

Il romanzo in Italia

I. Forme, poetiche, questioni

A cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro

Carocci editore  Frecce

Indice

Premessa	13
1. La forma del romanzo tra soggetto e mondo di <i>Giancarlo Alfano</i>	15
Un lontano archetipo italiano	15
Anime e schemi: la costruzione del romanzo	17
Credibilità romanzesca	19
La questione del metodo	21
L'«invasione dei brutti» e il realismo figurale	24
Schemi etici e compensazione immaginaria	27
Il fatto della lingua	31
2. Nel segno di Proteo. Una genealogia europea di <i>Francesco de Cristofaro</i>	37
L'antico regime del romanzo	37
Il metro dello scrittore	42
In angusto teatro	47
Poesia in forma di prosa	52
Exit strategy	56
3. Dal romanzo cavalleresco al romanzo moderno di <i>Claudio Gigante</i>	63
«On cherche le vrai en tout»	63

Da Lotte a Teresa	65
Un «mostruoso accoppiamento»	69
Una «storia favolosa propriamente in versi»	72
«La stagione dà le sue frutte»: intorno al 1827	74
Oltre la storia: «aspetti novi di cose note»	78
4. Una storia minore del romanzo in Italia: il Seicento di <i>Simona Morando</i>	83
<i>Incipit opus novum</i> (o quasi): gli esordi del romanzo in Italia	83
I ruggenti anni Trenta della «gloriosa machina»: successo di un genere e intuizioni d'uso	90
Il romanzo allo scontro: gli anni Quaranta del Seicento	94
Il romanzo morale e i nuovi usi della «machina» nella seconda metà del secolo	100
Il cane che chiude il secolo	102
5. Una storia minore del romanzo in Italia: il Settecento di <i>Alberto Beniscelli</i>	105
I nuovi modelli europei: resistenze e apporti della narrativa italiana	105
Peripezie, educazione, <i>pathos</i> : da Chiari a Piazza	111
Intersezioni dei generi: egemonia e forme del romanzo	116
Eredità picaresche e declinazioni della «sensibilità»: verso l'Ottocento	122
6. Le poetiche del romanzo italiano di <i>Andrea Battistini</i>	127
Il nuovo paradigma del romanzo ottocentesco	127
Le discussioni sul romanzo storico	130
L'impatto dei <i>Promessi sposi</i>	132

Le poetiche di metà Ottocento	136
Lo «studio sincero e spassionato» del Verismo	138
La crisi del Verismo	140
Dalle avanguardie a un nuovo «tempo di edificare»	146
Il secondo dopoguerra	148
7. I generi del romanzo nell'Ottocento italiano di <i>Matteo Palumbo</i>	
Il romanzo degli affetti e il genere epistolare	153
Rousseau, le passioni e il sistema morale	154
Romanzesco e romanzo	158
L'altra faccia del romanzo epistolare	160
Soggetto, storia e verità	161
Il narratore e il lettore	165
Il romanzo storico e il romanzo di formazione	166
«Documenti sinceri e spassionati»	169
8. I generi del romanzo nel Novecento italiano di <i>Federico Bertoni</i>	
Generi di un antigenere	175
Tra generi e modi	182
Ritorno ai generi?	191
9. Romanzo e cultura popolare di <i>Lucia Rodler</i>	
La parola agli antropologi	197
Il discorso degli scrittori	200
Personaggi, luoghi e oggetti dell'immaginario	208

10.	Le lingue del romanzo di Maurizio Dardano	217
	Tra due secoli	217
	L'imitazione del parlato	221
	Il romanzo verso la poesia e verso il saggio	223
	Dinamico/statico	225
	Linearità sintattica e modi dell'enunciazione	227
	Stile nominale	228
	Intorno al testo	229
	La punteggiatura, i bianchi, l'onomatopea	231
	Il lessico	232
	I progressi del parlato	233
	Settorialismi e forestierismi	234
	Lingua e dialetto	235
	Similitudini	236
11.	Il ruolo delle traduzioni di Francesca Billiani e Antonio Bibbò	239
	Romanzo, nazione, traduzione	239
	Il romanzesco tradotto	240
	Storie letterarie e traduzione	242
	Il <i>continuum</i> della traduzione	245
	L'Ottocento	248
	Il Novecento	251
	Italiani all'estero	255
12.	Spazio, romanzo e modernità di Giulio Iacoli	257
	Un cambiamento di prospettiva	257
	Mappa, mobilità, funzioni	258

Dal romanzo-mappa al romanzo di tappe spazio-temporali	260
Realtà e regione	263
Introversioni moderniste	266
Modernismo al riparo dalla modernità	268
Diramazioni novecentesche (per fronteggiare spazi immensi)	270
Due proclami sullo spazio	271
Una realtà da rimappare	273
Case, e ulteriori tentativi di localizzazione	276
Non conclude	277
13. Il consumo dei romanzi: le collane <i>di Mauro Novelli</i>	281
Tipologie e funzioni	281
Preludio vivace	286
«Vi saluto spezzando la penna»	288
Il ventennio del decollo	291
Dalle macerie agli “Oscar”	294
Nomadi, oasi e miraggi	299
14. La produzione del romanzo: editori, consulenti, editor <i>di Paola Italia</i>	303
L’editoria dei romanzi e il romanzo dell’editoria	303
Dal Centro al Nord: editori e centri di produzione	305
L’editor, l’editing e le “tre corone” del Novecento	309
Grandi rifiuti, varianti coatte, censure d’autore	312
L’ultima volontà del redattore	316
Web editing: autori e redattori 2.0	317

15.	Il romanzo “parassitato”: radio, televisione, <i>graphic novel</i> di <i>Giuseppe Episcopo</i>	321
	È pensabile il romanzo senza la carta?	321
	La legittimazione e l'affermazione del romanzo “parassitato”	323
	Il futuro è oggi	331
16.	Il romanzo circostante di <i>Gianluigi Simonetti</i>	339
	Romanzo e <i>storytelling</i>	339
	Sempre più veloce	341
	La frana delle tradizioni nazionali	342
	Ibridazione a circuito esterno	344
	Ibridazione a circuito interno	345
	Note	349
	Bibliografia	355
	Indice dei nomi	393
	Indice delle opere	407
	Gli autori	417

Premessa

Il romanzo in Italia presenta in quattro volumi – concepiti come tra loro solidali e idealmente da leggere tutti insieme – la storia della forma principe della modernità letteraria e le questioni più significative del suo affermarsi in Italia.

A queste ultime è dedicato il primo volume (*Forme, poetiche, questioni*), che affronta in particolare tre aspetti: il problema storiografico (la lenta affermazione del romanzo italiano fra Seicento e Settecento e il suo rapporto con il *Decameron* e con la tradizione del poema cinquecentesco); le questioni morfologiche e poetiche (generi, tecniche, progettualità implicite o esplicitate in manifesti); il fondamento materiale della forma romanzesca (dal rapporto con la cultura popolare all’incidenza delle pratiche editoriali).

Gli altri tre volumi (*L’Ottocento*, *Il primo Novecento*, *Il secondo Novecento*) presentano invece lo sviluppo della storia italiana del romanzo, divisa in quattro epoche ideali, che vanno dall’esordio clamoroso delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, con cui Ugo Foscolo fa i conti con la grande tradizione francese e tedesca del secondo Settecento, a *Q*, firmato dal collettivo letterario Luther Blissett. Senza pretendere di fissare scansioni assolute, è parso tuttavia necessario segnalare delle soglie simboliche precise e significative. La prima epoca è quella dell’esordio, delle prove magistrali di Foscolo, Alessandro Manzoni e Ippolito Nievo, del lento assestarsi di una cultura narrativa condivisa. La seconda è segnata dall’irruzione dei *Malavoglia*, con cui in Italia si pone in termini esplicativi il problema dell’adeguamento delle forme linguistiche e narrative al racconto della contemporaneità. La terza è compresa tra l’affermarsi del genio di Luigi Pirandello, l’apparizione di un capolavoro mondiale qual è *La coscienza di Zeno* e le prime grandi prove di Cesare Pavese ed Elio Vittorini. L’ultima si presenta infine come un coacervo di soluzioni, adattamenti, sperimentazioni,

in cui convivono opere straordinarie, romanzi che devono soddisfare un gusto medio ormai affermatosi e best seller totalmente imprevedibili: l'epoca in cui in un brevissimo giro di anni possono apparire *Ragazzi di vita*, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e *Il Gattopardo*.

