Il romanzo

Progetto e direzione: Franco Moretti
Comitato scientifico: Ernesto Franco, Fredric Jameson, Abdelfattah Kilito,
Pier Vincenzo Mengaldo, Mario Vargas Llosa

I
La cultura del romanzo
1. Il romanzo si fa spazio
2. Narrazione e mentalità
3. Gente che scrive, gente che legge
4. Raccontare la modernità

II
Le forme
1. I generi letterari
2. La scrittura romanzesca
3. Alto e basso
4. Incerti confini

III
Storia e geografia
1. Poligenesi
2. L'accelerazione europea
3. Verso la letteratura mondiale
4. Futuro passato

IV
Temi, luoghi, eroi
1. La lunga durata
2. Temi
3. Luoghi
4. Eroi

V
Lezioni

Il romanzo

A cura di Franco Moretti

Volume secondo
Le forme

DIPARTIMENTO DI LINGUISTICA LETTERATURA E SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE
REGISTRO INGRESSO
N. 2180
REGISTRO INVENTARIO
N. .....

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA
Dipartimento di Linguistica Letteratura e Scienza della Comunicazione
BIBLIOTECA

Giulio Einaudi editore

Cura editoriale e coordinamento di Irene Babboni
Redazione: Valentina Barbero, Veronica Buzzano e Patrizia Mascitelli
Ricerca bibliografica: Vincenzo Quagliotti
Ricerca iconografica: Luca Bianco
Segreteria editoriale: Carmen Zuelli
Revisione delle traduzioni: Guido Mazzoni, Matteo Residori e Guido Sacchi

Traduzioni dall'inglese: Norman Gobetti (saggi di DiPiero, Kristal, Winthrop-Young, Brooks, Mukherjee, Zimra)
Sylvia Greenup (saggio di Quayson)
Mario Marchetti (saggio di Bal)
Bianca Piazzese (saggi di Jehlen, Duncan)
Anna Rusconi (saggio di Anderson)
Mario Telò (saggio di Mulhern)
Giovanna Turrini (saggio di Fisher)
dal francese: Stefano Chiodi (saggio di Couégnas)
Sabina Marinetti (saggio di Ollier)
Sabrina Stroppa (saggi di Pavel, Hershberg Pierrot)
Ida Zilio Grandi (saggio di Kilito)
dallo spagnolo: Paolo Tomasinelli (saggi di Rico, Fornet, Sarlo)
dal tedesco: Umberto Gandini (saggio di Gailus)

Indici: Stefania Pico

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi alla riproduzione dei brani citati e al corredo iconografico della presente opera, rimane a disposizione di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

© 2002 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
www.einaudi.it

ISBN 88-06-15291-2

Indice

Le forme

Parte prima
I generi letterari

MASSIMO FUSILLO

Fra epica e romanzo

p. 5 1. L'ossessione dell'originario
13 2. L'epica come forma nobilitante
17 3. L'epica perduta e la ricerca romanzesca
21 4. L'epica come tentazione enciclopedica
26 5. L'epica ritrovata: *Guerra e pace*
32 6. Affreschi postmoderni.

THOMAS PAVEL

Il romanzo alla ricerca di se stesso.
Saggio di morfologia storica

1. Dalle origini a fine Seicento
36 1.1. Avventura e idealizzazione: romanzi ellenistici, romanzi cavallereschi
39 1.2. Quotidianità imperfetta: il romanzo pastorale e picaresco
44 1.3. La novella, o dell'induzione
46 2. Il Settecento e la genesi del romanzo moderno
47 2.1. L'interiorizzazione dell'ideale: la forma epistolare
49 2.2. L'autore alla ribalta: la tradizione comica
51 2.3. Una sovrabbondanza di forme: il gotico, il romanzo di costume, il sentimentalismo pessimista
53 3. L'apogeo del romanzo: l'Ottocento
54 3.1. Idealismo, *milieu*, anti-idealismo
57 3.2. Tentativi di sintesi: Eliot, Tolstoj, Dostoevskij, Fontane, Galdós
60 4. Il Novecento, ovvero: tutte le forme ritornano

questa parola greve e stratificata [*Weltanschauung*] perché da qualche parte nelle sue profondità c'è un sussurro di contemplazione mistica che sembra del tutto appropriato all'argomento rifiuti» (III, I, p. 299); «l'immondizia è la gemella del diavolo. Perché l'immondizia è la storia segreta, la storia che sta sotto, il modo in cui l'archeologo dissotterra la storia delle culture precedenti, ogni mucchio d'ossa e strumento rotto, letteralmente dissotterrato» (*Epilogo*, p. 841). *Underworld* è anche il titolo (in tedesco *Unterwelt*) di un film perduto e riscoperto di Ejzenštejn, proiettato in una scena di importanza centrale (IV, III), mentre tutto il romanzo sfrutta piú volte l'interferenza fra i codici tipicamente postmoderna, descrivendo video amatoriali che risultano piú autentici della realtà contemporanea «derealizzata»[92], o attribuendo a J. Edgar Hoover una passione morbosa per il quadro di Bruegel *Il trionfo della morte*. Infine il titolo allude anche alla metafora ormai trita dell'inferno metropolitano e al Bronx da cui DeLillo proviene, descritto in un episodio attraverso l'anafora epicizzante del verbo «Videro» e di altri verbi di percezione (II, VIII).

Nell'alternanza vertiginosa di periodi storici (dagli anni Cinquanta ad oggi), enfatizzata da soluzioni grafiche che mettono in rilievo la scansione di parti e capitoli, c'è un oggetto che ritorna piú volte, diventando elemento catalizzatore di racconto: una palla da baseball proveniente da una partita del 1951, evento mitico per l'immaginario sportivo americano. La ricerca di questa palla è definita «un epico vagabondaggio» (II, III, p. 181), un'ossessione che ha «un suo carattere epico» (III, II, p. 328), cosí come un giocatore di baseball, Ralph Branca, ha un nome che ricorda «l'eroe di un antico poema epico» (I, III, p. 102). Il protagonista del romanzo compare una volta alla moglie in piena notte con la palla da baseball in mano (occasione per una lunga descrizione di tono lirico): l'immagine viene paragonata prima a quella di Amleto con il teschio e poi, meglio, a quella di Aristotele con il busto di Omero. Con il consueto gioco linguistico il narratore conclude: «L'Omero di Rembrandt e l'homer, il fuoricampo, di Thomson. Avevamo sorriso del paragone» (I, VII, p. 138)[93].

Dal Calasiris di Eliodoro, che racconta la vita di Omero e vede in sogno Odisseo, al riciclatore di rifiuti con una palla da baseball in mano, assimilata all'immagine di Omero. È stato un cammino lungo, a riprova di come l'ossessione dell'epica in quanto forma originaria di racconto abbia improntato e impronti ancora la storia del romanzo.

tura». DeLillo ne fa svariati anche per i toponimi, come a proposito della città di Normal, Illinois, teatro di un caso di identificazione ipnotica con star e personaggi famosi; o di Phoenix, Arizona.

[92] Per questo tema anche prima di *Underworld* cfr. E. GOODHEART, *Some Speculations on Don DeLillo and the Cinematic Real*, in F. LENTRICCHIA (a cura di), *Introducing Don DeLillo*, Durham 1991, pp. 117-30.

[93] Anche in questo caso il gioco intraducibile ha spinto la traduttrice a inserire una glossa.

