi hanno per argomento un'azione militare o politica, e trattano d'amore solo occasionalmente: i Romanzi al contrario hanno per argomento principale l'amore, e trattano di politica e guerra solo incidentalmente.

Huet precisa di riferirsi esclusivamente ai «Romanzi regolari»: non dunque alle «storie che notoriamente contengono molte falsità», o che sono «interamente inventate», e neppure alle favole, «perché i Romanzi sono fin-

zioni di cose che sono potute accadere, e non sono accadute», mentre le favole «sono finzioni di cose che non sono accadute, e non sono potute accadere».

Il romanzo, secondo Huet, nacque in Oriente, presso gli Egiziani, gli Arabi, i Persiani, gli Indiani e i Siriani; furono gli Ioni a favorirne la penetrazione in Grecia («le *Favole Milesie*, cioè i loro Romanzi, piene di storie d'amore e racconti dissoluti, divennero celebri»), e i Sibariti a portarlo in Italia («I Sibariti appresero [...] dai Milesii l'arte delle finzioni, e si videro *Favole Sibaritiche* in Italia, come si vedevano *Favole Milesie* in Asia»). «Se la Repubblica Romana non sdegnò [...] di leggere le Favole dei Sibariti, quando ancora manteneva rigidi costumi e disciplina austera, non c'è motivo di stupirsi se una volta che fu sottomessa al potere degli Imperatori, e ne seguì l'esempio abbandonandosi a piaceri e mollezze, divenne sensibile alle voluttà intellettuali che i Romanzi procurano». L'arte del romanzo declinò «insieme con le Lettere e l'Impero, quando le feroci nazioni del Nord portarono ovunque la loro ignoranza e la loro barbarie. Prima s'eran fatti Romanzi per diletto; poi si fecero storie favolose perché non se ne potevano fare di vere, la verità essendo sconosciuta». Secondo Huet, il romanzo moderno non ha il suo progenitore nel leggendario Turpino, e neppure discende in via diretta dalla «gran mole di menzogne rozamente immaginate» e di «fantasticherie» generate dalla «profonda ignoranza di quei secoli», ma dai racconti e dai poemi dei trovieri, che si propagarono rapidamente in ogni provincia della Francia e, a partire dall'XI secolo, «produssero una moltitudine incomparabile di Romanzi in prosa e in versi, parecchi dei quali hanno resistito alle ingiurie del tempo, giungendo fino a noi». Va dunque riconosciuto ai Francesi il merito di aver portato a un «grado supremo di eleganza e arte» la materia primitiva delle saghe barbariche, le quali «altro non erano che un'accozzaglia di finzioni rozamente ammucciate una sull'altra».

Al di là dell'attendibilità di questa ricostruzione genealogica, e dell'ingenuo orgoglio nazionalistico che da essa traspare, è importante segnalare la volontà di Huet di coniugare l'origine storica del romanzo con la sua origine naturale, dichiarata già in apertura del trattato.

Dopo aver stabilito quali opere meritino propriamente il nome di Romanzi, dico che occorre cercare la loro prima origine nella natura dell'intelletto umano, inventivo, amante delle novità e delle finzioni, desideroso d'apprendere e di comunicare quanto ha inventato e quanto ha appreso; e che questa inclinazione è comune a tutti gli uomini, di ogni tempo e luogo: ma che ad essa gli Orientali sono apparsi sempre più soggetti degli altri; e il loro esempio ha tanto impressionato le più ingegnose e civili nazioni dell'Occidente, che a loro si può a buon diritto attribuirne l'invenzione.

Sebbene i popoli orientali siano maggiormente dotati di «spirito poetico, fertile d'invenzioni, e di finzioni», pure «le nazioni più barbare amano le invenzioni romanzesche, come le amano le più civili». Le favole romanzesche fiorite in ogni regione dell'Europa medievale sono perciò «indigene, nate sul posto e non portate da fuori».

Questa propensione alle favole, comune a tutti gli uomini, non viene dal ragionamento, dall'imitazione, o dalla consuetudine; è naturale in loro, e innescata nella disposizione stessa del loro spirito e della loro anima; perché il desiderio d'apprendere e di sapere è proprio dell'uomo, e non meno della ragione lo distingue dagli altri animali. Anche in certi animali si trovano scintille di una ragione imperfetta e appena abbozzata; ma il desiderio di conoscere, voglio dire il desiderio di portare le proprie conoscenze al di là degli oggetti presenti, si nota soltanto nell'uomo. La qual cosa sono convinto che derivi da questo, che essendo le facoltà dell'anima nostra dotate di una troppo grande estensione, e di una troppo ampia capacità, perché possano riempirle gli oggetti presenti, l'anima cerca nel passato e nell'avvenire, nella verità e nella menzogna, negli spazi immaginari, e fino nell'impossibile, di che occuparle e esercitarle. Negli oggetti che si presentano ai sensi, le bestie trovano di che riempire le potenze dell'anima, né vanno oltre: cosicché in loro non capita di vedere l'inquietata avidità, che senza posa agita lo spirito dell'uomo, portandolo a cercare nuove conoscenze, al fine di adeguare, se sia possibile, l'oggetto alla potenza, e per trovarvi un piacere simigliante a quello che dona saziare una fame violenta, o ristorarsi dopo una lunga sete.

L'animo umano, secondo Huet, è particolarmente attratto dalle conoscenze che si acquistano senza fatica, «e dove l'immaginazione agisce quasi da sola, e che riguardano materie simili a quelle che comunemente cadono sotto i nostri sensi; soprattutto se queste conoscenze eccitano le nostre passioni, grandi moventi di ogni desiderio, azione, e piacere della nostra vita».

Questo fanno i Romanzi: non è necessario sforzare la mente per comprenderli; non occorrono grandi ragionamenti; non c'è lavoro di memoria; basta immaginare. Se sommuovono le nostre passioni, è per placarle; se eccitano timore, o compassione, è per farci vedere fuor di pericolo, o di miseria, coloro per cui temiamo, o siamo in pena; se ci fanno provare tenerezza, è per farci vedere felice chi amiamo; se accendono l'odio, è per farci vedere la rovina di chi odiamo; e insomma tutte le nostre passioni vi sono piacevolmente eccitate e calmate. Per questo coloro che agiscono più per passione che per ragione, e che lavorano più d'immaginazione che d'intelletto, sono i più sensibili ai Romanzi; quantunque anche gli altri lo siano, ma in modo diverso. Sono infatti interessati dalla bellezza dell'arte, e da ciò che ha prodotto l'intelletto; mentre i primi, come i fanciulli e gli ingenui, lo sono soltanto da ciò che colpisce la loro immaginazione e agita le loro passioni, e amano le finzioni in sé, senza andare più in là. Le anime semplici vedono

dunque delle finzioni, che sono racconti veri in apparenza, e in realtà falsi, soltanto la scorza, contentandosi e compiacendosi di questa apparenza di verità: ma di questa falsità si disgusta facilmente chi penetra oltre, e va al sodo. Cosicché i primi amano la falsità, a causa dell'apparente verità che la cela; e ai secondi ripugna quest'immagine di verità, per l'effettiva falsità che nasconde; a meno che questa falsità non sia ingegnosa, misteriosa, e istruttiva, e sostenuta dall'eccellenza dell'invenzione e dell'arte.

A giudizio di Huet, dunque, i romanzi sono perfettamente conformi all'essenza dell'arte, e hanno un valore insieme conoscitivo ed etico. Essi infatti appagano il desiderio di sapere perché non si limitano a imitare le cose così come sono, ma raffigurano una realtà virtuale: cioè liberano, per virtù della facoltà immaginativa, la potenza racchiusa nell'immobile involucro dell'atto. Inoltre, essi assolvono una funzione catartica, perché suscitano e placano al contempo le passioni, che sono i fattori primari dell'agire umano. Perciò i romanzi istruiscono ogni specie di lettori: gli ingenui saranno appagati dalle finzioni, i dotti apprezzeranno le «figure del vero», che l'autore abilmente traveste da favole per mezzo degli artifici dell'*ars*. A coloro che negano ai romanzi ogni efficacia educativa, e li accusano anzi di corrompere gli animi, perché indulgono alla rappresentazione della «sregolatezza» e del «vizio», Huet ribatte:

un'anima interamente predisposta al male trae partito dagli esempi interpretandoli e applicandoli male: guarda alle piacevoli incombenze del crimine, ma non vuole considerarne la conclusione. La nascita e il progresso di una passione condannabile le appaiono come una storia degna d'imitazione; l'infamia che la segue come una favola. La causa di questa aberrazione non è nell'opera, ma nella cattiva disposizione del lettore. Qualcuno può sostenere che nei Romanzi l'amore è trattato in modo così sottile e insinuante, che il seme di questa passione pericolosa entra facilmente nei giovani cuori: risponderò che non solo non è rischioso, ma è anche in un certo senso necessario che le giovani che vivono nel mondo conoscano questa passione; per non prestarle orecchio quand'è criminale, per potersi sbrogliare dai suoi artifizii, e per sapere come comportarsi quando ha uno scopo onesto e santo.