Se i volumi secondo, terzo e quarto hanno un carattere decisamente storiografico, ciò non vuol dire che l'insieme delle questioni presentate nel primo volume venga trattato solo in chiave sintetica o puramente teorica. Al contrario, l'attraversamento delle quattro epoche prevede, dopo un capitolo-quadro, l'alternanza di capitoli monografici, dedicati ai maggiori romanzieri e ai capolavori imprescindibili, e di contributi che affrontano questioni tematiche, formali, editoriali. Ciascuno dei volumi, infine, propone uno schedario ragionato in cui sono raccolti soprattutto testi di valore medio, particolarmente utili per la comprensione delle epoche in cui furono pubblicati. In questo modo il complesso dei problemi presentati all'inizio funge da cornice architettonica che delimita l'affresco della storia del romanzo in Italia, ripercorsa nella sua varietà e complessità.

L'ultimo carattere principale di questa ricostruzione è la scelta di ragionare non sul "romanzo italiano" ma sul "romanzo in Italia". In altri termini, in quest'opera s'intende presentare non lo svolgimento di una storia nazionale, ma la declinazione di una grande forma internazionale all'interno di una singola cultura. Di conseguenza, in questa storia del romanzo il lettore trova anche capitoli dedicati alle traduzioni, o all'influenza delle letterature straniere, o ancora alla confluenza e all'ibridazione tra romanzo e melodramma o tra romanzo e fumetto. Una prospettiva complessiva che non teme di superare gli steccati disciplinari per affrontare i fenomeni concreti e vivi che hanno animato e animano tuttora la storia della letteratura.

Avvertenza

Tutte le traduzioni nel testo, dove non diversamente indicato, sono a cura degli autori.

La forma del romanzo tra soggetto e mondo

di Giancarlo Alfano

Un lontano archetipo italiano

Nel 1892 Luigi Capuana dedica ai *Malavoglia* un capitolo dei suoi *Studi di letteratura contemporanea*. In quelle pagine, proponendo un sintetico attraversamento del secolo giunto ormai quasi a conclusione, l'autore di *Giacinta* afferma che «il romanzo, da noi, è una pianta che bisogna ancora acclimare». Considerando il romanzo come il genere tipico della modernità, sulla scorta di quanto Hegel aveva spiegato nelle postume lezioni dell'*Estetica*, lo scrittore siciliano sosteneva che anche i *Promessi sposi* avrebbero messo solo «poche radici nel suolo dell'arte moderna», appoggiandosi peraltro «a Walter Scott, secondo una naturalissima necessità di circostanze». L'inevitabile dipendenza degli scrittori nostrani dai modelli stranieri poneva peraltro il «problema interessantissimo» del genere romanzesco, giunto da noi in ritardo, sebbene, «alle sue origini», la letteratura italiana avesse conosciuto «il portento del *Decameron*, dove tutti i germi dell'arte moderna son già sul punto di aprirsi» (Capuana, 1973a, pp. 84-5).

Capuana non era il primo ad affermare l'impossibilità di riferirsi alle esperienze settecentesche di un Chiari o di un Piazza, per non parlare delle avventurose imprese narrate nei romanzi del Seicento (su cui cfr. in questo volume i CAPP. 4 e 5). Né l'individuazione del *Decameron* come antico progenitore possibile della narrazione romanzesca era una trovata originale. E tuttavia è significativo che l'autore siciliano rinvenisse lì i prodromi della modernità, soprattutto se si tiene conto di un'importante caratteristica del capolavoro trecentesco, ossia la presenza di una sorta di «carta d'identità a rubriche fisse» presente all'inizio di ogni novella che illustra i «tratti economici, talvolta anche quelli fisionomici» dei personaggi decameroniani, cui spesso si aggiungono indicazioni sui loro «attributi ca-

ratteriali» o su «altri elementi di psicologia sociale» (Mazzacurati, 1995, pp. 11-36).

Si tratta di un aspetto decisivo dell'opera boccacciana, riconducibile alla cultura mercantile trecentesca che, con i suoi riti e le sue pratiche, intrise di precisione e attenzione al dettaglio, introdusse importanti innovazioni anche sul piano della pratica scrittoria: dalla perizia nella contabilità commerciale e nella formalizzazione dei contratti alla tendenza analitica tipica degli scrittori di cronache cittadine. Una simile attenzione alla concretezza dell'esperienza sociale e alla necessità di circoscrivere i fenomeni dentro coordinate chiare e precise si trova nelle tecniche narrative boccacciane. Il racconto svolto nelle novelle è infatti presentato come lo sviluppo delle premesse fornite all'inizio della narrazione, così che la storia risulti quasi una conseguenza diretta del carattere dei protagonisti, tanto più che nell'incipit, a fianco della «carta d'identità» con la quale si fissa l'individualità dei personaggi, vengono solitamente stabilite anche le coordinate cronologiche e spaziali dell'azione, confermando così l'avvertimento di Jurij Lotman (1985), secondo il quale tra modello spaziale e costruzione del personaggio esiste un vincolo necessario. In tutti gli esordi novellistici del *Decameron*, la storia è infatti collocata in un contesto più o meno precisamente delimitato. Si tratti di Firenze o del remotissimo Catai di Marco Polo, lo schema accoppia sempre l'indicazione della città o della regione dove si svolge la vicenda con una contestualizzazione temporale. Certo, la precisione cronologica può variare sensibilmente, dalla generica vicinanza temporale (come nella formula «non sono ancora molti anni passati»; VIII 7 4) alla precisa determinazione dell'episodio storico («avendo Bonifazio papa, appo il quale messer Geri Spina fu in grandissimo stato, mandati in Firenze certi suoi nobili ambasciatori»; VI 3 8). Ma dal punto di vista della struttura narrativa, ed esattamente come accade per l'identikit socioeconomico e caratteriale dei personaggi, più che l'eventuale storicità del riscontro, ciò che conta è il sistema di coordinate spaziali e cronologiche che configurano l'azione.

Ebbene, per quanto il riferimento al *Decameron* sia solo cursorio, è tuttavia lecito supporre che il riconoscimento della sua *modernità* da parte di Capuana fosse motivato da queste due felicissime intuizioni boccacciane. La prima consiste nell'individuazione di identità singolari: tutti i suoi personaggi hanno infatti un nome proprio, non ci sono generici "cavalieri" o "contadini", ma solo individualità riconoscibili, quasi sempre dotate di un nome; così come nel romanzo cosiddetto borghese non c'è un generico

“naufrago” ma un tale Robinson Crusoe, discendente di antichi immigrati tedeschi. La seconda ne è l’equivalente contestuale, con la fissazione di precise coordinate dell’azione: ciò che ci siamo abituati a chiamare il *cronotopo*, cioè la «fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza» (Bachtin, 1979a, p. 231). E poiché il cronotopo «ha un essenziale significato *di genere*», esso fornisce al lettore uno strumento fondamentale per cogliere la forma del racconto, determinando, al tempo stesso, «l’immagine dell’uomo», la quale, in letteratura, «è sempre essenzialmente cronotopica» (ivi, p. 232).

Il riferimento di Capuana è tanto più interessante per il fatto che nell’archetipo boccacciano si possono individuare i principali caratteri isolati da Guido Mazzoni come tipici del romanzo: 1. «gli eroi della narrativa [...] sono esseri particolari»; 2. «le narrazioni esibiscono la costitutiva pluralità degli esseri particolari»; 3. «gli eroi delle trame debbono necessariamente possedere dei tratti distintivi che li identificano», e così via (Mazzoni, 2011, pp. 55-6). È anzi notevole rinvenire, oltre alla «forma narrativa», anche il secondo «tratto che definisce il romanzo nell’accezione moderna del termine», ossia «la capacità di raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo» (ivi, p. 73). Questo è infatti quel che emerge sia dall’amplissima galleria sociologica adibita da Boccaccio (da umili lavoranti a giornata a ricchi banchieri; da prelati di campagna a cardinali e papi; da donne del popolo a marchesane e principesse) sia dalla straordinaria varietà dei casi e dei registri stilistici attraverso cui sono narrati. Insomma, al di là di quanto Capuana intendesse realmente dire, il riferimento al *Decameron* come esempio di modernità narrativa può essere spiegato sulla base di questi decisivi aspetti formali: la definizione di una singolarità e la sua immersione in un contesto spazio-temporale precisamente circoscritto.