THOMAS PAVEL

Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica

Come già l'epopea e la tragedia, il romanzo parla dei rapporti tra l'uomo e il suo mondo; ma mentre gli eroi dell'epopea appartenevano anima e corpo alle proprie città, e il destino di quelli della tragedia era deciso fin dall'inizio, il personaggio del romanzo si trova separato dal mondo circostante, e il suo destino ne raffigura la contingenza. Grazie a questa frattura tra protagonista e ambiente, il romanzo è il primo genere letterario a interrogarsi sulla genesi dell'individuo e sull'instaurazione di un ordine comune, e a porre, con ineguagliata acutezza, una questione assiologica decisiva: se l'ideale morale faccia parte o no dell'ordine del mondo. Se infatti l'ideale fa parte del mondo, come si spiega che questo, almeno in apparenza, se ne sia cosí tanto allontanato? E se invece l'ideale è estraneo al mondo, perché il suo valore normativo si impone con tanta evidenza all'individuo? Nel romanzo, porre questo problema significa domandarsi se l'uomo debba resistere al mondo per difendere l'ideale, se debba immergersi nel mondo per ristabilirvi l'ordine morale, o se debba sforzarsi di porre rimedio alla propria fragilità. È per questo che il romanzo ha a lungo privilegiato temi come l'amore o la formazione della coppia: mentre l'epica e la tragedia danno per scontato il legame fra l'uomo e il suo prossimo, il romanzo, parlando dell'amore, riflette sull'instaurazione di questo legame nella sua forma piú intima.

La convergenza tra la riflessione del romanzo e le forme che esso assume è, nella letteratura premoderna, facilitata dal primato dell'idea sui dati empirici. Ne risultano tipologie narrative molto specializzate, alcune delle quali – come il romanzo ellenistico, il romanzo cavalleresco e la pastorale – mettono in scena eroi invincibili, o perlomeno degni di ammirazione, che difendono la norma morale in un mondo consegnato al disordine; mentre altre – come il romanzo picaresco, il racconto elegiaco e la novella – disvelano l'irrimediabile imperfezione umana. Nel Cinquecento e nel Seicento, il dialogo tra l'idealizzazione e la denuncia dell'uomo assume la forma di un pacifico confronto tra questi sottogeneri.

Il romanzo del Settecento e dell'Ottocento, che sorge dalla confluenza delle antiche forme narrative, si è sforzato di trovare una sintesi fra i loro

punti di vista, congiungendo cosí la visione idealizzante all'osservazione dell'imperfezione umana. Posto all'insegna della verosimiglianza, il romanzo settecentesco si chiede se l'individuo sia o no l'origine della legge morale e il padrone delle proprie azioni; in un secondo tempo, il romanzo ottocentesco prende atto che l'uomo si definisce non tanto in rapporto alla norma morale, quanto all'ambiente che gli ha dato la vita. Per riuscire a dimostrare questa tesi, il romanzo sostituisce la supremazia del concetto con l'osservazione scrupolosa del mondo materiale e sociale e con l'esame empatico della coscienza individuale. Il genere acquista cosí una nuova ampiezza ed efficacia, ma perde allo stesso tempo la sua flessibilità tematica e formale.

All'alba del Novecento, la rivolta modernista protesta contro il tentativo di rinchiudere gli esseri umani nella prigione del loro ambiente, e contro il metodo dell'osservazione e dell'empatia. Una inedita frattura separa ormai la realtà, divenuta misteriosa e inquietante, dall'individuo, liberato dalle catene della norma e concepito come sede di un'incontenibile attività sensoriale e linguistica. Questa evoluzione assicura al romanzo una nuova labilità formale, senza peraltro mutare l'oggetto secolare del suo interesse: l'individuo còlto nella sua difficoltà di abitare il mondo.

1. *Dalle origini a fine Seicento.*

1.1. Avventura e idealizzazione: romanzi ellenistici, romanzi cavallereschi.

Il *romanzo ellenistico*, riscoperto e tradotto nelle lingue moderne a metà del Cinquecento, racconta solitamente la storia di una coppia segnata dal favore degli dèi che, grazie alla propria resistenza morale, supera gli ostacoli che si oppongono alla sua felicità. Solo l'amore reciproco guida la coppia, che è completamente estranea al resto del mondo, e la aiuta a superare una lunga serie di prove che rappresentano l'ingiustizia della realtà circostante. Alla fine, sventati i rovesci della Fortuna, le nozze sacre vengono a sancire il carattere straordinario del destino dei protagonisti.

Il romanzo ellenistico rende visibile l'unità del genere umano, posto sotto la protezione della Provvidenza. Fin dall'istante del suo concepimento, l'esistenza di Cariclea, l'eroina delle *Etiopiche* di Eliodoro, è una sfida contro le differenze di razza e di paese: dei tre personaggi che chiama «padre», Cariclea deve la vita all'etiope Idaspe, l'educazione al greco Caricle, e la vocazione all'egizio Calasiris, il sacerdote nomade di Menfi. Ma in realtà l'eroina è di origine celeste: la filiazione divina prevale su quella umana, l'eredità paterna finisce per scomparire di fronte all'intervento sovrannaturale e la fisionomia razziale viene cancellata nell'unità del mondo.

L'unità del genere umano procede di pari passo non solo con la svalutazione dei legami di sangue, ma anche con lo sradicamento dalla patria.

L'epopea rappresenta personaggi fortemente radicati nella loro appartenenza a un luogo; appartenenza che conferisce al conflitto epico la sua ragion d'essere. La tragedia, è vero, mette talvolta in dubbio la fedeltà alle leggi della città per affermare la supremazia delle leggi divine (*Antigone* è l'esempio piú celebre): ma il mondo che rappresenta resta comunque confinato entro le mura della *polis*. Il romanzo ellenistico, invece, rifiuta sia la famiglia sia il radicamento nella città. Nata in Etiopia e allevata in Grecia, Cariclea si separa senza dolore dal paese libero che l'ha vista crescere, perché il richiamo divino è piú forte del dovere verso la città. Al suo fianco il fidanzato Teagene, nato in Tessaglia e discendente della stirpe di Achille, abbandona senza esitazioni il suo paese per seguire l'amata fino nel cuore dell'Africa.

Il vasto mondo che si apre ai protagonisti una volta abbandonata la famiglia e la città è un luogo sorprendente e ostile. Gli ostacoli disseminati sul cammino della giovane coppia si confondono in una sola, immensa avversità che li travaglia senza posa. Teagene e Cariclea la affrontano forti di una bellezza sovrannaturale – segno visibile dell'elezione divina – che però accende intorno a loro desideri insani, in particolare l'avidità e la lussuria. Perseguitati dalle piú basse passioni umane, gli amanti restano fedeli l'uno all'altra, poiché la loro virtú è una forma privilegiata di santificazione all'interno del mondo: la virtú unisce i corpi perché l'aspirazione al divino ha già unito le anime.

Belli, casti, fedeli, gli eroi del romanzo ellenistico sono anche inflessibili. I naufragi, la schiavitú, la lontananza dall'essere amato, le persecuzioni, l'imprigionamento, la tortura e il patibolo non hanno potere alcuno su queste creature piú luminose del diamante e piú resistenti dell'acciaio. L'interminabile seguito di sventure di cui i giovani protagonisti sono fatti segno disvela loro il volto piú autentico del mondo: quello di una valle di lacrime che bisogna saper ignorare. Come i saggi stoici, ben al riparo nella loro fortezza interiore, gli eroi restano impassibili di fronte alla mutevolezza delle cose e alla sofferenza; è quindi fuori luogo deplorare, come a volte si è fatto, l'assenza di evoluzione psicologica nei romanzi ellenistici: il merito maggiore di questi personaggi è proprio la loro costanza.