Il trattato di Huet affronta tre questioni assolutamente centrali nella *querelle* sul romanzo: e cioè il rapporto fra meraviglioso e verosimile nell'invenzione romanzesca, l'utilità sociale di questo genere letterario e il ruolo decisivo che in esso gioca la ricezione, dal momento che il romanziere assume a riferimento non i monumenti della tradizione e le teorie dei lettori ma le attese e i gusti del pubblico, e che l'interpretazione dell'opera, nonché – conseguentemente – la qualità degli effetti da essa prodotti, sono determinati dalla sensibilità e dalla cultura dei lettori.

2. La canonizzazione del romanzo come autonomo genere letterario

Prima di Huet, Nicolas Lenglet-Dufresnoy aveva difeso la verità e la moralità dei romanzi, e sostenuto che la loro lettura non soltanto procura diletto, ma prepara anche alla vita sentimentale. Nel secolo successivo Henry Fielding (l'autore del *Tom Jones*), preoccupato di elaborare una definizione di romanzo compatibile con la teoria aristotelica, lo apparta al genere della parodia e lo qualifica come una forma di «epopea comica in prosa», raccomandando di costruire la narrazione attraverso un accorto dosaggio di verosimile e meraviglioso, affinché il lettore sia attratto dalla stravaganza della trama ma non respinto da un eccessivo impiego di trovate ad effetto. Denis Diderot, consapevole della cattiva fama di cui il romanzo gode presso la classe colta (che lo considera «un ordito di avvenimenti fantasiosi e frivoli», e lo giudica pericoloso «per il gusto e i costumi»), distingue preliminarmente il racconto meraviglioso (tipico dell'epopea) dal racconto fantastico (che concede ampio spazio all'immaginario) e da quello storico, che si propone di ingannare eppure «ha per oggetto la rigorosa verità», che «vuole essere creduto» ma al contempo «interessare, commuovere, trascinare, turbare, far rabbrivire e far scorrere le lagrime». A quest'ultimo tipo di narrazione appartiene, secondo l'autore di *Jacques le fataliste*, il romanzo moderno, che predilige la rappresentazione «di piccole circostanze, così legate alla cosa, di tratti così semplici, così naturali, e tuttavia così difficili da immaginare», da suscitare nel lettore un'illusione di realtà, e che riesce perciò insieme «veritiero e bugiardo», in quanto copre «con la verità della natura [...] il magistero dell'arte». All'opposto, il Marchese di Sade intende il romanzo come un'«opera favolosa basata sulle più singolari avventure della vita umana», e dunque caratterizzata dalla rappresentazione di personaggi eccentrici, di passioni smodate, di situazioni grottesche, paradossali, eccezionali.

È tuttavia l'estetica idealistica a riconoscere al romanzo pieno diritto di cittadinanza nei domini dell'arte. Prima ancora di trattarne diffusamente nella *Lettera sul romanzo* (essa pure compresa nel *Dialogo sulla poesia*), Friedrich Schlegel aveva consegnato alcune sparse ma significative osservazioni su questo genere letterario ai frammenti pubblicati nella rivista «Athenaeum». Qui appunto si legge: «I romanzi sono i dialoghi socratici del nostro tempo. In questa forma liberale si è rifugiata, fuggendo la saggezza della scuola, la saggezza della vita»; ma gli «insegnamenti che un romanzo vuol dare debbono essere tali da poter essere comunicati solo nell'insieme, non dimostrati singolarmente ed esauriti per via d'analisi. Se no, la forma retorica sarebbe senza confronto preferibile». Più oltre, Schlegel afferma che «il romanzo colora di sé l'intera poesia moderna», esattamente come la satira «colorisce tutta la poesia romana, anzi tutta quanta la letteratura ro-

mana, e le dà, si può dire, il tono» (nella *Lettera* aggiungerà che «la nostra letteratura prese inizio con il romanzo»). Infine, a proposito della *Storia di William Lovell*, un romanzo epistolare di Johann Ludwig Tieck, scrive: «A far celebre un romanzo, anche per il modo di vedere più comune, basta che un carattere interamente nuovo vi sia rappresentato e delineato in maniera interessante. Questo pregio ha innegabilmente il *William Lovell* [...]. Tutto il libro è una lotta della prosa e della poesia, in cui la prosa viene calpesta e la poesia si rompe il collo da se medesima». Per Schlegel, insomma, il romanzo è un genere per eccellenza antiaccademico, che si nutre degli insegnamenti della realtà, della cultura della vita, ed esprime lo spirito della nascente civiltà romantica attraverso la rappresentazione originale di un carattere e il racconto di una vicenda segnata dal conflitto fra la poesia e la prosa del mondo moderno.

La *Lettera* è indirizzata – non per caso – a una donna, grande consumatrice di letteratura romanzesca.

Con stupore e con rabbia nascosta ho spesso veduto il vostro servitore portarvi a casa cataste di quei libri. Come possono le vostre mani toccare quei sudici volumi? Come potete consentire a quei discorsi confusi e rozzi di accedere attraverso gli occhi alla sacralità della vostra anima? Abbandonare la vostra fantasia, per ore, a persone con cui, incontrandole, vi vergognereste di scambiare poche parole? Un'occupazione senza altro scopo che di ammazzare il tempo e corrompere l'immaginazione. Avete letto quasi tutti i libri dannosi, da Fielding a Lafontaine. Chiedetevi cosa ne abbiate tratto. La vostra stessa memoria respinge quell'indegno ciarpame, che un'infelice abitudine giovanile vi ha reso indispensabile: ciò che con tanta assiduità deve esservi procurato, viene subito completamente dimenticato.

A questa produzione romanzesca, di nessuna utilità ed anzi addirittura nociva, Schlegel contrappone l'umorismo di romanzieri quali Swift, Sterne, Diderot, le cui opere sono soltanto un «arabesco», che però «stimola e nutre in qualche maniera il gioco della nostra formazione interiore» e aiuta «a comprendere il divino *Witz* [*esprit, spirito*] o la fantasia di Ariosto, di Cervantes, di Shakespeare»; oppure l'ironia di Jean Paul, che è accusato di essere sentimentale e invece è soltanto romantico. Infatti «sentimentale è ciò che parla al nostro cuore, ciò in cui domina il sentimento: non un sentimento materiale, bensì quello spirituale», ovvero «lo spirito dell'amore», l'«essenza infinita, il cui interesse non si lega a persone, eventi, situazioni o inclinazioni individuali», perché tutte queste cose, «per quanto intimamente possano avvincere la sua anima, sono per il poeta semplice cifra di sfere superiori ed infinite, geroglifico dell'unico ed eterno amore e della sacra pienezza vitale della natura creatrice». E romantico «è appunto ciò che dà forma fantastica a un contenuto sentimentale». In più, la poesia romantica

si differenzia dall'antica perché «si regge interamente su terreno storico, assai più di quanto non si sappia o creda»; e non va neppure identificata con la poesia moderna, perché «non è tanto un genere quanto un elemento della poesia» universale, «che può essere dominante o entrare in ombra, ma mai mancare del tutto».

Orbene, prosegue Schlegel, «un romanzo è un libro romantico».