Anime e schemi: la costruzione del romanzo

Il movimento tra singolarità umana e contesto situazionale è certamente centrale per la definizione del romanzo, genere moderno per eccellenza, caratterizzato dalla «incompiutezza semantica» e dal «vivo contatto con l’età contemporanea incompiuta e diveniente» (Bachtin, 1979a, p. 182), in cui il personaggio è costantemente inserito in una trama di relazioni complessive. Ed è interessante osservare che questo movimento è al centro delle riflessioni di uno scrittore come Carlo Emilio Gadda, la cui espe-

rienza è senz'altro tra le più significative dell'intero Novecento, non solo italiano.

I termini della questione sono affrontati in diversi suoi scritti. Possiamo qui recuperare una recensione del 1945 a Ramón Pérez de Ayala, in cui vi è sintetizzata la sua concezione del rapporto tra fatto individuale e dimensione collettiva. Gadda osserva infatti che il romanziere spagnolo narra la vicenda inserendo un motivo psicologico (lo sviluppo puberale e i conseguenti turbamenti sessuali) in uno sfondo storico, così da produrre un modello narrativo complesso che collega mondo interno e mondo esterno in una circolazione di motivi che va dall'intimità alla società e, viceversa, dalla complessità storica collettiva alla psicologia individuale. Si tratta di una lezione fondamentale, che consiste nel passaggio da un elemento interiore («genetico», di natura «sessuale») a una soluzione generalizzabile (di contenuto «pediatrico», cioè riferito a un personaggio giovane), da cui si possono ricavare una conoscenza e un giudizio di valore («pedagogistico»). Gadda spiega di averci provato egli stesso nella novella *San Giorgio in casa Brocchi* e ne individua un'applicazione perfettamente riuscita in *Agostino*, un breve romanzo di Alberto Moravia a quell'epoca appena pubblicato (1944). Prorompente seguace di Zola (si era definito «Zoluzzo di Lombardia»), Gadda vede dunque il romanzo come un sistema «d'interdipendenze e contrasti che hanno valore di realtà combinatoria». Un tale sistema, attingendo agli «strati fondi e veritieri del conoscere e del rappresentare», giunge a esprimere «la verità dei rapporti di fatto» (Gadda, 1991, p. 1180). Si tratta del compito specifico dell'arte romanzesca, che per Gadda sarebbe stato perfettamente conseguito nei *Promessi sposi*, la cui composizione narrativa giungerebbe a una sapiente rappresentazione dell'intero, complesso tessuto del vivere quotidiano.

In maniera analoga, circa trent'anni dopo, Italo Calvino avrebbe definito il capolavoro manzoniano come il «romanzo dei rapporti di forza», costruito su «cataclismi naturali e storici di lenta incubazione e conflagrazione improvvisa», così da annodare il tempo lungo della storia e quello lunghissimo della natura intorno ai nodi della vita: singolare e collettiva. Consiste in questo la *realità combinatoria* del romanzo manzoniano, ma auspicata anche per il proprio lavoro: lo scrittore si confronta con la sua materia, sviluppando una trama di relazioni che s'infittiscono intorno alle azioni umane così da produrre una dialettica narrativa tra *filo* della storia e *garbuglio* delle motivazioni, una rete narrativa che restituiscce l'intreccio tra i diversi livelli di realtà (cfr. Fumi, 1997; Bologna, 1998; Agosti, 2016).

Credibilità romanzesca

Gli storici della letteratura fanno abitualmente risalire la nascita del romanzo ai primi del Settecento, quando gli scrittori cominciarono a distinguere tra la forma del *novel* e quella del *romance* (cfr. la sintesi di Capoferro, 2017). Quest’ultima appariva ancora imparentata con il poema cavalleresco, incentrato sul primato dell’avventura e sulla netta ripartizione tra figure positive e figure negative, sottratta a ogni determinazione concreta; la prima risultava invece impregnata di umori quotidiani, di contesti circoscritti, di realismo, per dirla con un’unica, per quanto ambigua, parola. La necessità di individuare ambienti e personaggi precisi poneva un problema di aggiornamento dei temi e soprattutto dei “tipi” sociali attraverso i quali soddisfare l’ambizione di collegare fatti singolari e movimenti storico-sociali complessivi, in cui consiste il nucleo germinale di ogni realismo, inteso come «unione del quotidiano e della serietà tragica» (Auerbach, 1956, vol. II, p. 25).

Ciò implicava la necessità di modulare il romanzo sui ritmi, le cadenze, le scansioni metodiche e ripetitive della moderna vita privata, come aveva ben messo in chiaro Walter Scott nella sua recensione a *Emma* di Jane Austen (1815), giustamente valorizzata da Federico Bertoni (2007, p. 159). Vi si legge che

la narrazione di tutti i suoi romanzi si basa su vicende così comuni che può essere capitato di osservarle alla maggior parte della gente e i suoi personaggi agiscono in base a moventi e principi che i lettori possono riconoscere come operanti nella vita loro e della maggior parte delle loro conoscenze.

Una simile rilevanza sociologica andava però risolta in chiave narrativa. Quale poteva essere infatti l’interesse nel seguire «vicende comuni», che tutti i lettori potevano ritrovare nella propria famiglia o in quella dei vicini di casa? E ancora, giacché si trattava di «vicende comuni», com’è possibile che fossero diventate di pubblico dominio, che fossero assurte alla dignità della pagina stampata? Un mutamento di questo rilievo – da molti studiosi messo in rapporto con il sorgere della *public opinion* e quindi di una società disposta a discutere pubblicamente anche le vicende che riguardano l’ambito privato (cfr. Watt, 1976; Habermas, 2002) – scardinava la gerarchia degli stili di origine classicista, basata sulla teoria del *decorum* che prevedeva la rappresentazione del quotidiano soltanto attraverso lo stile umile e comico, destituito di “serietà” e prestigio, al contrario di quanto appunto propugnava la cultura del realismo.

Ma il mutamento aveva anche un risvolto logico, che imponeva un aggiornamento delle pratiche narrative incentrate sul verisimile. Il concetto, di antica provenienza aristotelica, copre ben quattro aspetti differenti, che riguardano: i gradi del possibile (è verisimile quel racconto che narra quanto “può” accadere in condizioni normali); la nozione di “coerenza” (è verisimile un racconto ben organizzato); la definizione di “carattere” (è verisimile un racconto incentrato su un personaggio riconoscibile); la credibilità (è verisimile quel racconto che riferisce eventi che rientrano nella ordinarietà). Sebbene i quattro aspetti non siano mai effettivamente separati, la teoria letteraria moderna si è incentrata soprattutto sulla credibilità, cioè sulla «distinzione fra vero e falso», e sui rapporti che essa intrattiene, da un lato con la «verità d’opinione» (quindi con qualcosa che esula dal campo letterario), dall’altro con la «necessità interna» (cioè con le regole di composizione letteraria: cfr. Pareyson, 1950, pp. 23-8; Della Volpe, 1954, p. 166; Trimpì, 1983, p. 368). In una riflessione sulla storia del romanzo e sulle forme della rappresentazione che lo caratterizzano risulta decisivo proprio questo aspetto del verisimile, secondo il quale la credibilità è l’effetto congiunto delle opinioni condivise da una certa cultura e della coesione interna del racconto. Un simile nesso tra *opinione* e *intreccio* è stato del resto individuato, con altri termini ma nella stessa prospettiva teorica, da Michael McKeon (1987), che nel suo notevole libro sul romanzo inglese del Settecento ha illustrato la fondamentale connessione tra *questions of moral* e *questions of truth*, mostrando come le strategie narrative della verisimiglianza (“far credere vero”) possano indurre (e anzi come abbiano di fatto indotto) un approccio problematico al senso della vicenda narrata.