L'universo del romanzo ellenistico si dispiega dunque fra due poli: la Provvidenza separata dal mondo e, suo indispensabile correlato, lo spazio inviolabile che si apre all'interno dell'uomo. L'onnipotenza della divinità e l'inflessibilità dell'anima umana si riflettono l'una nell'altra, come se queste due istanze spirituali avessero stretto una santa alleanza contro le forze che le separano – in questo caso, l'universo fisico e la società umana. In virtú di tale alleanza, la coppia predestinata non sembra piú far parte di questo basso mondo, e lo sguardo che getta sul regno della generazione e della corruzione è freddo e calmo come quello della divinità. E poiché questo sguardo contempla il corso del mondo sotto un'ottica nuova – *sub specie*

divinitatis –, la proprietà del creato che piú lo colpisce è la contingenza. Se dunque uno degli argomenti preferiti dei romanzi ellenistici sono i capricci della Fortuna, non è perché gli autori soffrano di una mancanza di immaginazione, o perché non riescano a cogliere l'organizzazione del mondo nella ricchezza delle sue categorie. La sequenza arbitraria delle avventure – naufragi, rapimenti, persecuzioni – riflette l'opposizione fondante tra la coppia assistita dalla divinità, e il mondo dominato dalla contingenza.

Il *romanzo cavalleresco*, che nel Cinquecento e nel Seicento godeva ancora di una grande fortuna, è meno legato alla concezione monoteistica del mondo di quanto non lo sia il romanzo ellenistico, e accorda alla divinità soltanto un ruolo ornamentale. Il cavaliere attraversa e affronta il mondo affidandosi soprattutto al rigore delle norme cui aderisce. Incarnando l'*obbligo incondizionato* di far rispettare la giustizia fra gli uomini, il cavaliere risponde al disordine del mondo contando sulla propria energia, che impiega in conformità alle leggi – liberamente assunte – della cavalleria e della cortesia. Queste leggi esigono l'incontro attivo col mondo piú che l'alleanza con la divinità, la solidarietà con gli altri membri della società piú che la ricerca della salvezza individuale.

Teatri di un'attività frenetica, i poemi cavallereschi in generale, e l'*Amadigi di Gaula* (1508) in particolare, mettono in scena una società decentrata nella quale il potere è esercitato, lontano dal sovrano, dai signori locali. In base all'ideale che governa questo sistema, i forti hanno il dovere di proteggere i deboli, i fortunati di sollevare gli sfortunati, i buoni di resistere ai felloni. Ma l'applicazione di un simile ideale alla realtà dei rapporti sociali resta problematica, perché in assenza di un potere centrale e permanente i focolai di violenza si riaccendono senza sosta. I cavalieri erranti percorrono il paese per spegnerli e per imporre, in modo sempre insufficiente, il dominio della legge. Se è vero che le violazioni hanno un carattere locale e limitato, suscettibile di rapida riparazione, quest'ultima resta però a sua volta asistematica e provvisoria, e non conduce mai a un combattimento decisivo o a restaurare l'ordine una volta per tutte.

La norma che i cavalieri si sforzano di salvaguardare a rischio della vita è dunque in perpetuo pericolo, e la cristallizzazione di questa minaccia si chiama *avventura*. Di giorno e di notte, nei loro castelli, attorno alla tavola rotonda, mentre sono in cammino, i cavalieri restano all'erta, in attesa che si chieda il loro aiuto. Quando qualcuno lo richiede, il cavaliere, obbedendo al giuramento prestato, deve immediatamente lasciare gli amici, la famiglia, il suo signore, strapparsi dalle braccia dell'amata, montare a cavallo e andare a combattere. Si tratta di un obbligo di cui non si discute per due motivi: in primo luogo ne va dell'onore del cavaliere, che la pur minima codardia macchierebbe per sempre. Ma esiste anche un rapporto piú misterioso e piú vincolante: in virtú di una decisione imperscrutabile del destino, ogni avventura appartiene a un cavaliere ben preciso, che è il solo a doverla e poterla affrontare.

Il carattere episodico e ripetitivo dei poemi cavallereschi deriva dunque da un principio diverso da quello che moltiplica gli episodi nel romanzo ellenistico. Mentre nelle *Etiopiche* la successione di avventure, apparentemente aleatoria, raffigura in ultima analisi la separazione tra il basso mondo e l'anima forte che si consacra al suo amore e al suo dio, nei poemi cavallereschi la serie infinita di prove che attendono l'eroe e i suoi compagni d'armi sigilla un'alleanza durevole tra i personaggi e il vasto mondo che essi tentano di difendere in nome della legge morale che regola la vita comune.

La forza della coppia, rappresentata dal *dovere di cortesia*, non ha dunque in questo caso, come nei romanzi ellenistici, un'origine celeste, ma nasce all'interno stesso della coppia dal potere della dama. Di qui, un paradosso: da una parte, l'immagine della bella Oriana è quella di una divinità vera e propria che Amadigi invoca nelle avversità; dall'altra, l'amore dei due personaggi è il risultato di una decisione prettamente umana, perché gli amanti giungono all'unione carnale di propria volontà, senza domandare consiglio a nessuno. La dama garantisce la forza del guerriero procurandogli un riferimento ideale cui legare le proprie aspirazioni e allo stesso tempo, offrendosi segretamente all'amante, sancisce l'indipendenza della coppia nei confronti di qualsiasi autorità esterna.

Investire la dama e il cavaliere di un'autorità trascendente, esigendo però che portino a compimento i doveri che spettano loro nella vita di comunità e di coppia, significa includerli nel circuito delle avventure terrene, nel quale, in quanto esseri umani, sono soggetti alle avversità e al desiderio, e nello stesso tempo proiettarli in un'orbita celeste da dove influiscono, invincibili e incorruttibili, sul destino del prossimo. Accanto all'esaltazione della potenza sovrumana dei cavalieri, la divinizzazione della dama rappresenta un mezzo altrettanto potente per produrre la trascendenza con strumenti di natura puramente umana. In questo senso, e al di là della sua asimmetria simbolica, l'amor cortese si associa alle leggi di cavalleria per stabilire un'idealità la cui origine è puramente umana.

1.2. Quotidianità imperfetta: il romanzo pastorale e picaresco.

Il *romanzo pastorale* non appartiene in origine alla famiglia delle opere fortemente idealizzanti, che comprende i romanzi d'avventura ellenistici e medievali. *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, la prima incarnazione del genere, è un'opera di dimensioni ridotte; la sua scena non è l'insieme dell'universo conosciuto, ma un modesto villaggio dove i protagonisti, lungi dal cercare di sfidare il mondo, aspirano ad integrarsi. Parenti prossimi dei personaggi della commedia nobile, i pastori prosperano nella grazia dell'amore idillico, nella felice scoperta di una sensualità equilibrata, nel rifiuto della

crudeltà e della brutalità. Piú tardi, nelle opere del Rinascimento – l'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro (1501, 1504) e *La Diana* di Jorge de Montemayor (1559) –, al tema della maturazione esitante e aggraziata si unirà una nota di malinconia.

L'esempio dei romanzi ellenistici e dei racconti di cavalleria non tarda a esercitare un'influenza profonda sul romanzo pastorale. L'*Arcadia* di Sir Philip Sidney, scritta fra il 1578 e il 1586 e pubblicata postuma nel 1590, e l'*Astrée* di Honoré d'Urfé (1607-27) propongono un'ampia sintesi tra l'eleganza malinconica della pastorale e il *pathos* e la forza idealizzante dei romanzi d'avventura: la scoperta graduale di sé grazie all'amore si unisce all'affermazione energica dell'ideale trascendente. Considerata in quest'ottica, l'*Astrée* non è una semplice pastorale, ma una sintesi originale tra l'idealità che governa il destino degli eroi inflessibili e l'umana fragilità della pastorale.