Vi parrà una vuota tautologia. Ma voglio farvi notare, in primo luogo, che un libro fa già pensare a un'opera, a un insieme autonomo. Inoltre, c'è una forte contrapposizione fra romanzo e opera teatrale, la quale nasce per essere vista, mentre il romanzo, fin dai tempi più antichi, è fatto per la lettura. Da qui discendono quasi tutte le differenze che separano le due forme nella maniera della rappresentazione. Anche il dramma, come tutta la letteratura, deve essere romantico; ma solo con determinate limitazioni lo si può definire romanzo: per così dire, un romanzo applicato. Per contro, la coerenza drammatica della storia non basta a fare del romanzo un insieme, un'opera, se esso non diventa tale ispirando l'intera sua composizione a una unità superiore a quella della lettera (della quale spesso, a buon diritto, non si cura); se non diventa tale in virtù del legame delle idee e di un centro spirituale.

A parte questo, non c'è differenza fra dramma e romanzo, tanto che il dramma – quando venga preso ed elaborato con la profondità e la veridicità storica, per esempio, di Shakespeare – è il vero fondamento del romanzo. Voi affermaste che il romanzo ha le maggiori affinità con il genere narrativo, anzi epico; ma vi ricordo che un *Lied* può essere altrettanto romantico quanto un racconto. Anzi, non so figurarmi un romanzo che non sia variamente composto di racconti, canti e altre forme. [...] Tutto ciò in via preliminare. La mia vera obiezione è la seguente: nulla è più contrario allo stile epico del trasparire, sia pur minimo, dello stato d'animo individuale; per non parlare poi dell'abbandonarsi al gioco del proprio umorismo, come invece accade nei romanzi migliori.

Per Schlegel, dunque, il romanzo è caratterizzato da una intrinseca qualità drammatica: le sue più alte espressioni sono pervase di ironia romantica appunto perché s'incentrano sul conflitto fra poesia e prosa, sulla dialettica di soggettivo e oggettivo, sul movimento dell'autoriflessività, ovvero su fattori estranei sia all'epica sia alla lirica. Ma poiché – si legge nei frammenti dell'«Athenaeum» – la poesia romantica, in quanto universale e progressiva, «è ancora in divenire», e anzi «questa è la sua vera essenza: che può soltanto divenire, mai essere»; e poiché, conseguentemente, una definizione della poesia «può determinare solo ciò che essa deve essere, non ciò che essa in realtà era ed è» (altrimenti si direbbe poesia soltanto «ciò che così è stato chiamato in un certo tempo, in un certo luogo»), Schlegel si mostra interessato esclusivamente al futuro del romanzo, ovvero alla sua *teoria*, che «dovrebbe essere a sua volta un romanzo, e riprodurre in forme fantastiche ogni eterna tonalità della fantasia», e proporsi di «caratterizzar-

ne l'ideale», compito che può essere assolto soltanto da una «critica divinatoria», capace di scorgere l'infinita della virtualità negli «arabeschi» e nelle «confessioni» che rappresentano gli unici, e ancora imperfetti, «prodotti naturali» del romanzo dell'epoca.

Schlegel si rifiuta dunque di fornire una definizione del romanzo, forse anche per evitare il rischio che ad essa sia attribuito – seppure indirettamente – un valore normativo (la poesia romantica – egli scrive – è «infinita» e «libera», «e riconosce come sua legge prima questa: che l'arbitrio del poeta non soffra legge alcuna»), e si limita – come s'è visto – a metterne a fuoco alcuni caratteri (la struttura drammatica, la dimensione autoriflessiva, la funzione dominante rivestita dalla rappresentazione dell'individualità, dei caratteri, in cui di frequente si riflette «lo spirito dell'autore»: sicché «parecchi artisti, che intendevano scrivere semplicemente un romanzo, hanno rappresentato senza volerlo se stessi»; e «le cose migliori dei romanzi migliori altro non sono che una confessione, più o meno velata, dell'autore, il frutto della sua esperienza, la quintessenza della sua peculiarità»); insomma postula l'esigenza di una teoria del romanzo, ma non le dà seguito.

Le opinioni di Schlegel saranno, di lì a qualche anno, riprese, sviluppate e rettifiche da Hegel in una densa, mirabile pagina dell'*Estetica* (che conviene riportare interamente), aperta dalla celebre definizione del romanzo come «moderna epopea *borghese*».

Qui ricompare da un lato la ricchezza e la multilateralità degli interessi, delle condizioni, dei caratteri, dei rapporti di vita, il vasto sfondo di un mondo totale ed insieme la manifestazione epica di avvenimenti. Quel che manca è però la condizione del mondo *originariamente* poetica da cui si origina l'epos vero e proprio. Il romanzo nel senso moderno presuppone una realtà già ordinata a *prosa*, sul cui terreno esso, nella propria cerchia e riguardo sia alla vivacità degli avvenimenti che agli individui e al loro destino, cerca di ridare alla poesia, nei limiti in cui ciò è possibile con i presupposti dati, il diritto da lei perduto. Perciò una delle collisioni più comuni e più adatte per il romanzo è il conflitto della poesia del cuore con la prosa contrastante dei rapporti e l'accidentalità delle circostanze esterne. Si tratta di un dissidio che o si scioglie tragicamente e comicamente, o 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. Per ciò che riguarda il modo della rappresentazione, anche il romanzo vero e proprio, come l'epos, richiede la totalità di una concezione del mondo e della vita, il cui molteplice contenuto e argomento viene ad apparenza entro l'avvenimento individuale che costituisce il centro per il tutto. Per quel che riguarda direttamente la concezione e l'ese-

cuzione, il poeta deve, però, avere qui tanto più margine di esplicazione quanto meno può evitare di immettere nelle sue descrizioni, pur senza arrestarsi al prosaico ed al banale, la prosa della vita reale.

Ricapitolando: il romanzo è la versione moderna dell'epopea, tipica di un mondo storico in cui la borghesia ha conquistato una posizione egemone, e ha trasformato a misura dei propri interessi l'intero sistema dei rapporti sociali. Al pari dell'epos antico, il romanzo restituisce una rappresentazione totalizzante della realtà; ma questa realtà, che ha smarrito la sua condizione «*originariamente poetica*», è «ordinata a prosa», cioè (come si evince da altri passi dell'*Estetica*) caratterizzata dalla divisione del lavoro, dalla limitazione della libertà individuale, dall'indebolimento delle facoltà umane, dall'impoverimento dell'esperienza, e dunque dalla perdita della bellezza («l'individuo in questa sfera non ha l'aspetto della vitalità e libertà autonoma e totale, che è alla base del concetto della bellezza»). Inoltre, nel romanzo il mondo e la vita sono rappresentati attraverso il racconto di una vicenda individuale, anche se all'autore è concesso – più che in ogni altro genere letterario – di diffondersi nella descrizione; e la storia narrata a sua volta si svolge nei termini di un conflitto fra la «poesia del cuore» e la prosa del mondo, fra le aspirazioni individuali e «l'accidentalità delle circostanze esterne», fra il diritto alla bellezza e l'oggettività delle norme sociali. Tale conflitto può concludersi con la sconfitta dell'eroe, che si manifesta in forma sia tragica (attraverso il rifiuto della vita prosaica del mondo borghese) sia comica (attraverso la resa all'oggettività del reale); oppure – e più spesso – risolversi con un compromesso. È questo appunto il caso del romanzo di formazione, in cui il personaggio cambia in quanto accetta «l'ordine comune del mondo» e agisce in esso «operosamente», ma al tempo stesso modifica la realtà perché ritaglia nel dominio della prosa uno spazio propizio alla bellezza e all'arte. Nel romanzo infatti, spiega Hegel, l'eroe

trova dinanzi a sé un mondo stregato, per lui del tutto inappropriato, che deve combattere perché gli si oppone e, nella sua intrattabile stabilità, non cede alla sua passione, ma gli impone come ostacolo la volontà di un padre, di una zia, i rapporti sociali ecc. Questi nuovi cavalieri sono in particolare dei giovani che devono scontrarsi con il corso del mondo, il quale si realizza al posto dei loro ideali, e che ritengono una disgrazia che vi siano famiglia, società civile, Stato, leggi, professioni ecc., perché queste sostanziali relazioni della vita si oppongono crudelmente con le loro barriere agli ideali e al diritto infinito del cuore. Si tratta dunque di aprire una breccia in quest'ordine delle cose, di mutare il mondo, migliorarlo, oppure di tagliarsi a suo dispetto perlomeno una fetta di cielo sulla terra: cercare e trovare la propria fanciulla, quale deve essere, e toglierla, portarla via, strapparla ai suoi cattivi parenti o ad altre relazioni nefaste. Ma queste lotte nel mondo moderno non so-

no altro che l'apprendistato, l'educazione dell'individuo nel confronto con la realtà esistente, ed acquistano così il loro vero senso.