Analizzato da questa prospettiva, il realismo si presenta allora come un’area d’intersezione tra problemi che riguardano la dimensione espressiva e problemi che attengono all’ambito della selezione della materia. Per il primo aspetto, a partire dal Settecento s’impose una riforma del *decorum* propugnato dalle retoriche classiciste, con la loro rigida equiparazione tra complessità stilistica e gerarchia sociale, in base al principio che il livello più alto era riservato ai vertici della società (eroi e principi). Per il secondo si dovette procedere sia a un allargamento della provenienza sociale dei personaggi e della conseguente gamma tematica sia a un rinnovamento dei procedimenti di costruzione del racconto, giacché la credibilità di un racconto – ripetiamolo – è frutto tanto della sua coerenza interna quanto della capacità di soddisfare le attese sociali, ideologiche e culturali del pubblico, in una parola le *convenzioni* della propria epoca.

La questione del metodo

Il rapporto tra *filo* e *garbuglio*, tra “schema” del racconto e “anima” che lo impersona, poneva dunque un nuovissimo problema di costruzione narrativa e di credibilità per un genere che mirava ad annodare il personaggio alle dinamiche storiche complessive. La tensione tra sistema delle convenzioni culturali ed esigenze di logica del racconto agita del resto l’intera storia del romanzo, a partire dal secolo di nascita, trovando il suo punto di massima espressione negli ultimi decenni dell’Ottocento, quando si mettono a fuoco gli aspetti fondamentali dell’arte narrativa. In particolare, il problema della rappresentazione di una singolarità soggettiva all’interno di una determinazione sociale specifica appare particolarmente vivo a quell’epoca, quando, come ha scritto Hans Robert Jauss, si afferma il «paradigma del romanzo moderno» che demolisce

la teleologia dell’intreccio epico, sviluppando tecniche narrative per introdurre nella storia passata l’orizzonte aperto del futuro, per sostituire il narratore onnisciente con le prospettive riferibili ai vari punti di vista e per distruggere l’illusione della completezza mediante sorprendenti dettagli “trasversali” che, nel particolare non ancora spiegato, portano a coscienza l’irraggiungibile totalità della storia (Jauss, 2016, p. 248).

Il modello naturalista mira a riprodurre esattamente la vita, rifiutando gli stratagemmi del “romanzesco” (quel che si può definire l’eredità del *romance*). A questo scopo, esso costruisce il racconto non sulla grandezza del personaggio ma sulla verità indiscutibile del documento umano, e al tempo stesso ricerca l’impersonalità narrativa (Bertoni, 2007, p. 225; cfr. Pellini, 2010). La scuola del realismo di fine Ottocento riforma dunque la narrativa a partire da due “morti”, quella dell’eroe e quella del narratore: la riproduzione “esatta” sarebbe infatti conseguenza della scomparsa del personaggio eroico e della rimozione di ogni istanza antropomorfa (il “narratore”) posta a controllo dello svolgimento narrativo. Questo è anche quel che affermavano gli scrittori italiani dell’epoca, quando ribadivano che la nuova arte del romanzo non consisteva in un semplice allargamento tematico (la rappresentazione della realtà sociale più bassa), ma in un metodo, mirante a far emergere l’evento nella sua autonomia¹. Ma un simile metodo poteva essere applicato anche quando la centralità della percezione soggettiva si sostituiva al «paradigma dell’oggettività, fonda-

mento epistemologico del realismo» (Bertoni, 2007, p. 254). Tra romanzo verista e romanzo psicologico, da questo punto di vista, non corre nessuna differenza teorica; essi si distinguono solo per una differente applicazione delle tecniche narrative.

Lo si vede bene mettendo a confronto alcune dichiarazioni del Verga maturo con una paginetta del suo allievo Federico De Roberto. Il primo, intervistato da Ugo Ojetti nel 1894, si chiedeva come mai non si comprendesse «che il naturalismo è un metodo, che non è un pensiero, ma un modo di esprimere il pensiero». E aggiungeva, a chiarimento:

Per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*. Per gli psicologi ha valore anche prima di essere giunto all'esterno, anche prima di aver vita sensibile fuori del personaggio che pensa o che senta [...]. Gli psicologi [...] dicono i primi *perché*: noi li studiamo quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché* (Ojetti, 1895, pp. 66-7).

Il metodo dell'impersonalità è reso necessario dall'impossibilità di attingere ai processi soggettivi. Il romanziere si concentra pertanto sugli effetti esteriori, lasciando al lettore il compito di ricostruire le motivazioni psicologiche. Si tratta di quel che Gadda, alle primissime armi con la scrittura letteraria, avrebbe chiamato la rappresentazione «ab extra», ossia a partire dai movimenti della Storia (cfr. Gadda, 1993). Come spiega De Roberto nella *Prefazione* alla raccolta di novelle intitolata, assai programmaticamente, *Documenti umani*, i realisti «presumendo di dare l'impressione del reale, fanno agire i loro personaggi, riproducono ciò che in essi è visibile, lasciando ai lettori l'immaginare quel che accade nelle anime» (De Roberto, 1984, p. 1638). Ma lo stesso De Roberto pone anche il problema di una rappresentazione «ab intra», cioè mediante l'interiorità del personaggio, la cui soluzione gli appare più complessa dal punto di vista tecnico. Se infatti l'analisi psicologica è «il prodotto» dell'«immaginazione degli stati d'animo», essa «in un solo caso può essere il prodotto reale dell'osservazione immediata, cioè quando lo scrittore fa oggetto della propria analisi se stesso». In tutti gli altri casi, egli non può che dedurre a sua volta da gesti, parole e atti quel che accade nell'intimità di un soggetto a lui estraneo, si tratti pure di un personaggio inventato (cfr. VOL. II, CAPP. 23 e 24).

E poiché «il numero dei gesti, delle parole e degli atti non è proporzionato al numero infinito dei pensieri», in quanto «i medesimi atti, le

medesime parole, i medesimi gesti servono a diversissime persone, per diversissimi motivi, in diversissime circostanze», ne consegue che è difficile «desumere dagli indizii esteriori il processo latente che si svolge nelle singole coscienze» (ivi, p. 1637). E tuttavia, continua lo scrittore, un «analista» potrebbe rispondere che «ciò che preme sopra ogni cosa è l'anima», e sebbene non sia possibile «leggervi dentro», in ogni caso «vale per noi infinitamente più la ricostruzione verisimile d'uno stato psicologico, che tutti i fatti e tutti gli atti più veri». La ragione è che, se «il fatto, la parola, il segno esteriore non esprimono altro che un momento fugace», invece «il pensiero», con il suo continuo divenire, «caratterizza l'individuo»: di conseguenza esso è l'unica cosa che davvero «importa conoscere» (ivi, p. 1638). Insomma, poiché «si possono conseguire effetti di prim'ordine con un metodo e con l'altro», e poiché i metodi non sono mai «arbitrarii», si deve concludere che «il psicologo sarà sempre subbiettivo» e «il naturalista, riproducendo soltanto quel che vede, sarà necessariamente impersonale» (ivi, p. 1639).

Quel che De Roberto introduceva era dunque un problema di visione. Se la concezione realista ottocentesca era stata fortemente visuale, tanto da apparentarsi all'antico precetto della pittura come finestra sul mondo (cfr. Arasse, 1997; Wajcman, 2004; e la discussione della metafora in Bertoni, 2007, pp. 94 ss.), proprio la centralità del vedere conduceva a una interrogazione sul significato costruttivo della percezione. Narrare dall'esterno e narrare attraverso il punto di vista di un personaggio erano due pratiche totalmente diverse che imponevano due metodi differenti. Il romanzo del Novecento avrebbe ereditato questo dilemma epistemologico, per la cui soluzione avrebbe escogitato nuove risorse tecniche in vario modo connesse con la matrice naturalista, come ad esempio il monologo interiore nell'applicazione joyciana (cfr. le illuminanti parole di Svevo, 2004b, p. 928).