Tutto il romanzo gira intorno a un malinteso la cui frivolezza sottolinea la fragilità del rapporto amoroso. Fin dalle prime pagine, l'amore piú devoto, quello che lega i pastori Celadone e Astrea, si rivela sottomesso ai capricci proprio come il sentimento piú incostante ed effimero. La legge che governa l'universo dell'*Astrée*, se non l'universo pastorale nel suo insieme, è l'inevitabile disparità tra l'ideale amoroso e la condotta degli amanti. La posta in gioco nell'azione principale sarà dunque il trionfo dei veri sentimenti degli amanti, separati per propria colpa. Costringendo i giovani pastori a espiare le loro imperfezioni, Amore separa la pura sostanza celeste che li anima dal magma corporeo soggetto alla mutevolezza e alla corruzione. Il metallo vile trasformato in oro rimane pur sempre materia, ma questa materia trasfigurata è ormai incorruttibile.

Se insomma il romanzo ellenistico delinea per la prima volta la fisionomia dell'individuo romanzesco – un io perfettamente costante e alleato all'onnipotenza divina – la pastorale elabora un'immagine piú sfumata dell'interiorità, considerata dal punto di vista di una scissione dell'io che sarà guarita a seconda del grado di maturazione del personaggio. Non essendo in grado di conoscere se stessi, né di comprendere a fondo le persone che amano, questi pastori sono lacerati tra la forza delle loro pulsioni e l'ideale che aspirano a incarnare; il loro amore immenso li spinge a desiderare la perfezione e allo stesso tempo li rende ciechi sui mezzi per ottenerla. Celadone riuscirà a vincere la solitudine e a cogliere l'universo dal punto di vista dell'altro solo quando dovrà travestirsi da fanciulla: è soltanto dimenticando se stesso e incarnando scrupolosamente il ruolo di un altro che giunge a dominare la sua passione. Come le amanti travestite da uomini nelle commedie di Shakespeare, Celadone, travestendosi da donna, impara a diffidare dell'istinto e a calarsi nei panni di una *domina* che gli è estranea, e che non può non rimanere tale: impara, insomma, ad apprendere la norma comune.

Non bisogna accentuare troppo la somiglianza fra l'*Astrée* e i moderni

romanzi di formazione, né dimenticare che esiste un altro sottogenere narrativo premoderno, meno praticato, rivolto alla formazione della personalità: il romanzo che narra l'educazione del principe, secondo il modello della *Ciropedia* di Senofonte. Il significato del romanzo pastorale resta comunque inseparabile dalla meditazione sulla crescita individuale e sull'apprendimento delle norme comuni: l'io pastorale – sembrano ripetere questi romanzi – è dispostissimo a ricevere dall'esterno le norme del proprio comportamento, purché possa cercarle in piena libertà.

Il *romanzo picaresco*, il piú corrosivo fra i generi che parlano dell'imperfezione umana, appartiene a una tradizione che risale al *Satyricon* di Petronio e all'*Asino d'oro* di Apuleio, e che rivive poi nella grande favola del *Roman de Renart*, nei *fabliaux* e nella novella di ispirazione boccaccesca. Se in queste opere prevale il comico – giacché il riso nasce dal contrasto fra la verità dell'imperfezione e la forza dell'ideale che l'imperfezione contraddice –, la novità dei racconti picareschi nati a partire dalla metà del Cinquecento consiste nel modo in cui si svincolano gradualmente dall'influenza del comico e osservano lo spettacolo dell'imperfezione con quella serietà che fino ad allora era riservata agli oggetti degni di ammirazione.

Nel primo esempio di questo genere, il *Lazarillo de Tormes*, pubblicato anonimamente nel 1552 o 1553, il giovane protagonista, che entra al servizio di padroni malvagi, disonesti e poveri quanto lui, è una nuova incarnazione del *trickster*, il personaggio solitario, astuto e senza scrupoli che si ritrova in tutte le tradizioni orali. Come nei romanzi idealistici, la successione degli episodi disparati che compongono il *Lazarillo* evoca l'omogeneità dell'universo dove essi si svolgono. Abbiamo già notato che nei romanzi ellenistici e medievali questo metodo non indica imperizia tecnica da parte dell'autore, ma è funzionale a uno scopo preciso: rappresentare allo stesso tempo l'unità e l'imperfezione del mondo. Gli aneddoti che formano la trama dei romanzi picareschi adempiono a una funzione analoga: qualunque sia il tema dell'episodio specifico, l'universo di Lazarillo continua a opprimere il personaggio con la sua inesauribile ostilità, come se i suoi vari padroni incarnassero, ciascuno a suo modo, l'identità profonda di una sfida universale.

Nel *Lazarillo* questa sfida è duplice, giacché minaccia la sopravvivenza immediata del personaggio e i legami di fiducia tra gli uomini. Per quanto riguarda la sopravvivenza, il *Lazarillo*, come la maggior parte dei romanzi picareschi, descrive un'economia della penuria generalizzata, dove la preoccupazione costante è la ricerca di cibo e di un riparo. L'abiezione della povertà contro la quale i picari si trovano a lottare rispecchia la separazione tra l'eroe del romanzo ellenistico e il mondo che lo circonda, ma ne rovescia il senso: mentre nelle *Etiopiche* i personaggi percorrono mari e terre in cerca di nutrimento celeste, Lazarillo percorre in lungo e in largo la Spagna

dispiegando i tesori della sua intelligenza per ottenere un tozzo di pane e un sorso di vino. Ma la vera tragedia dell'universo picaresco è la disgregazione dell'ordine morale e dei legami di fedeltà fra gli uomini. L'operazione che costituiva l'oggetto dell'immaginario cavalleresco – la difesa di una legge trascendente con mezzi puramente umani – risulta qui del tutto impossibile.

Bisogna comunque distinguere due diverse figure: da una parte, il picaro che accetta il carattere amorale della sua condizione senza provare rimorso; dall'altra, il picaro moralista che deplora la propria bassezza in nome di una legge superiore che non riesce a rispettare. Nel primo caso – quello di Lazarillo – il personaggio agisce al di fuori e a dispetto delle leggi morali e percepisce questa esclusione come una condizione naturale. Il picaro amorale è un essere felice, che si diverte a ingannare i suoi simili, senza farsi troppe domande sulle norme che dovrebbero governare l'esistenza umana. Nella variante amorale del romanzo picaresco, la mancanza di trascendenza e di legami con l'ideale – le sole cose che rendano possibile la scoperta del mondo in quanto luogo della contingenza e del tradimento – è cosí completa da non lasciare spazio al ricordo della costanza e dell'energia.

Il secondo tipo di picaro vive avventure altrettanto scandalose di quelle di Lazarillo o degli eroi di Quevedo, ma non si decide ad accettare la propria caduta nella depravazione, né ad approvare le proprie infrazioni alla norma. Maestro nella rappresentazione di questo tipo di personaggio è il puritano Daniel Defoe, i cui romanzi *Moll Flanders* (1722) e *Lady Roxana* (1724) esaminano con una lucidità senza precedenti la dimensione sociale del personaggio e del suo mondo, approfondiscono la tematica morale del genere e rafforzano l'unità – pur sempre precaria – del destino dell'eroina.

Moll e Roxana intrattengono un rapporto complicato e spesso doloroso con la norma morale che infrangono. Per le eroine di Defoe, il desiderio di vivere secondo la regola, cioè l'aspirazione alla felicità matrimoniale, non è semplicemente l'effetto del rimorso o della nostalgia di innocenza, ma uno dei moventi piú importanti delle loro azioni. Eppure Moll pratica il vizio non solo per necessità ma anche per inclinazione, e si stupisce di scoprire l'ampiezza della propria corruzione. La caduta di Roxana, piú radicale di quella di Moll, conduce l'eroina alla tragedia quando il suo passato corrotto riemerge per ossessionarla. Decisa a interrompere la carriera di cortigiana e di amante del re per condurre una vita onesta, Roxana vede la propria felicità minacciata dal ritorno della figlia, abbandonata all'inizio del romanzo. Cosí, per poter salvare la parvenza di virtú che le garantisce la stima del marito, questo doppio segreto – l'abbandono dei figli di primo letto e la relazione col re – deve rimanere nascosto. Per mezzo di Amy, la sua serva fedele, e dopo una serie di scene allucinanti, Roxana acconsente all'assassinio di sua figlia.