3. *Romanzo e società borghese moderna*

Dopo Hegel, e per circa un secolo, la teoria del romanzo non conoscerà ulteriori, significativi apporti. Un rapido cenno alle proprietà di questo genere letterario si trova nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche, dove, prendendo spunto – con ogni probabilità – da un aforisma di Schlegel, l'archetipo del romanzo è rintracciato nel dialogo platonico, in virtù del loro comune carattere sincretico e plurilinguistico. Come «la tragedia aveva assorbito in sé tutti i generi d'arte precedenti», osserva Nietzsche, così, «secondo una diversa prospettiva», il dialogo platonico produce la «mescolanza di tutti gli stili e le forme esistenti», rimanendo «sospeso a metà fra narrazione, lirica, dramma, fra prosa e poesia», e dunque infrangendo «la rigorosa legge più antica della forma linguistica unitaria». Inoltre il romanzo, che – per la sua vocazione a farsi strumento di pedagogia morale – può essere considerato un'evoluzione dell'antica favola esopica, rinnova, al pari del dialogo platonico, la subalternità della sapienza dell'arte alla conoscenza filosofica.

Il dialogo platonico fu per così dire la barca su cui la poesia antica naufraga si salvò con tutte le sue creature: stipate in uno stretto spazio e paurosamente sottmesse all'unico timoniere Socrate, entrarono ora in un nuovo mondo, che non poté mai saziarsi di guardare la fantastica immagine di questo corteo. Realmente Platone ha fornito a tutta la posterità il modello di una nuova forma d'arte, il modello del *romanzo*: questo si può definire come una favola esopica infinitamente sviluppata, in cui la poesia vive rispetto alla filosofia dialettica in un rapporto gerarchico simile a quello in cui per molti secoli la stessa filosofia ha vissuto rispetto alla teologia, cioè come *ancilla*. Questa fu la nuova posizione della poesia, in cui Platone la spinse sotto la pressione del demonico Socrate.

A fronte della penuria di teorie, nell'Ottocento si moltiplicano le poetiche del romanzo: da quella del romanzo storico a quella realista (che culmina nell'idea di “romanzo totale” concepita da Balzac, ossia di una narrazione che pretende di riassumere in sé tutti i grandi generi del passato e, al contempo, di potenziare le sue capacità analitiche e critiche, attingendo agli strumenti delle scienze naturali e sociali) a quella naturalista (che può essere riassunta nella definizione di “romanzo sperimentale” data da Zola: «Il romanzo sperimentale è conseguenza dell'evoluzione scientifica del secolo: esso continua e completa la fisiologia, che a sua volta si basa sulla

chimica e sulla fisica; sostituisce allo studio dell'uomo astratto, dell'uomo metafisico, lo studio dell'uomo come fatto di natura, sottoposto alle leggi chimico-fisiche e determinato dalle influenze dell'ambiente; è, in una parola, la letteratura dell'età scientifica, come la letteratura classica e romantica corrispondeva all'età della scolastica e della teologia»).

Sta di fatto che, nel corso del secolo XIX, il romanzo si afferma come il genere tipico della modernità, e si insedia saldamente al vertice del sistema letterario: ma questa sua supremazia vacilla, nei primi decenni del Novecento, sotto i colpi delle avanguardie, rivolti soprattutto verso il modello realista e naturalista. Nel 1925, in un saggio intitolato *Ideas sobre la novela* [*Idee sul romanzo*], il filosofo spagnolo José Ortega y Gasset prendeva spunto dalla crescente flessione delle vendite di romanzi per interrogarsi sul futuro di questo genere letterario. A suo avviso, quella che era stata «la fauna poetica più caratteristica degli ultimi cento anni» mostrava preoccupanti segni di crisi: una crisi provocata non dalla improvvisa, fortuita mancanza di autori di talento, ma dalla domanda del pubblico, sempre più assetato di novità (*novela*, nella lingua spagnola, significa appunto sia “romanzo” sia “novità”), come pure dagli errori degli scrittori, convinti che il pregio di un romanzo consista nella complessità della trama, nell'originalità dei temi trattati, e dunque indotti a trasformare progressivamente il genere romanzesco da «narrativo e indiretto» a «descrittivo o diretto», se non addirittura «presentativo». E invece, secondo Ortega, il cuore del romanzo sta nella creazione dei personaggi: «piuttosto che inventare trame interessanti in sé – cosa praticamente impossibile – è necessario ideare persone attraenti», concentrare la trama nel tempo e nello spazio, rallentare il movimento dell'azione, o meglio interromperne la progressione lineare con intervalli di tensione. «Densità» e «tempo lento» costituiscono i caratteri precipui dei romanzi di Dostoevskij, che Ortega dichiara di prediligere; ai suoi occhi, il narratore russo ha anche il merito di adottare una tecnica di costruzione del personaggio che postula la cooperazione del lettore, il quale è sollecitato a coglierne «la fisionomia unitaria», a definirne il «profilo» al di là della mutevolezza, delle incertezze, dei «dati contraddittori» attraverso cui l'autore lo rappresenta. Insomma, il “realismo” di Dostoevskij «non è costituito dal contenuto della vita, ma dalla forma della vita»: del resto, il romanzo diviene opera d'arte soltanto «grazie alla struttura formale che impone alla materia o all'argomento».

La «missione essenziale del romanzo moderno» è quella «di descrivere un'atmosfera, a differenza di altre forme epiche – l'epopea, il racconto, il romanzo d'appendice, il melodramma, il romanzo d'avventura – che narrano un'azione concreta, dalla linea e dalla traiettoria ben definite». Sebbene «la trama o azione svolga un ruolo minimo nel romanzo attuale», essa «non può essere eliminata completamente dal romanzo possibile»: se la «lentez-

za» è portata al suo limite estremo, la narrazione si risolve in «una serie di piani estatici», come accade in Proust. L'effetto di conoscenza sviluppato dal romanzo si colloca «a metà strada tra la pura contemplazione e l'urgenza di un interesse. Per conoscere, è necessario che qualche interesse vitale, non eccessivamente oppressivo e angustioso, organizzi la nostra contemplazione, la delimiti, la circoscriva e l'articoli, introducendovi una prospettiva di attenzione». In conclusione, «l'azione o trama non è la sostanza del romanzo, ma, al contrario, ne è l'armatura esterna, il semplice supporto meccanico». L'essenza del romanzo moderno «non sta in quello che accade, ma proprio nel non “accadere niente”, nel puro vivere, nell'essere e nella presenza dei personaggi, inseriti nel loro ambito o ambiente». Il romanzo potrà dunque, secondo Ortega, scampare a un declino che pare inarrestabile se limiterà «al massimo l'orizzonte del lettore», ma conferendogli una «forma vitale»; ovvero, se saprà «distogliere il lettore dal suo orizzonte reale» e «imprigionarlo in un piccolo orizzonte ermetico e immaginario», interessandolo «alla gente che gli presenta». Il «potere magico, gigantesco, unico, glorioso di questa sovrana arte moderna» consiste nell'invenzione di “mondi possibili” che non abbiano alcun tratto di affinità con la realtà concreta, e in cui persino i personaggi siano forniti di una «psicologia immaginaria». La decadenza della civiltà, lungi dal decretare la fine del romanzo, può rivalutarne la funzione: basterà che esso «moltiplichi le nostre esistenze, che ci liberi e ci pluralizzi, che ci arricchisca con generose trasmigrazioni»; che dia vita insomma a una «fauna spirituale» radicalmente alternativa alla specie umana dominante nella società delle masse.