La necessità di non marcare in maniera netta il passaggio dal Naturalismo al Modernismo e anzi di cogliere nel primo gli elementi germinali del secondo è oggi esigenza diffusa tra storici e teorici della letteratura². Se ciò si spiega con l'insegnamento di Guy de Maupassant secondo cui l'«illusione del vero» non è altro che «il precipitato estetico di una "visione personale del mondo"» (Bertoni, 2007, p. 254), la successiva storia del romanzo in Italia continuerà a muoversi tra questi due poli, spingendo gli scrittori a trovare soluzioni adeguate per restituire la congiunzione tra specula soggettiva e realtà del mondo, tornando a collegare le vicende delle anime singolari attraverso *schemi* narrativi complessi.

Si tratta peraltro di quel che Gianni Celati ha definito l'«indiscrezione romanzesca», cioè l'attitudine a penetrare «al di là dei ceremoniali sociali, nella zona privata e profonda» dell'esperienza di personaggi privi di ogni valore generale, ma che si offrono come «singolarità empiriche» (cfr. Celati, 2001, p. 26). È molto interessante per il nostro discorso che Celati associa l'apertura tematica del romanzo, il suo orientamento verso personaggi di tipo nuovo dotati di valore singolare e non generale, a dei tratti formali precisi: l'individuazione del nome proprio per il protagonista (come dicevamo sopra non “un naufrago”, ma “Robinson Crusoe”); la presentazione della vicenda come un fatto straordinario realmente accaduto; il genere testuale della «osservazione, confessione e documento» (ivi, p. 28). Anche per lui, insomma, l’“opinione” e le forme di costruzione del racconto sono intimamente connesse, e lo sono per mezzo del necessario collegamento del «dentro» con il «fuori», dell'intimo con il pubblico. Un collegamento realizzato grazie alle due principali forme di «indiscrezione»: la presenza di un narratore esterno capace di ricompattare la vicenda in una totalità narrativa (la «totalità» impossibile di cui parla Jauss) o la registrazione del divenire del pensiero e delle emozioni soggettive attraverso una serie di dispositivi stilistici (il discorso libero indiretto, il monologo interiore ecc.). Quale che sia la soluzione («ab extra» o «ab intra»), il romanzo svolge la funzione di collante culturale, in quanto consente la rappresentazione dei motivi oscuri che agitano l'essere singolare. Eroe di una «qualsiasi storia», narrabile «in qualsiasi modo», il protagonista romanzesco resta pertanto, in ogni caso, innanzitutto una figura sociale, una soggettività esposta allo sguardo del mondo esterno.

L'«invasione dei brutti» e il realismo figurale

Nelle sue celebri lezioni sul *Romanzo del Novecento*, Giacomo Debenedetti ha sostenuto la tesi secondo cui l'inizio del xx secolo sarebbe stato contrassegnato dall'«invasione vittoriosa dei brutti» (Debenedetti, 1971, p. 440). Iniziata con il venir meno del Naturalismo – e di quella sua prosecuzione impropria che consiste, a suo avviso, nella narrativa di tipo psicologico –, tale invasione sarebbe caratteristica del «romanzo moderno» e segnerebbe in maniera indubbiamente la cessata «fiducia nella possibilità senza eccezioni di spiegare causalmente i personaggi e ciò che a loro succede» (ivi, p. 441).

La periodizzazione di Debenedetti è lievemente sfasata rispetto a quella di Jauss, e in particolare sembra presupporre una frattura tra Naturalismo e Modernismo che oggi non soddisfa più gli studiosi. La sua proposta conferma però l'ipotesi di una frattura formale, che viene rafforzata, sulla base di osservazioni di tipo storiografico, dall'individuazione di una cruciale centralità del volto nella narrativa e nella cultura del Novecento: una centralità che va considerata come la rappresentazione plastica di quell'epocale mutamento sociologico che – con le parole di Charles Wright Mills – segna la trasformazione delle difficoltà individuali in problemi sociali. Come illustra un fondamentale passaggio della *Immaginazione sociologica* (1959) citato da Debenedetti, «l'uomo ordinario» non sa «afferrare l'interdipendenza tra uomo e società, biografia e storia, individuo e mondo»; egli è incapace di cogliere nelle sue ansie personali, nel suo senso di inadeguatezza, le «trasformazioni strutturali» che spesso ne sono la causa principale (ivi, p. 488). È così, conclude il grande critico italiano, che «la deformazione fisica del volto del personaggio» risulta la traccia visibile, il segno superficiale di una «forza trascendente e perturbatrice» emersa «dal fondo della psiche» o al contrario «scesa dagli empirei di una storia insindacabile» (ivi, p. 502).

Organizzando il suo ricco e suggestivo quadro teorico generale, Debenedetti, che scriveva tra il 1960 e il 1966, si confrontava con due principali linee di riflessione, tra loro diversissime. Da una parte c'erano le spinte della nuova avanguardia internazionale, raggruppata in Italia intorno al Gruppo 63 e caratterizzata da un precipuo interesse per il formalismo; dall'altra c'era la critica marxista, la cui massima espressione si trovava allora nel lavoro di György Lukács. Il celebre critico ungherese interpretava il realismo come un processo di generalizzazione del personaggio, che da individuo privo di rappresentatività sociale diventa invece «tipo», capace di incarnare «in una scena narrativa determinata, i grandi conflitti collettivi che stanno dietro i piccoli fatti privati» (cfr. Mazzoni, 2011, p. 279). In un saggio significativamente intitolato *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, lo stesso Lukács osservava infatti che nella «vita quotidiana» i grandi meccanismi della Storia «appaiono offuscati dall'incrociarsi di casi indifferenti e connessi», così da restar privi di «una forma veramente piena e compiuta»; al contrario, nell'opera d'arte realista «ogni contrasto viene spinto alle sue ultime, estreme conseguenze», così che «tutto ciò che vi è di implicito viene reso palese e tangibile» (Lukács, 1953, pp. 334-5). Sulla base di questo principio, Lukács stabiliva una parti-

zione interna alla narrativa ottocentesca, distinguendo tra una prima metà del secolo, al tempo di Balzac e Dickens, che sarebbe stata “pienamente realista”, e una seconda metà, inaugurata dall’opera di Flaubert, in cui si sarebbe smarrito il senso del tipico (cfr. Brugnolo *et al.*, 2016): l’arte novecentesca avrebbe proseguito in questa direzione individualista, con conseguente perdita di efficacia rappresentativa.

Mi sembra chiaro che, pur contestando in modo esplicito le sterili e irricevibili prescrizioni diffuse in ambito marxista sulla base di quanto formalizzato da Ždanov, ministro di Stalin (cfr. Asor Rosa, 1982), Debenedetti si stava confrontando proprio con il grande modello di Lukács. La sua rivalutazione del romanzo del Novecento muoveva infatti da un analogo interesse per il collegamento tra dimensione individuale e dimensione generale. Solo che il nuovo materiale narrativo lo costringeva a introdurre un principio formale di tipo differente. Per il critico ungherese, uno scrittore del primo Ottocento come Balzac fa parlare il suo personaggio concentrandovi tutto ciò che quel «tipo» d’individuo «avverte confusamente nei riguardi della propria esistenza sociale», senza però saperlo «esprimere chiaramente» (Lukács, 1950, p. 62). Per il critico italiano, invece, il volto di un personaggio di Federigo Tozzi si deforma, il naso del protagonista di *Uno, nessuno e centomila* si storce, Gregor Samsa si muta in scarafaggio perché quella dimensione morfologica, quello specifico tratto visivo è espressione superficiale delle spinte cui l’uomo moderno è sottoposto dalla duplice pressione proveniente dall’interno e dall’esterno.