Col suo insistere sulla serietà della colpa, sul carattere incancellabile degli errori passati, *Roxana* è insieme compimento e conclusione del picaresco. Sballottati dalle contingenze, i picari riescono a restare a galla adottando un comportamento flessibile ed evitando di restare imprigionati nei lacci della vera dignità. Perché il mondo descritto dai romanzi idealistici e dalle opere picaresche, un universo pieno di sorprese e governato dalla fortuna, consente due sole strategie: scontrarsi col mondo in nome di una norma trascendente oppure adattarsi, a costo di perdere ogni indipendenza morale. La forza interiore di Roxana e il suo desiderio di autonomia esercitano un'attrazione immensa sulla leggerezza del picaresco e sui suoi episodi sempre un poco slegati, conferendo loro una gravità e una coerenza nuove.

Osservazioni sul metodo ideografico. Per quanto diversi, i romanzi idealistici seguono tutti uno stesso metodo di cui occorre distinguere i tratti essenziali. La loro credibilità non deriva dalla familiarità del lettore col mondo narrato: il lettore è invitato piuttosto a cogliere l'idea unificante che sorregge l'universo immaginario (in questo caso la separazione radicale fra il mondo sublunare e l'eroe che comprende la trascendenza della norma) e poi a chiedersi se quest'idea non illumini a modo suo l'universo ritenuto reale. I romanzi idealistici costruiscono laboriosamente un vasto universo fittizio molto diverso dal mondo della vita quotidiana, e lo presentano come una totalità coerente. Secondo questo metodo, che potremmo chiamare *ideografico*, l'universo immaginario è modellato da un'idea unificante che la moltitudine degli episodi evoca di continuo.

L'astrattezza dell'idea generatrice spiega l'inverosimiglianza dei romanzi che la sviluppano. Per sottolineare la forza di questa idea, i romanzi idealizzano i loro personaggi e l'ambiente dove crescono, mettendo in evidenza i tratti essenziali – la costanza di Cariclea, il generoso coraggio di Amadigi, ma anche la lascivia e la crudeltà di Arsace, o l'astuzia maligna del mago Arcalaus – a detrimento delle qualità accidentali, che vengono lasciate nell'ombra. L'insistenza sui tratti essenziali e l'esclusione di quelli accidentali dà vita a creature fittizie che posseggono poche qualità, ma straordinariamente sviluppate. L'intreccio, poi, è di necessità episodico, perché l'idea ha bisogno di dispiegare la propria identità nel tempo e nello spazio: di qui la *durata* di questi romanzi, e la natura *panoramica* dell'azione. Infine, il romanzo idealistico è di solito raccontato in modo impersonale (ovvero in terza persona), dovendo comunicare al lettore la forza oggettiva dell'idea fondamentale.

A suo modo il genere picaresco, sostituendo la rappresentazione di un'umanità imperfetta a quella di un'umanità esemplare, prolunga la tradizione ideografica rovesciandola. Sull'esempio dei romanzi idealistici, il genere picaresco ambisce a suscitare, attraverso la molteplicità degli episodi, un'idea astratta e inattesa dell'universo: l'idea della separazione radicale tra l'uomo, incapace di innalzarsi fino alla norma, e il suo ambiente. I

personaggi – altrettanto idealizzati degli eroi del romanzo ellenistico, medievale o pastorale, nel senso di una comune semplificazione qualitativa – esibiscono solo quei tratti che coincidono con l'idea unificante; l'intreccio, sempre esteso e panoramico, passa al vaglio tempo e spazio per reperire le incarnazioni esemplari di quest'idea.

E tuttavia, il romanzo picaresco differisce dai suoi predecessori idealistici per l'impiego massiccio dei *dettagli familiari* della vita quotidiana, e per il *carattere testimoniale*, e dunque meno permeato di oggettività, del racconto in prima persona. Questi tratti dipendono dalla rappresentazione ideografica dell'imperfezione del mondo, piú che dal desiderio di evocarne la specificità. Come nella tradizione comica, l'imperfezione viene colta attraverso i dettagli materiali e concreti, che vengono messi al servizio dell'idea unificante. Il racconto in prima persona è anch'esso un mezzo per sottolineare il carattere vile dei protagonisti, di cui nessuno vorrebbe o saprebbe parlare eccetto loro stessi. Proprio come l'oggettività della narrazione e l'abbondanza di situazioni esotiche conducono il lettore delle *Etiopiche* a meditare sul senso generale dell'avventura umana, la moltitudine di oggetti familiari che si notano nel *Lazarillo de Tormes* o in *Moll Flanders*, insieme al tono di confessione del racconto, non hanno lo scopo di rappresentare fedelmente il mondo circostante (queste storie, se prese nel loro complesso, sono altrettanto inverosimili di quelle di Cariclea o di Amadigi), ma di enunciare un'ipotesi astratta sulla sua essenza morale.

1.3. La novella, o dell'induzione.

Anche il *racconto elegiaco* e la *novella* subordinano le situazioni a un'idea: la vanità dell'amore, ad esempio, o il pericolo incarnato dall'eccesso di curiosità. Ma a differenza di quanto accade nel metodo ideografico, in questi due sottogeneri l'idea scelta ha una portata piú limitata, e si rivela in maniera *induttiva* nell'individualità di un unico caso eclatante.

Il racconto elegiaco, che discende dalle *Eroidi* di Ovidio e forse anche dalle *Confessioni* di Agostino, è un lamento in prima persona nel quale il protagonista narra le proprie disavventure amorose. In queste opere – le piú famose delle quali sono *L'Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-44 ca.) di Boccaccio e le *Lettere portoghesi* (1669) di Guilleragues – si raccontano gli amori tra un uomo libero e una donna sposata o che ha abbracciato la vita religiosa. L'uomo non tarda ad abbandonare la donna dopo averla sedotta, e il lamento di lei diventa la sostanza dell'opera. Oggetto del racconto elegiaco è la vita intima di un essere umano considerato nella sua singolarità, una vita che il genere rappresenta per mezzo dell'espressività lirica. Pur occupando un posto modesto nella narrativa premoderna, il racconto elegiaco avrà un ruolo non secondario nel corso del Settecento, quando parteciperà alla rivalutazione moderna dello sguardo interiore.

La novella, che a lungo è stato un genere della tradizione orale, ha grande fortuna in Italia, Francia e Spagna dal Trecento al Seicento, come testimoniano le raccolte di racconti in prosa composti in quest'epoca: il *Decameron* di Boccaccio (scritto dopo il 1350), le *Novelle* di Matteo Bandello (1554-73), l'*Eptamerone* di Margherita di Navarra (1559), gli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio (1565) e le *Novelle esemplari* di Cervantes (1613). Come il romanzo picaresco, la novella si dedica allo studio dell'imperfezione umana, ma invece di presentarla come un'ipotesi generale di cui enumerare le molteplici conseguenze, la coglie sotto le sembianze di una sola idea la cui verità si rivela in modo sorprendente nel fuoco dell'azione. Il suo argomento preferito è la frattura tra l'individuo e il suo ambiente, presentata non come un astratto dato di partenza, ma come il risultato logico del comportamento del protagonista, che si vede scacciato dal suo mondo o se ne distacca in modo piú o meno volontario.

A differenza dell'intreccio esteso e panoramico dei romanzi idealistici, che esige dal lettore una familiarità di lunga durata coi personaggi, la novella si organizza intorno a un solo fatto sorprendente, collocato entro una cornice appena delineata ma giudicata reale. Se i romanzi idealistici richiedono una sospensione del giudizio di verosimiglianza, la novella, per catturare il lettore in modo rapido e folgorante, deve collocarsi senza mediazioni allo stesso livello di realtà del mondo circostante. La verosimiglianza dell'ambiente descritto rientra dunque fra le condizioni necessarie al successo del racconto, e non è soltanto una reazione all'ideografia idealistica.