Seppure in una prospettiva diversa da quella di Ortega, anche l'analisi del romanzo sviluppata da Boris Tomaševskij s'incentra sulle caratteristiche strutturali e morfologiche del genere. Come s'è visto, Tomaševskij distingue preliminarmente, all'interno dei generi narrativi, la narrazione in prosa dalla narrazione in versi (o poema). Le opere narrative in prosa vengono quindi ripartite in due categorie: «la forma piccola o *novella* [*novella*] (*racconto* [*Rasskaz*], secondo la terminologia russa) e quella di grandi dimensioni o *romanzo* [*roman*]». Pur riconoscendo che è difficile «tracciare un confine netto fra forme di grandi e piccole dimensioni», Tomaševskij afferma che la «caratteristica della lunghezza, fondamentale per la classificazione delle opere narrative, non è affatto priva di rilievo, come può sembrare a prima vista». Dalle dimensioni dell'opera dipendono infatti «il modo in cui l'autore si servirà del materiale della *fabula*, costruirà l'intreccio, vi introdurrà la propria tematica».

Riprendendo l'ipotesi avanzata con cautela da Sklovskij, Tomaševskij sostiene che il romanzo, «come grande forma narrativa», di norma «non è che l'unione di diverse novelle».

Un tipico procedimento di raccordo fra novelle è quello di narrarle collegandole a un eroe ed esponendole seguendo la loro successione cronologica. I romanzi di questo tipo sono strutturati come biografie dell'eroe, o narrazioni dei suoi viaggi [...].

La situazione finale di ogni novella è, allo stesso tempo, quella iniziale della novella successiva; così, nelle novelle intermedie, non c'è esposizione e lo scioglimento è incompleto.

Per mantenere un ordine progressivo nel romanzo è necessario che ogni nuova novella ampli il proprio materiale tematico rispetto a quella precedente (ad esempio, ogni nuova avventura deve attirare personaggi sempre nuovi nella sfera d'azione del protagonista), o che ogni nuova avventura dell'eroe sia più complessa e difficile della precedente.

Un romanzo così costruito si chiama *a gradini* o a catena.

La struttura a gradini – precisa Tomaševskij – può essere «caratterizzata anche da altri procedimenti di raccordo fra le novelle»: ad esempio, quello del falso scioglimento (quando si propone uno scioglimento che si dimostrerà in seguito «erroneo o mal interpretato»), o del mistero (allorché alcuni motivi della *fabula* vengono presentati in termini vaghi o addirittura oscuri), o del differimento (quando vengono introdotti motivi che soltanto nel prosieguo della vicenda avranno un «completamento narrativo»).

Un altro tipo di costruzione del romanzo è rappresentato dalla struttura ad anello. La sua tecnica si basa sul fatto che una novella (la cornice) si allarga, e la sua narrazione si estende a tutto il romanzo, nel quale tutte le altre novelle sono inserite come episodi incidentali. Nella struttura ad anello, le novelle non si equivalgono né si succedono coerentemente. Il romanzo, in sostanza, non è che una novella dalla narrazione rallentata e allargata, rispetto alla quale tutto il resto costituisce una serie di episodi destinati a ritardare e interrompere.

Il terzo e ultimo tipo di procedimento costruttivo del romanzo è contraddistinto, secondo Tomaševskij, dalla «struttura parallela». In essa,

i personaggi si riuniscono in gruppi autonomi, il cui elemento di coesione è la sorte dei personaggi (la *fabula*). La storia di ogni gruppo, delle sue azioni e della sua sfera di attività costituisce il «piano» caratteristico di ciascun gruppo. La narrazione si svolge su vari piani [...]. Gli eroi di un piano si trasferiscono in un altro, e si ha un costante scambio di personaggi e motivi fra i vari piani. [...] Nell'usare il termine «parallelismo» bisogna tenere distinti il parallelismo come simultaneità di svolgimento narrativo (parallelismo dell'intreccio), e come contrapposizione o confronto (parallelismo della *fabula*). In genere, i due tipi coincidono, ma non sono affatto condizionati l'uno dall'altro.

Quanto allo scioglimento, il romanzo può concludersi con una situazione tradizionale (ad esempio, il matrimonio dei protagonisti, o la morte dell'eroe); oppure – nel caso di struttura ad anello – con la soluzione della novella che funge da corni-

ce; oppure con l'introduzione di una novella il cui finale sovverte la concatenazione degli episodi narrati in precedenza; o infine – espediente tipico dei romanzi di grandi dimensioni – con un epilogo che riassume coerentemente lo sviluppo della narrazione e ne esplicita il significato.

A giudizio di Tomaševskij, più di altri generi il romanzo «“si regge” su materiale tematico extraletterario di interesse culturale generale»: le sue caratteristiche appaiono dunque determinate dall'«azione convergente» di molteplici «fattori storici». Con riferimento al «sistema di narrazione», il romanzo può essere suddiviso in sei classi: racconto astratto, romanzo-diario, romanzo-manoscritto ritrovato, romanzo-racconto del protagonista, romanzo epistolare, romanzo senza intreccio (in cui prevale una dimensione descrittiva, come nelle “note di viaggio”: ma in questa classe possono essere ricompresi anche i “romanzi autobiografici” e i “romanzi-diario”). Per converso, l'esame della *fabula* consente di individuare altre forme del genere: fra esse, il romanzo d'avventure, il romanzo storico, il romanzo psicologico (o di costume), il romanzo parodistico e satirico, il romanzo fantascientifico («al quale si avvicina la forma del romanzo utopistico e di quello di divulgazione scientifica»), il romanzo pubblicistico (che affronta, con taglio talora panflettistico, argomenti e problemi socio-politici di attualità). In proposito, Tomaševskij avverte che una soddisfacente catalogazione delle varie forme di romanzo si può ottenere soltanto «assumendo un punto di vista storico-letterario. Le caratteristiche del genere nascono con l'evoluzione della forma, si intersecano, lottano fra di loro, muoiono ecc. Solo nell'ambito della stessa epoca è possibile fornire una classificazione precisa delle opere in scuole, generi e correnti».

Come s'è visto, Tomaševskij si limita a una descrizione della morfologia del romanzo fondata in larga misura su criteri empirici e quantitativi, cui fa da sfondo la ben nota legge dell'evoluzione letteraria. Di ben altro spessore saranno i contributi offerti di lì a pochi anni, e sempre in Unione Sovietica, da György Lukács e Michail Bachtin, che coniugano efficacemente analisi teorica e analisi storica, deducendo le proprietà stabili e distintive del romanzo dalla ricostruzione delle sue origini e delle sue dinamiche di sviluppo. Lukács aveva già dato alle stampe, nel 1920, *Die Theorie Des Romans* [La teoria del romanzo], in cui la peculiarità di questo genere letterario, per evidente suggestione della lezione di Hegel, era individuata nella nostalgia per la totalità perduta del mondo dell'epos. Alla metà degli anni Trenta il filosofo ungherese riprende e rielabora le sue idee giovanili nel quadro di un ritorno d'interesse per il romanzo promosso da autorevoli personalità della cultura marxista russa quali Andrej Ždanov (l'ideologo dello stalinismo), secondo cui il romanzo doveva radicarsi nella vita reale e farsi strumento di rappresentazione ottimistica e tendenziosa delle contraddi-

zioni del mondo storico, e lo scrittore Maksim Gor'kij, che affidava al romanzo, nell'ambito della poetica del "realismo socialista", il compito di educare l'«uomo nuovo» alla religione proletaria della redenzione del lavoro, che avrebbe riscattato «tutta la storia universale» dalla sua lunga catena di errori e di travimenti. L'originalità di Lukács sta nel conferire coerenza teorica a questa confusa somma di esigenze attraverso il recupero e la revisione critica delle categorie dell'estetica hegeliana, giustificati dall'assunto secondo cui il marxismo è l'erede della filosofia classica tedesca.

La teoria di Lukács è condensata nella voce «Romanzo», che egli compilò per il IX volume dell'*Enciclopedia letteraria*, apparso a Mosca nel 1935, e che contiene in sintesi le direttrici delle sue successive ricerche sulla narrativa romanzesca. In premessa Lukács chiarisce che, sebbene nelle letterature dell'antico Oriente, della classicità e del Medioevo vi siano «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».

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. [...] 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.

Ma la teoria hegeliana del romanzo risente inevitabilmente della limitata comprensione «delle contraddizioni dello sviluppo della società capitalista», ritenuta «l'ultimo grado "assoluto" dello sviluppo dell'umanità», e perciò non va oltre la contrapposizione di romanzo ed epos. Lukács attribuisce alla dottrina di Marx e Engels sull'arte il merito di aver messo 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 diametralmente 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 [...] 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.