Al realismo si associa così una dimensione “figurale” o più genericamente allegorica che è stata approfondita sin dagli anni Ottanta del Novecento da Romano Luperini (1990) e da numerosi altri studiosi della narrativa italiana moderna che si sono mossi sulla scorta della riflessione di Walter Benjamin. Si tratta di un’integrazione di grande importanza, perché mostra quanto la dimensione immaginaria contribuisca alla coesione testuale, anche quando la tenuta dell’intreccio narrativo risulta indebolita o comunque appare meno importante agli occhi degli stessi scrittori. L’approfondimento di questa dimensione conferma inoltre la centralità della intersezione tra individuo e società, la convergenza, dentro le vicende minute e poco appariscenti di una donna o un uomo ordinari, delle specifiche forze di un’epoca storica determinata.

Ancora una volta, insomma, ritroviamo la congiunzione di *anima* e *schemi*, l’intreccio di fatti individuali e orizzonti collettivi. Solo che l’intuizione di Debenedetti mostra come le risorse del romanzo contemplino

anche la possibilità di attingere alle risorse di un realismo diverso, di tipo “figurale”, capace di sintetizzare l’insieme problematico e complesso delle tensioni che attraversano il soggetto, anche in un’epoca in cui è diventato impossibile attingere alla «totalità», in cui i personaggi non incarnano più «forze storiche universali» (come accadeva nei romanzi di Scott e di Balzac) e in cui, al contrario, «le esistenze singolari vivono nelle loro bolle di senso soggettive», che stabiliscono con i «grandi avvenimenti» solo «un legame di pura esteriorità» (com’è tipico nei capolavori di Flaubert e Tolstoj; cfr. Mazzoni, 2011, pp. 305-6).

Schemi etici e compensazione immaginaria

Un fortunato libro di Peter Brooks ha introdotto quaranta anni fa il concetto di “immaginazione melodrammatica”, cioè quella dimensione del sentimento la cui forma espressiva più riuscita sarebbe il dramma musicale dell’Ottocento. Il melodramma, con il suo schema conflittuale semplificato tra Bene e Male e con i suoi ruoli chiaramente contrapposti, affonderebbe le sue radici nella narrativa che precede il romanzo: secondo Brooks, infatti, pur traendo perlopiù «argomenti e situazioni dal romanzo borghese, o *novel*», esso li sviluppa «secondo i modi del *romance*» (Brooks, 1985, p. 51). Sulla base di questa riconfigurazione dei generi narrativi, la funzione sociale incentrata sulla compensazione immaginaria e sulla conseguente gratificazione del lettore non sarebbe più assolta dalla narrativa scritta ma dal teatro in musica. Secondo lo studioso, nel corso del XIX secolo il romanzo avrebbe però a sua volta attinto al melodramma, recuperandovi un sistema di opposizioni semplici e nette, con il conseguente «repertorio» di «atteggiamenti frasi e gesti coerentemente concepiti per la drammatizzazione di conflitti spirituali d’ordine primario» (ivi, p. 38). Alla descrizione del quotidiano, all’impegno per tenere insieme la storia di un’anima qualunque e gli schemi generali dai quali essa è attraversata, alle spinte – insomma – di una vocazione realista, il romanzo assocerebbe dunque una tendenza altrettanto forte alla rappresentazione di conflitti caratterizzati da contrapposizioni nette, che svolgono «tutte le implicazioni morali» dei «drammi d’ordine psichico» (ivi, p. 39).

La ricostruzione di Brooks è oggi comunemente accettata, soprattutto perché ha permesso di riconoscere la continuità di quella che potremmo chiamare la “pulsione consolatoria” del romanzo, che peraltro è il genere

letterario che più di ogni altro è capace di tenere insieme i piani alti e i piani bassi della cultura. Del resto, la divergenza tra istanze realiste (in senso lato) e istanze melodrammatiche (o “romanzesche”) è presente sin dai primordi della storia del romanzo. Per quanto riguarda l’Italia, è ad esempio significativa la posizione di Ugo Foscolo, che, guardando indietro alla produzione romanzesca nostrana del Settecento, fu il primo a riflettere sugli effetti simbolici e immaginari del nuovo genere, sulla sua capacità di organizzare la narrazione innescando nel lettore una sentimentalità appassionata. Mentre lavorava alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), Foscolo si confrontò infatti «con l’identità del romanzo moderno», condannando le «applicazioni italiane» di un genere «nato all’interno della storia europea e della cultura della seconda metà» del secolo precedente (Palumbo, 1994, p. 53). Tale condanna era motivata dalla necessità di considerare le modalità moderne del sentimento, di quelle aspirazioni «inquiete» che nascono all’interno di «un universo drammaticamente ostile» (ivi, p. 70). Una tale rappresentazione non poteva che essere estranea alle «peripezie imprevedibili», ai colpi di scena «clamorosi», alle «trame accattivanti e irreali» che Foscolo definiva «romanzesche», cioè capaci di incontrare e blandire il gusto dei lettori ma non di fornire una rappresentazione efficace della «condizione in cui essi vivono» (Palumbo, 2015, p. 31).

Nel 1816, in appendice alla riedizione zurighese dell’*Ortis* egli avrebbe inoltre spiegato che lo scrittore interessato soltanto al successo non può che seguire proprio la via del “romanzesco”, con le sue storie macchinose e sorprendenti, ricche di personaggi e di «inaspettate catastrofi esposte con brio». Al contrario, egli aveva voluto

lasciare da parte le avventure meravigliose e i molti accidenti, e contentarsi di assai pochi e ordinari, a fine di agitare e sviscerare per mezzo di questi un solo carattere umano e di richiamare per tutto il corso d’un volume i lettori sovr’esso (Foscolo, 2012, p. 285).

Foscolo si soffermava inoltre sull’esistenza di due diversi tipi di “romanzesco”, uno basato sugli accadimenti e un altro sulle trasfigurazioni etiche, ma entrambi risolti attraverso la costruzione narrativa, senza valorizzare, come invece egli riteneva necessario, l’intersecarsi del sentire e del pensare. Qui era la sostanza del suo discorso, che riguardava il problema dell’identificazione immaginaria: il *romanzesco* è infatti ciò che innesca l’identificazione del lettore con il personaggio lavorando al livello più semplice

dell’esperienza estetica. Foscolo lo spiega con estrema chiarezza quando afferma che «non pare che nell’*Ortis* le donne di misero spirito e di tepido cuore ritroveranno incitamenti a divenire *romanzesche*», cioè a pensarsi come «copie femminine viventi» dei personaggi di cui leggono le avventure (ivi, p. 331). La condanna di ogni violenza del sentimento che, pur sublimato dalla virtù (come ad esempio in Rousseau), produce identificazione emotiva senza alcun incremento cognitivo si spiega con una motivazione tecnica, che riguarda la consapevolezza dello scrittore nell’uso dei suoi strumenti artistici. Sfruttare l’identificazione immaginaria del lettore significa infatti realizzare una macchina di seduzione, i cui effetti sono a suo avviso molto pericolosi.

All’altro capo del secolo, Gabriele d’Annunzio avrebbe ripreso, ma rovesciato, lo stesso discorso:

Tra il romanzo sottile appassionato e perverso, che la dama assapora con lentezza voluttuosa nella malinconia del suo salotto aspettando, e il romanzo di avventure sanguinarie, che la plebea divora seduta al banco della sua bottega, c’è soltanto una differenza di valore. Ambedue i volumi servono ad appagare un medesimo bisogno, un medesimo appetito: il bisogno del sogno, l’appetito sentimentale (Ojetti, 1895, p. 317).

Profondo conoscitore dei sistemi di costruzione dell’immaginario sociale, d’Annunzio si avvicina a quanto stava proponendo in quegli stessi anni Jules de Gaultier (1892; 2006) nei suoi studi sul *bovarismo*, con riferimento in particolare al pubblico femminile (cfr. Serra, 2011). Ed è significativo che anche lo scrittore abruzzese metta in evidenza l’aspetto che abbiamo definito compensatorio, spiegando che il romanzo «risponde in realtà a un bisogno diffuso», il «bisogno del sogno, l’appetito sentimentale», proveniente dalla tipica tendenza della «folla» a «elevarsi, per mezzo della finzione, fuori del cerchio angusto in cui s’agitava e soffriva» (Ojetti, 1895, p. 319). Una «scrittura programmaticamente seducente» come quella del *Piacere* da un lato agiva dunque al livello immaginario, trasfigurando in chiave sublime le banali attrazioni della vita quotidiana (semmai appena un po’ lussuose, o *chic*), dall’altro contribuiva alla stabilizzazione degli assetti del potere, giustificando «l’orgogliosa assenza alla storia di tutto un ceto deluso od ostile ai riti politici e ideologici del “progresso”» (Mazzacurati, 1998, p. 81).