La rappresentazione di un unico evento straordinario su uno sfondo verosimile è suscettibile di trattamento comico o serio, a seconda della natura dell'evento. Se è chiaro che la presunzione di realtà veicolata dalla novella non ha nulla di eccezionale quando le storie hanno un soggetto comico – dato che il comico gode da sempre di un'affinità col sentimento della realtà concreta –, non si può dire lo stesso quando le storie hanno un soggetto serio o tragico, e la nobiltà del tema potrebbe favorire l'idealizzazione e persino l'allontanamento del mondo fittizio dalla realtà concreta. Forse è per questo che certe novelle serie (il cui prototipo è la storia di Griselda nel *Decameron*, X, 10), prendendo come argomento la crudeltà arbitraria del destino e l'inflessibile virtú dei personaggi, assomigliano molto a dei romanzi idealistici *abrégés*. Questa somiglianza sottolinea la difficoltà principale della novella seria: restare fedele al verosimile evitando sia gli espedienti della letteratura comica, sia quelli del romanzo idealistico.

Bisogna dunque distinguere fra due modi diversi di ottenere effetti di verosimiglianza. Questi effetti possono dipendere dal contenuto della narrazione e dalla somiglianza tra l'universo descritto nell'opera e l'universo considerato reale dal pubblico: avremo allora il *realismo morale* esemplificato dalle novelle serie, o il *realismo sociale* cui dà vita il romanzo ottocentesco. Ma l'effetto di verosimiglianza può risultare anche dai dettagli con-

creti di cui lo scrittore si serve per rendere immediatamente percepibile al lettore l'universo fittizio: in questo caso si parlerà di *realismo descrittivo* e dell'effetto di *immersione* che produce sul pubblico. Un soggetto mitologico lontanissimo dall'esperienza del lettore può essere presentato con un linguaggio ricco di dettagli sensibili concreti, e produrre quindi un effetto di immersione; viceversa, un soggetto chiaramente ispirato alla realtà, e concepito secondo i modi del realismo morale, può venire trattato in uno stile spoglio che evita con cura i dettagli concreti e la ricchezza sensibile.

Il realismo morale della novella premoderna coglie l'uomo nella sua dipendenza pressoché totale dai suoi simili, e insieme nella sua incapacità di sottomettere le proprie passioni e i propri interessi alle esigenze imperiose di una società che li sorveglia da vicino. La psicologia morale del personaggio dipende dal genere di avversità che si trova ad affrontare. Talvolta si tratta di un'*avversità esterna visibile* (l'opposizione della famiglia all'amore dei giovani, l'infedeltà degli sposi e degli amanti, i rovesci della sorte): in queste situazioni il personaggio agisce come un antagonista, opponendosi alle forze che lo minacciano. Un altro tipo di traversia colpisce le vittime dell'astuzia: la volontà dei personaggi, di cui il Moro di Venezia costituisce il prototipo, può essere manovrata dall'esterno da un nemico mascherato da alleato. In questo caso di *avversità esterna nascosta* il personaggio accecato si trasforma, a sua insaputa, in agente delle forze nefaste e strumento della propria sconfitta. L'*avversità interna visibile* è invece costituita dalle passioni innocenti o colpevoli che muovono il personaggio, e che lo pongono in conflitto con il suo ambiente. Benché nella letteratura anteriore al Settecento non si trovi ancora una vera e propria *avversità interna nascosta*, costituita cioè dalle passioni che agitano il protagonista a sua insaputa, i novellisti del Seicento, e in particolare Cervantes nel *Curioso impertinente* e Madame de Lafayette nella *Principessa di Clèves* (che i contemporanei consideravano una *nouvelle*) approfondiscono il realismo morale, concentrandosi sull'*avversità interna visibile ma incomprensibile*, cioè sulle passioni di cui il protagonista non riesce a concepire la natura o la ragion d'essere. Accanto alla novella psicologica – «casuistica» – che rappresenta la vita interiore dei personaggi secondo una griglia di motivazioni unanimemente accettate (come accade nelle novelle italiane e nella maggior parte di quelle spagnole), la novella che potremmo chiamare «agostiniana» innova il genere scoprendo il carattere misterioso delle passioni e la vertiginosa incapacità di conoscere se stessi.

2. *Il Settecento e la genesi del romanzo moderno*.

Nel corso del Settecento, l'idealismo narrativo subisce una profonda trasformazione al termine della quale la norma abbandona il cielo trascendente

e si installa nel cuore dei personaggi. Compiuta sotto il segno del verosimile nelle opere di Richardson e di Rousseau, l'interiorizzazione dell'ideale suscita una decisa opposizione, che si traduce in un rinnovamento della concezione scettica e comica dell'imperfezione umana nell'opera di Fielding. Il dibattito che oppone queste due visioni incoraggia la creazione di formule narrative nuove: il romanzo ludico e quello gotico, il romanzo di costume e quello sentimentale.

2.1. L'interiorizzazione dell'ideale: la forma epistolare.

Il romanzo del Settecento e la riflessione morale coeva contribuirono alla nascita di una nuova figura della perfezione umana: l'anima bella innamorata – risposta moderna alla questione assiologica e punto di partenza di una nuova visione della coppia. Come abbiamo già visto, occorre capire perché – se l'ideale appartiene al mondo umano – questo ne resti poi così distante; e d'altra parte perché, se l'ideale *non* risiede nel mondo, esso conservi un valore normativo così evidente agli occhi di tutti. L'epoca premoderna aveva collocato le norme al di fuori del dominio umano: l'ideale così concepito era allo stesso tempo esterno e superiore al mondo. L'uomo poteva cedere alla propria imperfezione e asservirsi alla materia, o seguire la propria vocazione eroica e conformarsi all'ideale; questi esseri, la cui anima rinviava come uno specchio riflettente lo splendore delle norme, finivano così per diventare il modello dell'eccellenza umana. Il romanzo del Settecento ritornò sulla questione per offrire una risposta nuova: l'ideale morale si ritrovò infine inscritto nel cuore dell'uomo. Dopo essere stata a lungo la cassa di risonanza di una legge esterna, sembrò che l'interiorità potesse trovare dentro di sé le tavole su cui erano state scolpite le norme eterne della perfezione. In virtú di questo cambiamento, che è lecito chiamare *interiorizzazione dell'ideale* o *sacralizzazione dell'interiorità*, ogni essere umano, fino al piú umile, si vide chiamato a cercare la perfezione dentro di sé, e l'anima bella si distinse dalle altre per il successo che coronava sempre la sua ricerca.

Poiché in seguito a questa metamorfosi non c'era piú alcun bisogno di cercare le anime belle in uno spazio ideale retto dall'inverosimiglianza, ma occorreva invece collocarle nella realtà di tutti i giorni, la vita quotidiana acquisí una dignità uguale a quella delle anime che la abitavano, e che dunque non sentirono piú l'impulso di separarsi dagli altri: la nobiltà interiore bastava a distinguerle; e giacché il loro destino diventava quello di amare, soffrire ed errare in mezzo ai propri simili, l'attraversamento del mondo e la dispersione episodica dei romanzi idealistici antichi risultarono inadeguati ai romanzi idealistici moderni, che approfondirono invece la prospettiva soggettiva del personaggio, e descrissero con una precisione nuova il contesto materiale e sociale. Ora, poiché la profondità morale, il

rapporto stretto tra il personaggio e il suo ambiente sociale e, in certi casi, lo studio del contesto erano già stati materia della novella seria, i romanzieri idealistici del Settecento non smisero di meditare la lezione di questo sottogenere. Interessandosi simultaneamente alla perfezione soggettiva e all'oggettività del mondo, il romanzo moderno tentò allo stesso tempo di rappresentare l'isolamento dell'individuo perfetto in tutto il suo splendore – specialità dei romanzi antichi – e di immaginare, come la novella, drammi sorprendenti causati da ragioni complesse. Di conseguenza l'unità d'azione – il carattere specifico che differenziava la novella dai grandi romanzi composti di piú episodi – diventò un'esigenza con cui i romanzieri dovettero fare i conti.