La distanza del romanzo dall'epos classico è segnalata dall'assenza di un «eroe positivo» e dalle caratteristiche assunte dall'azione. Mentre nell'antico epos il protagonista esprimeva «la tendenza fondamentale di tutta la società», nel romanzo ogni individuo rappresenta soltanto «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». Inoltre, laddove nella società antica «un'esperienza interiore individuale» era sublimata fino al punto di fondersi «in una grande idea, in un eroismo civile, insomma nella vita del tutto sociale», nel mondo borghese questa «relativa unità dell'universale e dell'individuale è irraggiungibile», e la «separazione delle funzioni sociali dalle vicende private condanna ogni poesia civile borghese all'universalità astratta». Materia esclusiva della narrazione romanzesca diventa la vita privata, la cui rappresentazione sfugge alla banalità della cronaca «solo quando in un singolo fenomeno concretamente si manifestano le grandi forze storiche della società borghese»: in questo senso, l'azione realizza «l'unità dell'individuale e del tipico».

La forma del romanzo «sorge dalla dissoluzione della narrativa medievale come prodotto della sua trasformazione plebea e borghese». Lukács sembra riferirsi alle tesi di Sklovskij e di Tomaševskij allorché osserva che «il nuovo romanzo mutua dalla narrativa medievale la libertà e l'eteroge-

neità 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 quali ha una sua compiutezza novellistica, l'ampiezza del mondo rappresentato». In più Cervantes e Rabelais, «creatori del romanzo moderno», introducono nella vecchia narrativa, dal punto di vista del contenuto, le classi inferiori e la vita popolare: così, paradossalmente, il Medioevo fornisce agli scrittori, «proprio nel periodo della sua dissoluzione, un materiale di uomini e di azioni estremamente ricco e variopinto». «Le particolarità del Rinascimento generano anche lo stile originale del romanzo nella sua fase iniziale: il realismo fantastico». Ma soltanto nel XVIII secolo si assiste alla rappresentazione dei «dolori del parto della società capitalistica»: per la prima volta «la realtà quotidiana è conquistata alla letteratura», e gli scrittori celebrano la «vittoria della tenacia e della forza borghese sul caos e sull'arbitrio».

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 esige 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.

I protagonisti di questi romanzi sono insomma i «rappresentanti tipici di una classe in ascesa», e rivestono un carattere «relativamente "positivo"»: non stupisce perciò che «nelle parti migliori dei più grandi romanzi di questo tempo vi sia una sorta di avvicinamento all'epos originario». Ma l'avanzare della «reifizzazione 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». Tale protesta suscita «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»; oppure quella stessa protesta, quanto più si interiorizza e si esprime nella ribellione dell'individuo «contro la morsa della vita materiale», tanto più «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», che «scrive sulla sua bandiera la lotta implacabile contro la prosa della vita moderna», ma in effetti «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».

Nella prima metà dell'Ottocento, non v'è un solo romanziere importante, secondo Lukács, «che sia del tutto libero dalle 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». Dunque i romanziere realisti, e in primo luogo Balzac, «nella lotta creativa contro la degradazione dell'uomo penetrano molto più profondamente dei romantici all'interno del mondo oggettivo», ma non superano del tutto «l'eredità romantica», che si manifesta nella persistenza di un esasperato soggettivismo. In ogni caso, proprio nell'«insuccesso delle intenzioni coscienti», ossia nella «raffigurazione artistica di un quadro del mondo del tutto diverso da quello progettato», sta la ragione della grandezza di questi scrittori (è la cosiddetta "teoria del malgrado", secondo cui il rispecchiamento artistico produce un effetto di conoscenza impregiudicato dal condizionamento dell'ideologia). Lo scenario muta radicalmente dopo il 1848, quando cioè si esaurisce la spinta rivoluzionaria della borghesia e trionfa definitivamente il mondo della prosa, che condanna il romanziere al «più profondo isolamento sociale e artistico». Gustave Flaubert è il primo e insieme il più insigne rappresentante del "nuovo realismo": nei suoi romanzi l'azione si riduce alla rappresentazione della inevitabile sconfitta del sentimento di protesta contro la mediocrità borghese. «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». Si ripropone la falsa alternativa di oggettivismo e soggettivismo che aveva caratterizzato la cultura romantica, e che era stata prodotta «dalla situazione sociale dell'intellettuale borghese nel periodo della decadenza ideologica della borghesia». Così, per un verso, nel romanzo naturalista predomina «l'aspetto pseudooggettivo del romanticismo»: Zola, che identifica «il banale col tipico e lo contrappone soltanto all'individuale», «non vede più il caratteristico e l'artisticamente significativo nell'azione, nella reazione attiva dell'uomo agli avvenimenti del mondo esterno»: sicché nei suoi romanzi la «raffigurazione epica delle azioni è sostituita [...]

dalla descrizione degli stati e delle circostanze», e «scompare il legame necessario tra il carattere e l'azione». Sul versante opposto si affermano invece «il soggettivismo e l'irrazionalismo, che fanno la loro comparsa subito dopo la disgregazione della scuola di Zola». A giudizio di Lukács, appunto Flaubert e Zola «costituiscono l'ultima svolta nello sviluppo del romanzo», 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.

Il compito del realismo socialista consiste, secondo Lukács, nel rimettere al centro dell'estetica del romanzo «il problema della degradazione dell'uomo nella società capitalistica», che può ovviamente essere compreso soltanto assumendo il punto di vista del proletariato (cui incombe la missione storica di liberare l'umanità da ogni forma di sfruttamento e di disuguaglianza, portando a compimento la rivoluzione avviata dalla borghesia), e nel favorire «una tendenza verso l'epos».

Questo nuovo dispiegamento degli elementi dell'epos nel romanzo non è semplicemente un ripristino 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. [...] Alla letteratura spetta il compito di mostrare l'uomo nuovo nella sua concretezza insieme individuale e sociale.

Il rinnovamento dei «metodi creativi» del romanzo deve, per Lukács, avere a fondamento le categorie di «rispecchiamento» e di «tipicità». In altri termini, il recupero del carattere epico della narrazione romanzesca richiede che la rappresentazione della totalità sociale venga ottenuta attraverso l'azione di personaggi che abbiano una ben rilevata identità ma siano al tempo stesso espressivi di una classe (cioè appunto «tipici»), e non si limiti alla fedele riproduzione dell'esistente, ma sia in grado di mettere a nudo le contraddizioni di una realtà storicamente determinata e di prefigurarne la soluzione.

Il metodo del realismo socialista esige una manifestazione sempre più 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 limitata audacia nel porre e risolvere i problemi, costituiscono quel retaggio letterario la cui assimilazione critica è di essenziale importanza per il realismo socialista. [...] 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.

Il romanzo insomma, dopo aver raffigurato artisticamente la storia della borghesia, della sua ascesa e della sua decadenza, deve raccontare la nascita di una nuova società. Resta da aggiungere che l'estetica del realismo socialista e la poetica del romanzo enunciate da Lukács (le quali, per inciso, influenzeranno sensibilmente, nel ventennio successivo, la letteratura europea) traducono coerentemente sul piano della elaborazione culturale la svolta politica decisa, nello stesso 1935, dal VII Congresso dell'Internazionale Comunista con la strategia dei fronti popolari. Come il movimento operaio è sollecitato ad allearsi con i settori democratici della borghesia per difendere le istituzioni liberali dall'assalto del nazifascismo (e l'Unione Sovietica dalle mire aggressive di quei regimi), così agli intellettuali comunisti è affidato il compito di salvaguardare e di sviluppare (seppure criticamente) la tradizione progressiva della cultura borghese, e di proporsi addirittura come interpreti autentici, custodi e continuatori dei valori della civiltà umana, minacciati da una nuova barbarie.