Il discorso potrebbe proseguire mostrando come la dialettica tra *romance* e *novel* abbia attraversato la riflessione di fine secolo, allorquando

– come abbiamo visto – lo statuto della “forma” romanzo venne ridiscusso in profondità. Tra i tanti esempi si potrebbe portare l’episodio narrato da Italo Svevo nel capitolo XII di *Una vita* (1892), dove Alfonso e Annetta si provano nella scrittura a quattro mani di un romanzo che oscilla tra la scrittura d’impianto psicologico e la soluzione sentimentale che aspira al «successo» della produzione di consumo. Una simile ricostruzione metterebbe in chiaro quali furono le ambizioni che i romanzieri italiani nutrirono in quei pochi decenni decisivi, ma al tempo stesso oscurerebbe un aspetto importante della “cultura del romanzo” (cfr. Moretti, 2008), e cioè la disponibilità di questo genere ad affidarsi a strutture lineari e a contrapposizioni ideologiche rigide, sia per soddisfare le posizioni conservatrici (se non addirittura reazionarie) di uno strato sociale spaventato dalle trasformazioni del mondo moderno (è il caso dei tantissimi romanzi che raccontano il “ventre” delle nuove metropoli; cfr. ad esempio Eco, 1978; Brooks, 1989) sia invece per rappresentare in modo propositivo le nuove forme assunte dalla società contemporanea, fornendo uno strumento che consenta il «riconoscimento» e la «chiarificazione», che permetta cioè di capire «quali siano i termini del conflitto, quale significato si debba attribuire ai segni che li rappresentano» (Brooks, 1985, p. 269).

È importante capire che entrambe le possibilità riguardano quell’intreccio tra individuo e mondo che abbiamo osservato nei paragrafi precedenti. Anche i romanzi che mirano a produrre identificazione immaginaria, nonostante il carattere regressivo, compensatorio, al limite reazionario, si preoccupano infatti di stabilire una connessione tra la dimensione del personaggio, il suo carattere, il suo *identikit* psicosociale e le trame complessive della società dentro la quale viene inventata la sua storia. *Romance* e *novel*, distinti al momento della fondazione del genere, finiscono così con il mostrare una prossimità in principio inaspettata, che certo non riguarda le opere più innovative e sperimentali, ma che senza dubbio è stata sfruttata anche per opere non rivolte al solo successo commerciale.

Questo è il caso della cosiddetta “età modernista”, quando, nei primi decenni del Novecento, maggiore fu la spinta verso l’innovazione delle forme: anche allora, infatti, come ha spiegato Raffaele Donnarumma (2012), gli scrittori italiani conservarono una certa «affezione sia pur disincantata e avvelenata per la trama». Ciò accadde probabilmente perché le risorse del romanzesco costituiscono una chiara marca di genere, che entro certi limiti “giustifica” l’opera e la rende comprensibile al pubblico. Esigenza che si ripresentò di nuovo tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cin-

quanta del Novecento, allorché gli scrittori neorealisti ebbero il «bisogno non di scomporre ma di ricomporre il *sensus communis*», e tornarono di conseguenza «a guardare alle forme del romanzo tradizionale» (Guglielmi, 1996, p. 600). Si trattò di un ritorno alla dialettica hegeliana della narrativa ottocentesca, basato su contraddizione e sintesi, ben comprensibile nel clima politico del secondo dopoguerra e del boom economico, in un'epoca in cui gli scrittori avrebbero voluto realizzare una «letteratura organica, interprete della condizione reale, storico-geografica, del mondo popolare e delle sue linee di sviluppo», dedicandosi alla descrizione della società attuale, dei costumi nazionali, delle abitudini nuove e delle nuove forme di consumo culturale che avrebbero trasformato profondamente la società italiana (ivi, p. 601; cfr. VOL. IV, CAP. 1).

Così, se guardiamo alla narrativa italiana del Novecento dobbiamo registrare che una diffusa «enfasi del romanzesco», sia pure a volte «citato e parodiato», continua a convivere con le operazioni letterarie più raffinate, basate sul sabotaggio della linearità narrativa (*Senilità* o *Gli indifferenti*), sulla «consecuzione enigmatica o irrisa» dell'intreccio (Alberto Savinio o Tommaso Landolfi), se non sulla sua «disarticolazione» (*Il fu Mattia Pascal* o *Uno, nessuno e centomila*) o addirittura sull'«ellissi» (*La coscienza di Zeno*; cfr. Donnarumma, 2012, pp. 27-32). Nonostante la celebre invettiva contro i «due etogrammi di piombo» con cui gli scrittori neorealisti avrebbero disconosciuto la «tensione tragica», il «mistero», e insomma «le ragioni o le irragioni del fatto» (Gadda, 1991, p. 630), nonostante l'appassionato discorso di Paolo Volponi (2002) sulle *Difficoltà del romanzo*, nonostante la protesta di Pizzuto (1963) contro «l'assurdo di tradurre l'azione in rappresentazioni», nonostante la sperimentazione formale di Arbasino, Manganelli o dei più tardi Celati e Consolo, la necessità di un compromesso tra le richieste di rispecchiamento immaginario e l'esigenza di riconfigurare e aggiornare gli strumenti espressivi ha continuato a caratterizzare la forma del romanzo così com'è stata interpretata nella nostra storia culturale.

Il fatto della lingua

La “credibilità romanzesca” e la necessità di mantenersi in una zona di compromesso tra condizionamento sociale e affermazione del soggetto pongono al romanziere innanzitutto un problema di natura linguistica:

quale istanza deve essere privilegiata? Da quale ambiente devono essere tratte le parole che si attribuisce il narratore o che vengono attribuite ai personaggi? Quale mediazione va operata rispetto alla lingua utilizzata correntemente dall'autore e dai suoi presumibili lettori? Si tratta di un quesito nevralgico, che determina la posizione estetica, ideologica e politica dell'opera rispetto alla società in cui essa appare; quesito che ha attraversato l'intera storia del romanzo in Italia, sin dalla sua nascita, che qui abbiamo fissato al 1802, anno della pubblicazione delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.

Il caso foscoliano (per cui cfr. VOL. II, CAP. 2) è subito illuminante per la decisione di realizzare un romanzo epistolare in cui fossero raccolte le sole lettere del mittente. Al di là dell'evidente derivazione dai *Dolori del giovane Werther* (1776), una tale scelta è conseguenza della volontà dell'autore di orchestrare il romanzo sulla contrapposizione tra protagonista e mondo esterno, tra Eroe e Storia. La monodirezionalità della comunicazione (da Ortis verso il destinatario, e dunque verso il lettore) rende infatti assoluto il linguaggio eroico del giovane patriota, le cui parole si collocano al di sopra dei linguaggi ordinari, che se nel romanzo sono del tutto assenti, vengono però richiamati in maniera allusiva. L'invito alla rassegnazione, alla resa o peggio alla delazione è infatti leggibile come sfondo implicito sul quale si staglia l'eroismo di derivazione plutarchea che incarna il personaggio, le cui disavventure sono collocate in un precissimo momento storico.

Al contrario, il caso dei *Promessi sposi* si presenta come rappresentazione plurivoca di un mondo storico altrettanto ben identificabile, per quanto risalente al passato più lontano. Alessandro Manzoni, pur scegliendo un'unica soluzione espressiva per il narratore e per i vari personaggi (cfr. la sintesi di Testa, 1997, pp. 19-57), presenta infatti in vario modo la conflittualità linguistica del mondo da lui narrato. Lo mostrano con chiarezza il latino di Azzeccagarbugli, il linguaggio burocratico delle gride e lo spagnolo delle autorità milanesi, che nel romanzo rappresentano a vario titolo l'arroganza e la violenza del potere, che tende a reprimere le istanze di libertà dei protagonisti.