Il primo romanzo che riuní con successo e in un colpo solo la nobiltà delle anime umili, la ricchezza della vita interiore, la materialità dell'universo e l'unità d'azione fu *Pamela* di Samuel Richardson (1740-42). *Pamela* riuscí a operare una sintesi inedita tra il romanzo idealistico, il picaresco e la novella: inventò una nuova incarnazione dell'eroina virtuosa, la collocò in un intreccio i cui molteplici episodi convergevano verso un solo fine, e le fece tenere un discorso insieme segreto e altamente morale.

Discendente delle eroine del romanzo idealistico, Pamela è un individuo «fuori dal mondo», un essere che vive sotto la protezione della Provvidenza e la cui forza inflessibile resiste a ogni avversità. Benché di nascita umile, la sua bellezza eccezionale, come quella dei personaggi del romanzo ellenistico, è il segno visibile della sua elezione quasi divina. La sua virtú inflessibile, la sua costanza e la sua saggezza ci fanno capire che Pamela non dipende dall'ambiente dove la sorte l'ha collocata: come quelle di Cariclea, le sue radici sono altrove.

La sacralizzazione dell'interiorità è resa immediatamente percepibile dal racconto in prima persona. Finché l'ideale è concepito come esterno, la castità e l'inflessibilità – qualità impersonali – brillano da lontano, mentre l'ignominia si nasconde nel profondo dell'anima. Ciò che lo sguardo diretto verso se stessi scopre nel fondo del cuore è il segreto della propria bassezza, inaccessibile agli altri. In Richardson, invece, l'ideale scaturisce dall'anima stessa dell'eroina, e l'eroina irradia spontaneamente – e segretamente – la propria bellezza morale. Se deve parlare di se stessa, è perché nessun altro potrebbe capire e descrivere dall'esterno i tesori di sensibilità e di forza dissimulati nel suo cuore.

La decisione di presentare i fatti dal solo punto di vista di Pamela aumenta l'interesse dell'azione nel suo insieme e quello dei numerosi episodi che la compongono. Una delle grandi scoperte di *Pamela* è l'arte di evocare l'immediatezza temporale del vissuto, l'intimo gioco dell'accecamento, dell'anticipazione, dell'angoscia e della speranza. Il realismo descrittivo di Richardson non ha dunque solo una funzione testimoniale, come se il lettore fosse il membro di una giuria che passa in rassegna tutti i fatti disponibili alla ricerca di prove decisive: ha anche, e soprattutto, la funzione di rivelatore psicologico, perché *immerge* il lettore nel mondo fittizio cosí come appare al personaggio, contribuendo alla rappresentazione indiretta ma straordinariamente efficace dei suoi stati d'animo.

Rendendo infinitamente prezioso e degno di nota tutto ciò che il personaggio vede, ascolta o prova, la sacralizzazione dell'interiorità è in fin dei conti, anche se indirettamente, all'origine della nuova tecnica descrittiva. Invece di andar dritto all'essenza di ogni evento, come avrebbero fatto i suoi predecessori, Richardson sceglie di presentare al lettore non ciò che è pertinente alla comprensione del racconto, ma ciò che l'eroina percepisce qui e ora. In un universo dove la coscienza morale si appropria del ruolo che un tempo spettava alla divinità, lo sguardo individuale santifica gli oggetti sui quali si posa, anche i piú umili. Donde l'improvvisa, immensa, irresistibile espansione della mimesi dell'esperienza immediata, a detrimento dell'intelligibilità e della concisione.

2.2. L'autore alla ribalta: la tradizione comica.

Se nella *Nuova Eloisa* (1761) Rousseau radicalizza la rappresentazione della virtú moderna, facendo dipendere quasi tutti i meccanismi narrativi dall'interiorità sacralizzata, Henry Fielding, che si oppone apertamente al progetto di Richardson, respinge vigorosamente l'idealismo romanzesco moderno. Secondo Fielding, il fine del romanzo in prosa è cogliere la verità perenne della natura umana nella sua imperfezione comica, e non prestare un volto moderno alla virtú immaginaria degli antichi eroi romanzeschi. Di conseguenza, il parente piú stretto del romanzo è il poema eroicomico dell'Ariosto, che nell'*Orlando Furioso* assume a oggetto della sua ironia la *chanson de geste*. Scritto in prosa e incentrato non sulle storie di eroi e principi ma di uomini e donne come si trovano nella vita di tutti i giorni, il romanzo, secondo Fielding, è un «poema eroicomico in prosa» che si differenzia in modo deciso dall'idealismo eroico, pur conservando il livello stilistico delle parodie nobili.

Per opporsi all'idealismo romanzesco moderno, Fielding mobilita anche la piú grande parodia dei romanzi cavallereschi, *Don Chisciotte*, che nel corso del Settecento acquisí un significato culturale nuovo. Fin dalla sua pubblicazione (1605 la prima parte, 1615 la seconda), *Don Chiosciotte* aveva conosciuto il successo degno di un testo molto divertente e intelligente; ma il suo pubblico si sarebbe sicuramente sorpreso se fosse venuto a sapere che inaugurava una nuova epoca nella storia del romanzo. E in un certo modo quel pubblico aveva ragione: benché il bersaglio principale del *Don Chisciotte* fosse l'idealismo cavalleresco, l'opera non si riduceva ai suoi aspetti comici, ma presentava al lettore un vero e proprio florilegio dei generi narrativi e sapienziali contemporanei, incorporando la pastorale, la novella, la

storia picaresca, il dialogo erasmiano, la critica letteraria e l'eloquenza morale: tutte forme preferibili all'irrealismo ostinato dei romanzi cavallereschi. Uomo del suo tempo, Cervantes sapeva in che misura in diversi generi letterari potessero rappresentare l'ideale e l'imperfezione, e si guardava bene dal condannare in blocco tutti i romanzi idealistici. Anzi, l'autore del *Don Chisciotte*, che avrebbe finito la sua carriera con *I travagli di Persiles e Sigismonda* (1617) – sorta di «etiopiche» cristiane di cui andava immensamente fiero – apparteneva a quei letterati che, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, condannavano i romanzi cavallereschi solo perché preferivano l'idealismo del romanzo ellenistico, da poco riscoperto. Sarà solo nel Settecento, con la sacralizzazione dell'interiorità e il *nuovo* idealismo romanzesco, che gli avversari di questa corrente – in particolare Fielding e Smollett – conferiranno al *Don Chisciotte* il ruolo, che poi rimarrà suo, di capostipite del romanzo ironico, scettico e anti-idealistico.

L'uomo, dirà d'ora in poi il *Don Chisciotte*, non può staccarsi in alcun modo dal mondo cui appartiene: le sue radici non affondano nel cielo dei romanzi idealistici, ma nel terreno della sua condizione mortale. L'«individuo fuori dal mondo» alle prese con la contingenza universale e l'eroico giustiziere pieno di energia non sono che chimere e finzioni libresche; l'ideale inseguito dal Cavaliere dalla Trista Figura non si ispira agli dèi o alla norma cavalleresca, ma proviene da letture mal digerite. Gli avversari del sistema richardsoniano, soprattutto Fielding, avevano ben chiaro che l'innesto del romanzo idealistico sulla vita quotidiana, operato da don Chisciotte sotto gli occhi di tutti e per mezzo di espliciti riferimenti ai romanzi cavallereschi, era proprio ciò che l'autore di *Pamela* tentava surrettiziamente di fare. Mentre il Cavaliere dalla Trista Figura proclamava ad alta voce la devozione ai propri modelli, Orlando e Amadigi, il sornione Richardson obbligava Pamela a emulare le eroine di Eliodoro e di Madeleine de Scudéry senza farne parola. Come non concludere che l'opera di Cervantes aveva confutato *Pamela* e la sacralizzazione dell'interiorità molto prima della sua uscita, mostrando una volta per tutte che la natura umana non è capace di interiorizzare stabilmente l'idealismo del romanzo?