4. *L'egemonia del romanzo nel sistema letterario*

Nel 1938, Michail Bachtin espone in una conferenza tenuta all'Istituto di letteratura mondiale «Gor'kij» di Mosca, e pubblicata soltanto nel 1970 con il titolo *Epos i roman [Epos e romanzo]*, le sue idee sul romanzo, parzialmente contenute in un precedente saggio sull'opera di Dostoevskij. Lo studioso russo ribalta la tesi di Lukács: il romanzo non deriva dall'epopea, ma le si contrappone. In quanto genere letterario, l'epopea «è caratterizzata da tre aspetti costitutivi»:

1) oggetto dell'epopea è il passato epico nazionale, il «passato assoluto», secondo la terminologia di Goethe e di Schiller; 2) fonte dell'epopea è la tradizione nazionale (e non l'esperienza individuale e la libera invenzione che ne deriva); 3) il mondo epico è separato dal presente, cioè dal tempo del cantore (dell'autore e dei suoi ascoltatori), da una distanza epica assoluta.

[...] Il mondo dell'epopea è il passato eroico nazionale, il mondo degli «inizi» e delle «vette» della storia nazionale, il mondo dei padri e dei progenitori, il mondo dei «primi» e dei «migliori». Il fatto non è che questo passato costituisca il contenuto dell'epopea. La collocazione del mondo raffigurato nel passato, la sua appartenenza al passato è un aspetto formale costitutivo dell'epopea come genere letterario. L'epopea non è stata mai un poema sul presente, sul proprio tempo (diventando solo per i posteri un poema sul passato). L'epopea, come determinato genere letterario a noi noto, è stata fin dal principio poema sul passato, e l'atteggiamento dell'autore (cioè di chi pronuncia la parola epica), immanente all'epopea e costitutivo per essa, è quello di un uomo che parla di un passato per lui inaccessibile, l'atteggiamento pieno di venerazione di un postero.

L'epopea poggia sulla tradizione: la sua «forza creativa fondamentale» è la memoria (come aveva affermato Benjamin), non la conoscenza. «Il mondo epico è compiuto totalmente non solo come evento reale di un passato lontano, ma anche nel suo senso e nel suo valore: non lo si può mutare, né reinterpretare, né rivalutare». Nell'epos, «la raffigurazione artistica è raffigurazione *sub specie aeternitatis*»: al contrario, sono «l'esperienza, la conoscenza e la pratica (il futuro)» a determinare il romanzo. Secondo Bachtin,

tre peculiarità di fondo [...] differenziano in via di principio il romanzo da tutti gli altri generi letterari: 1) la tridimensionalità stilistica del romanzo, legata alla coscienza plurilinguistica che si realizza in esso; 2) il mutamento radicale delle coordinate temporali del personaggio letterario nel romanzo; 3) la nuova zona di costruzione del personaggio letterario nel romanzo, zona che è appunto quella del massimo contatto col presente (l'età contemporanea) nella sua incompiutezza.

Tutte queste tre peculiarità del romanzo sono organicamente legate tra loro, e tutte sono determinate da un preciso momento di rottura nella storia dell'umanità europea: la sua uscita da una condizione semipatriarcale socialmente isolata e chiusa e il passaggio a nuovi legami e rapporti internazionali e interlinguistici. Per l'umanità europea si aprì, e diventò un fattore determinante della sua vita e del suo pensiero, la molteplicità delle lingue, delle culture e dei tempi.

All'opposto dell'epopea, il romanzo è «legato all'elemento eternamente vivo della parola non ufficiale e del pensiero non ufficiale (la forma festosa, il discorso familiare, la profanazione)», ma anche alla realtà contemporanea, al presente «fluente e transeunte», alla vita «senza inizio e senza fine», che hanno da sempre costituito la materia dei «generi letterari bassi». Appunto nel riso popolare (che distrugge «la distanza epica» e abolisce ogni ordinamento gerarchico, ogni principio assiologico) e nella parodia si forma «un atteggiamento radicalmente nuovo verso la lingua, verso la parola»: qui dunque «vanno cercate le vere radici folcloriche del romanzo», il cui spirito originario traspare dai mimi, dalla poesia bucolica, dalla favola,

dalla prima memorialistica, dalla satira menippea e romana, dai dialoghi socratici e luciani. Per converso, il contatto del romanzo con l'incompiutezza del presente permette l'interpretazione e la valutazione ideologica e artistica del passato, relativizza il tempo e immerge la realtà nell'incessante divenire della storia, mette fine alla «immutabilità semantica dell'oggetto» (il cui «senso e significato si rinnovano e crescono a mano a mano che si svolge ulteriormente il contesto») e annulla i confini fra letteratura e non letteratura, fra artistico e extraartistico. Inoltre, il romanzo disgrega «l'integrità epica dell'uomo», mostrando «la discordanza essenziale tra l'uomo interno ed esterno», fra l'individuo «per se stesso» e l'individuo «agli occhi degli altri», pone la soggettività al centro dell'esperienza e della rappresentazione, rende possibile «la comparsa dell'immagine dell'autore nel campo della raffigurazione». Infine, «l'assenza di compiutezza e esauribilità interna porta a un netto rafforzamento delle esigenze di una compiutezza e esauribilità esterna e formale, soprattutto d'intreccio»: e appunto il bisogno di completezza introduce nel romanzo l'«interesse del seguito» e l'«interesse della fine».

Soprattutto, la conquista dello spazio del presente rende il romanzo «l'unico genere letterario in divenire e ancora incompiuto», oltre che statutariamente «problematico». Condannato per secoli a «un'esistenza non ufficiale al di là della soglia della grande letteratura», nonostante che, fra i grandi generi, esso soltanto sia «più giovane della scrittura e del libro», e dunque «organicamente adatto alle nuove forme della percezione muta, cioè alla lettura», il romanzo «è diventato il protagonista del dramma dello sviluppo letterario dell'età moderna», perché «riflette il divenire della realtà stessa in modo più profondo, essenziale, sensibile e rapido». Tale preminenza è tanto schiacciante da aver prodotto un fenomeno di «romanzizzazione» della letteratura: il romanzo infatti non solo «parodia gli altri generi (proprio in quanto generi), smaschera la convenzionalità delle loro forme e del loro linguaggio, soppianta alcuni generi e ne introduce altri nella sua propria struttura, reinterpretandoli e riqualificandoli», ma rende le forme e gli stili codificati «più liberi e più plastici». I generi rinnovano il loro linguaggio «grazie alla differenziazione interna della lingua extraletteraria e grazie agli strati "romanzeschi" della lingua letteraria, si dialogizzano»; ancora, «in essi penetrano ampiamente il riso, l'ironia, lo humour, elementi di autoparodia e infine – ed è questa la cosa più importante – il romanzo porta in essi la problematicità, la specifica incompiutezza semantica e il vivo contatto con l'età contemporanea incompiuta e diveniente (col presente aperto)». Dunque «la romanzizzazione della letteratura non è affatto l'imposizione agli altri generi letterari di un canone di genere letterario ad essi improprio ed estraneo. Infatti di un simile canone il romanzo è del tutto privo. Esso per natura non è canonico. È plasticità per eccellenza. È un gene-

re che eternamente cerca, eternamente indaga su se stesso e rivede tutte le proprie forme costituite»: è intrinsecamente autocritico, e non permette ad alcuna sua varietà di stabilizzarsi.

Benché rifiuti di racchiudere il polimorfismo e la mobilità del romanzo in una formula definitoria, pure Bachtin individua le caratteristiche di questo genere letterario nella dialogicità, nella pluridiscorsività, nel plurilinguismo, nella sua vocazione antiaccademica: e appunto all'analisi di tali peculiarità dedicherà le sue successive ricerche, influenzate non soltanto dal metodo formale e dalla fenomenologia di Husserl, ma anche dalla teoria dell'arte proletaria di Lunačarskij e dal sociologismo marxista di Bucharin, la cui suggestione è particolarmente evidente nello studio dell'opera di Rabelais (*Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, 1965; trad. it., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, 1979). A giudizio di Bachtin l'autore del *Gargantua*, che «ha determinato in modo sostanziale il destino non soltanto della letteratura e della lingua letteraria francesi, ma anche della letteratura mondiale (probabilmente nella stessa misura di Cervantes)», rappresenta «il più democratico fra i capifila della nuova letteratura» e del romanzo moderno, perché «è legato molto più strettamente e profondamente degli altri autori alle fonti popolari», alla comicità plebea e soprattutto alla carica eversiva del riso carnevalesco. Infatti, mentre la festa ufficiale «consacrava l'ineguaglianza», il carnevale «era il trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù. Era l'autentica festa del tempo, del divenire, degli avvicendamenti e del rinnovamento. Si opponeva ad ogni perpetuazione, ad ogni carattere definitivo e ad ogni fine. Volgeva il suo sguardo all'avvenire incompiuto». Nello scenario metaforico della piazza carnevalesca, dove «tutti erano considerati uguali» e «regnava la forma particolare del contatto familiare e libero fra le persone, separate nella vita normale – non carnevalesca – dalle barriere insormontabili della loro condizione, dei loro beni, del loro lavoro, della loro età e della loro situazione familiare», il romanzo moderno guadagna la dimensione della socialità, scopre la «seconda vita» dell'individuo (quella che consente di avere «rapporti nuovi, puramente umani», con i propri simili), s'imbeve dello spirito di rivolta contro ogni forma di dogmatismo, di autoritarismo, di «serietà unilaterale».