I due maggiori esempi italiani della prima metà dell'Ottocento esemplificano le due linee stilistiche individuate da Bachtin nella storia del romanzo occidentale. Da una parte c'è la linea incentrata sul monoliniguismo e il monostilismo (è il caso di Foscolo), in cui i tanti linguaggi del mondo sociale restano «fuori del romanzo», ma lo determinano «come

sfondo dialogizzante, col quale sono polemicamente e apologeticamente correlati la lingua e il mondo del romanzo» (Bachtin, 1979a, p. 182). Dall'altra c'è la linea che invece «introduce la pluridiscorsività sociale tra gli elementi costitutivi del romanzo» (il caso, ad esempio, di Manzoni), che può anche abdicare del tutto alla «diretta e pura parola d'autore» in favore dell'emersione diretta del mondo linguistico dei diversi attori della società (ivi, p. 183).

Come ha opportunamente osservato Enrico Testa (2002, p. 289), le considerazioni di ordine stilistico vanno associate a una valutazione di tipo prettamente narrativo, giacché ogni analisi del «legame tra intreccio e discorso» deve tenere conto della «globale modalità linguistica del romanzo», che varia con il variare delle tecniche, come mostra il fatto che negli «scrittori a vocazione polifonica» l'intreccio è asservito «alla raffigurazione delle persone parlanti e dei loro mondi ideologici», mentre in altri romanzieri, «come ad esempio Honoré de Balzac», la dimensione «discorsiva rappresentata dalle lingue sociali è assunta dal narratore quale espressione di azioni». Nel primo caso, insomma, l'intreccio sarà basato sul confronto tra i linguaggi di cui sono portatori i personaggi; nel secondo, l'intreccio assorbe all'interno delle azioni i linguaggi che caratterizzano l'*ethos* e il carattere stesso dei personaggi.

Tra queste due soluzioni opposte si apre un'ampia gamma di soluzioni formali possibili, com'è inevitabile per un genere per eccellenza *routurier* (Robert, 1972), «stradaiolo», com'è il romanzo, il quale è estraneo alle gerarchie formali della tradizione e invece è compromesso con la stratificazione sociale e con gli umori quotidiani. Colpisce, pertanto, che parte della critica italiana abbia tanto insistito sulla preponderanza quantitativa di romanzi «dello stile semplice» (Testa, 1997) o sull'affermazione dell'italiano medio (Matt, 2011), giungendo addirittura a identificare nel giornalismo più elegante e controllato il miglior stile romanzesco della tradizione italiana (Coletti, 2001). Sono state così confuse le soluzioni espressive degli scrittori e le loro dichiarazioni programmatiche, le realizzazioni formali e le indicazioni progettuali. E, peggio, si è finito con il ritenere che la presenza di un determinato fenomeno linguistico sia di per sé riferibile a un'attitudine stilistica o addirittura a una postura poetica, quando proprio un grande storico della lingua come Bruno Migliorini (1990, p. 115) aveva affermato che «le esigenze realistiche di riprodurre la realtà così com'è e quelle espressionistiche di sottolineare con vivacità quello che si vuole far risaltare, variamente si combinano in molti scrittori».

Certo, la “credibilità romanzesca” (di cui si è già detto) pone senza dubbio un problema di carattere linguistico, con la necessità di attribuire al personaggio un linguaggio “credibile”: ma questo non ha a che fare con la realtà referenziale (per cui, ad esempio, un personaggio proveniente da Roma deve parlare romanesco), ma con la tenuta interna, con la coerenza strutturale dell’opera. Non c’è nessun motivo per cui don Ciccio Ingravallo, l’ispettore di polizia protagonista del *Pasticciaccio* (1957) di Gadda debba parlare, o pensare, o sognare, in molisano, anche se il romanzo gli attribuisce un’origine molisana: la sua lingua può certo essere impregnata di tratti linguistici centro-meridionali, ma questi non sono necessariamente mimetici, non devono cioè riprodurre una certa provenienza geografica (e poi, da dove proviene un personaggio d’invenzione?). Al contrario, l’orizzonte espressivo e cognitivo di don Ciccio fa sistema con quello degli altri personaggi, con i carabinieri, con i nativi della provincia laziale, con gli appartenenti al “generone romano” e così via.

Quel che però resta vero in ogni caso è che le diverse lingue (lingue nazionali, dialetti, gerghi settoriali ecc.) sono sempre portatrici di una comprensione generale del mondo. Ciò accade a tutti i livelli: dalle opere di minore o nullo livello artistico, come ad esempio i romanzi d’appendice degli anni Venti, il cui stile tende alla nobilitazione della prosa (cfr. Matt, 2011, p. 63, con l’obiettivo di affascinare il lettore proponendogli una certa idea di stile e di elevatezza sociale), al lavoro di uno scrittore di grande successo come Moravia, il quale volle distinguere con nettezza tra l’esperienza e la psicologia dello scrittore, in quanto «uomo colto», da una parte, e il «linguaggio popolare» dall’altra, il quale «esprime una concezione della vita e dei valori tradizionale, ancorata al senso comune, strettamente limitata e determinata dalle necessità naturali e pratiche». Il romanziere rappresenterebbe dunque il polo della Storia e il “popolo” quello della Natura, nel quale «la storia, ormai morta e allontanata dai suoi motivi etici, ha fatto tempo a diventare abitudine» (cfr. Lauta, 2005, p. 37).

Torniamo in questo modo al concetto cardinale che abbiamo attraversato in queste pagine: il romanzo come forma di articolazione narrativa del rapporto tra soggetto (il protagonista) e mondo (l’ambiente nel quale si muove). Se si tratta di un carattere specificamente moderno, come testimonia Capuana alla fine dell’Ottocento, questa connessione può articolarsi nel modulo narrativo del successo o in quello della distanza falimentare, in una trama che conduce alla sua integrazione nel mondo che attraversa o alla sua definitiva estraneità. In ogni caso, però, il “contenuto”

della storia dovrà essere risolto in un sistema di costruzione narrativa che contempla anche sempre un'articolazione linguistica: che questo tenda alla declinazione monologica o alla conflittualità pluristilistica, che proponda alla riproduzione dei linguaggi sociali effettivamente realizzati nella vita ordinaria o alla espressività, anche semmai estetizzante, si tratterà sempre di una soluzione espressiva, cioè di una forma “seconda”, di una rappresentazione orientata dal punto di vista ideologico, che realizza una certa idea di organizzazione del mondo.

In un sistema linguistico ricco, storicamente, geograficamente e socialmente diversificato come quello italiano, la lingua nazionale, i dialetti, la tradizione letteraria ai suoi vari livelli contribuiscono tutti a fornire il materiale necessario allo scrittore. In certi momenti, e rispetto a specifici bisogni, sarà allora giusto il lamento di Capuana, che rimproverava ai maestri di essersi limitati a proporre ai giovani scrittori degli imperativi ormai invecchiati («*studiate i trecentisti! [...] studiate i comici del cinquecento!*») mentre essi si sforzavano di «rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno» (Capuana, 1973b, p. 96). Ma sarà altrettanto giusta l'osservazione di d'Annunzio, che in quegli stessi anni osservava che i «caratteri nazionali» delle opere letterarie andavano «indebolendosi e scomparendo» a favore di una nuova «specie di letteratura europea» e che pertanto occorreva elaborare una lingua dai toni internazionali, sottratta a ogni caratterizzazione locale (Ojetti, 1895, p. 308).

Non molto diversi potrebbero essere gli esempi tratti da altre epoche della storia del romanzo italiano, prendendo ad esempio in considerazione le impennate espressive degli scrittori umoristi della stagione postrisorgimentale (Vittorio Imbriani, Giovanni Faldella, Carlo Dossi), oppure al contrario la tendenziale simulazione del parlato medio caratteristica della narrativa tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, che convive semmai con la ben diversa simulazione, peraltro precisamente coeva, presente in Pier Paolo Pasolini o in Giovanni Testori. Una varietà di soluzioni, corrispondenti a posizioni e progetti più o meno chiaramente definiti e opportunamente sviluppati, che fanno la complessa, variegata storia della cultura romanzesca in Italia.