Soprattutto in ragione della loro dimensione pluridisciplinare, in cui convergono e s'intrecciano funzionalmente estetica, linguistica, storia letteraria, demologia, sociologia, gli scritti di Bachtin – che cominciano ad essere conosciuti, in Unione Sovietica e fuori, alla metà degli anni Sessanta del secolo scorso – costituiscono nel loro complesso l'ultimo monumento della teoria del romanzo. Da tempo, infatti, gli studi su questo genere letterario si erano concentrati sull'analisi delle sue varietà costruttive (romanzo

di formazione, romanzo storico, romanzo sentimentale, romanzo epistolare, romanzo fantastico, romanzo poliziesco ecc.) o della sua morfologia storica (romanzo "borghese", romanzo realista, romanzo naturalista, *nouveau roman* ecc.), mentre l'approccio conoscitivo veniva sempre più pesantemente ipotecato dalla parcellizzazione degli ambiti disciplinari (sociologia, semiologia, strutturalismo, psicanalisi, narratologia ecc.) e dalle rispettive ambizioni di autosufficienza e di esclusività. Valgano ad esempio i saggi raccolti in *Pour une sociologie du roman* [Per una sociologia del romanzo, 1964] da Lucien Goldmann, che utilizza i metodi della sociologia e dello strutturalismo per tracciare una teoria del genere e – insieme – una ricostruzione della sua dinamica evolutiva. Lo studioso francese accoglie e in parte riformula la definizione offerta da Lukács nella *Teoria del romanzo* e da René Girard in *Menzogna romantica e verità romanzesca*: per lui la forma del romanzo, che narra la storia di un «eroe problematico» alla ricerca di valori autentici in un mondo degradato, è un genere epico «caratterizzato, contrariamente all'epopea o al racconto, dalla invalicabile frattura fra l'eroe e il mondo», dunque da una «opposizione costitutiva, fondamento di questa insuperabile frattura», e da una «comunità sufficiente», che permette l'esistenza di una forma epica («la frattura radicale da sola avrebbe infatti dato luogo alla tragedia o alla poesia lirica, la mancanza di rottura o una rottura solo accidentale all'epopea o al racconto»). E poiché il mondo degradato del romanzo è la rappresentazione letteraria della società borghese e capitalista, Goldmann ne deduce l'omologia «tra la struttura romanzesca classica e la struttura dello scambio nell'economia liberale», e si spinge fino a riscontrare «taluni parallelismi tra i loro successivi sviluppi».

Queste corrispondenze non possono comunque essere circoscritte al piano dei contenuti: altrimenti non si capirebbe perché il fenomeno della reificazione, già lucidamente analizzato da Marx e risalente a molto tempo prima, faccia la sua comparsa nel romanzo soltanto «a partire dalla fine della prima guerra mondiale». E sarebbe, per altro verso, del tutto inconcepibile che «una forma letteraria di tale complessità dialettica si ritrovasse per secoli presso scrittori e paesi diversissimi, che diventasse la forma per eccellenza attraverso la quale si esprime sul piano letterario il contenuto di tutta un'epoca, senza che esista omologia o rapporto significativo tra questa forma e gli aspetti più significativi della vita sociale». Per conseguenza, «il primissimo problema che avrebbe dovuto affrontare una sociologia del romanzo è quello della relazione tra la *forma romanzesca* e la *struttura* dell'ambiente sociale all'interno del quale essa si è sviluppata, vale a dire il problema del romanzo come genere letterario e della moderna società individualista», originata dalla «*produzione per il mercato*», e caratterizzata dalla affermazione del valore di scambio a danno del valore d'uso. Nella società capitalista, infatti, «ogni rapporto autenti-

co con l'aspetto qualitativo degli oggetti e degli esseri tende a sparire, si tratti di rapporti tra gli uomini e le cose o di rapporti degli uomini tra loro, per essere sostituito da un rapporto mediato e degradato: il rapporto con i valori di scambio meramente quantitativi». La problematicità del personaggio romanzesco deriva appunto dal dissidio fra la vita interiore e la vita sociale, fra l'aspirazione a un'esistenza regolata dai valori d'uso e l'impossibilità di emanciparsi dal vincolo dei valori di scambio; meglio ancora, riflette la condizione di un individuo costretto a «cercare ogni qualità, ogni valore d'uso in modo degradato mercé la mediazione della quantità, del valore di scambio». Questa condizione riguarda anche gli artisti, «nella misura in cui il loro pensiero e il loro comportamento restano dominati da valori qualitativi senza che essi possano però sottrarli completamente all'esistenza della mediazione degradante la cui azione è generale nell'insieme della struttura sociale».

L'evoluzione del romanzo si spiega alla luce del conflitto fra «aspirazione affettiva al raggiungimento diretto dei valori qualitativi» e soggezione razionale alla mediazione degradante dei valori quantitativi, un conflitto che incide sul rapporto fra i due elementi costitutivi di questo genere letterario, e cioè la «biografia» e la «cronaca sociale». Essi sono originariamente la proiezione letteraria dei «valori dell'individualismo liberale legati all'esistenza stessa del mercato concorrenziale», che hanno però «una portata universale e, all'interno di quelle società, una validità generale». A un certo punto, «l'individualismo come valore universale generato dalla società borghese» entra in contraddizione con «gli importanti e affliggenti limiti che questa stessa società poneva alle possibilità di progresso degli individui». Sicché, quando l'individualismo sparisce «per la trasformazione della vita economica e per la sostituzione dell'economia di libera concorrenza con una economia di cartelli e di monopoli (trasformazione che comincia alla fine del XIX secolo ma la cui svolta decisiva la maggior parte degli economisti situa tra il 1900 e il 1910)», si assiste «ad una trasformazione parallela della forma romanzesca che sfocia nella dissoluzione progressiva e nella scomparsa del personaggio individuale, dell'eroe». La trasformazione del romanzo conosce due distinti periodi: il primo, «nel corso del quale il venir meno dell'importanza dell'individuo comporta i tentativi di sostituzione della biografia come contenuto dell'opera romanzesca con valori originati da ideologie diverse» (familitistiche, comunitarie, socialiste); il secondo, «non ancora concluso, che inizia con Kafka e arriva fino al nuovo romanzo contemporaneo, [...] caratterizzato dall'abbandono di qualsiasi tentativo di sostituire l'eroe problematico e la biografia individuale con un'altra realtà e dallo sforzo per scrivere il romanzo dell'assenza del soggetto, della inesistenza di qualsiasi ricerca in evoluzione». In questa fase, la forma romanzesca assume una natura critica, oppositiva.

Il carattere schematico, ideologico, deterministico dello schema di Goldmann, che pure coniuga definizione teorica e analisi storica, e – per converso – la frammentazione degli oggetti della ricerca, la specializzazione dei metodi e le pretese di esaustività e di scientificità accampate da ciascuno di essi, sono testimonianze eloquenti dei limiti manifestati, negli ultimi settant'anni, dalla teoria non soltanto del romanzo, ma – più in generale – dei generi letterari. Del resto, Bachtin aveva ammonito che «col problema del romanzo la teoria dei generi letterari si trova di fronte alla necessità di una ristrutturazione radicale»: il cantiere è ancora aperto, i lavori sono in corso, e sui loro probabili esiti regna la più grande incertezza.