Fieri della loro ascendenza eroicomica e parodica, *Joseph Andrews* (1742) e soprattutto *Tom Jones* (1749) sfidano dunque la sacralizzazione dell'interiorità e la prospettiva soggettiva che essa instaura. Gli intrecci di Richardson, che di solito hanno un solo filo principale, si organizzano secondo una struttura ossessiva che subordina il racconto alla prospettiva individuale dei personaggi; Fielding, al contrario, moltiplicando i fili dell'intreccio, domina nel suo insieme un soggetto che rimane troppo complesso perché i singoli personaggi possano tenerne sotto controllo ogni aspetto. Il vantaggio della soluzione richardsoniana è, beninteso, l'intensità psicologica, che tuttavia lascia insoddisfatto il bisogno (appagato invece da Fielding) di cogliere il destino umano da un punto di vista impersonale e irriducibile all'egocentrismo dei personaggi. Il rifiuto della prospettiva individuale è altrettanto evidente nella maniera in cui la voce che racconta, imbevuta della nobile ironia propria delle parodie eroicomiche, considera le motivazioni dei personaggi, i quali agiscono quasi sempre sotto l'effetto di impulsi mal giustificati, che tentano poi di dissimulare per mezzo di discorsi poco coerenti. All'insaputa di tutti, chi agisce oscilla tra i nobili principî e una condotta riprovevole: solo colui che racconta indovina la miseria dei personaggi e la porta alla luce con un'ironia venata di indulgenza.

L'inventore-autore che conduce a buon fine un intreccio fatto di molti fili, il ragionatore che mette in luce lo scarto tra il discorso vanaglorioso e la condotta spesso biasimevole dei personaggi, e il teorico che spiega il senso dell'opera vengono riuniti da Fielding in un unico ruolo che acquista così una forza considerevole. Osservatore divertito e imparziale dei suoi personaggi, di cui scopre abilmente le debolezze, Fielding non esita a disseminare il racconto di osservazioni prudenti, spesso altrettanto ironiche degli episodi messi in scena. L'inventore-autore-ragionatore, che possiede una fisionomia morale propria e che regge apertamente il timone morale del racconto, non si può ridurre a un semplice narratore, nella misura in cui non si limita a presentare e commentare la storia, ma assume apertamente il ruolo di organizzatore, o meglio di creatore del racconto. Questa voce che conversa della commedia umana e del mestiere di romanziere con la medesima bonomia non potrebbe essere definita in altro modo che come la voce dell'*autore*, che crea e controlla la storia, la mette sulla pagina, la commenta, ne assicura l'equilibrio morale e artistico, e la offre lui stesso «a viva voce» al lettore.

Se lo definiamo in questo modo, l'autore ha sempre fatto parte, in modo più o meno visibile, dei testi romanzeschi. Ciò che tuttavia distingue l'opera di Fielding è uno sviluppo senza precedenti di questo ruolo: una vera e propria *consacrazione dell'autore*. Inaugurando un nuovo rapporto tra la voce che racconta il romanzo e l'universo fittizio cui dà vita, questo sviluppo è una reazione contro l'idealismo romanzesco moderno e la sua prima conseguenza, l'abbandono simultaneo del discorso narrativo e dell'autorità morale nelle mani del personaggio. È l'inizio di una lunga rivalità tra il personaggio e l'autore, che per un secolo e mezzo si contenderanno il dominio sul testo del romanzo.

2.3. Una sovrabbondanza di forme: il gotico, il romanzo di costume, il sentimentalismo pessimista.

Mettendo a frutto la lezione di Fielding, il *Tristram Shandy* (1760-67) di Laurence Sterne e *Jacques il fatalista e il suo padrone* (1773-75, a puntate) di Denis Diderot si inseriscono nella linea di Rabelais, Sorel e Swift, cioè nella tradizione della prosa parodica e burlesca dei secoli XVI-XVIII che usciva consapevolmente dalle convenzioni mimetiche per fare ironia sull'arte di

narrare. Dopo Sterne e Diderot, diventa necessario distinguere, in questa tradizione, fra le opere veramente inclassificabili dal punto di vista del genere e delle tecniche (*Pantagruel*, *Francion* e *Gulliver*) e i *romanzi ludici*, il cui scopo è la messinscena in tono faceto dei procedimenti stessi dell'arte della prosa, a spese della trasparenza narrativa. A quest'ultima categoria appartengono le opere di Sterne e di Diderot, che forse non sarebbero mai esistite se la natura stessa del romanzo non fosse stata messa in dubbio dal dibattito che oppose il nuovo idealismo, difeso da Richardson e da Rousseau, allo scetticismo ironico incarnato da Fielding.

Mentre Fielding rifiuta l'idealismo romanzesco moderno, giudicandolo troppo lontano dalla natura, il *romanzo gotico* critica la formula di Richardson proprio in quanto si lascia tentare troppo dall'osservazione attenta della natura, dimenticando la potenza dell'immaginazione. Inventato da Horace Walpole – il cui *Castello d'Otranto* (1764) fu il modello cui si ispirarono Ann Radcliffe, Matthew Lewis e molti altri –, il romanzo gotico si allontana dalla realtà empirica per celebrare, apertamente e senza falsi pudori, l'inverosimiglianza romanzesca estrema. Proponendosi di operare un vero e proprio ritorno ai romanzi cavallereschi, questo genere risuscita i torrioni e le segrete, destinati a produrre sul lettore un'impressione piú forte – e in un certo senso piú facile da accettare – dell'ammirazione generata dalla grandezza naturale ma rigorosamente interiore, invisibile alla vista e di conseguenza impossibile da provare, delle eroine di Richardson e di Rousseau. Sempre in nome dell'immaginazione, una cornice di tal genere mette in discussione l'oggettività, da poco acquisita, dell'ambiente materiale e sociale, e restituisce al mondo che circonda il personaggio la vecchia funzione simbolica di prigione dell'anima.

Il genere gotico sviluppa al tempo stesso una nuova figura di eroe romanzesco: il personaggio demoniaco, animato da una malevolenza irreprimibile e dotato di una quantità infinita di energia. La nascita di questo eroe è senza dubbio una risposta alla sacralizzazione dell'interiorità, alla poetica che affermava la superiorità della virtú, concependola però come una forza inflessibile ma passiva, sull'esempio dei romanzi ellenistici. Per tutto il Settecento, la costanza e l'energia sembrano escludersi reciprocamente, e i rappresentanti di quest'ultima sono gli imbroglioni, i seduttori e gli scellerati: i Roderick Random, i Tom Jones, i Lovelace. Simmetricamente, il romanzo gotico spoglia le anime belle del potere quasi sovrannaturale di cui disponevano nelle opere idealistiche, e le consegna indifese alle cattive intenzioni dei loro nemici.

Sulla scia di Fielding e del romanzo picaresco, anche il *romanzo di costume* ricicla la lezione dell'idealismo richardsoniano. Se *La spedizione di Humphrey Clinker* (1771) di Tobias Smollett eredita soprattutto l'ironia picaresca, *Evelina* (1778) di Fanny Burney si colloca all'incrocio fra la satira di costume e il romanzo idealistico moderno, abbozzando un quadro critico della società londinese vista attraverso gli occhi di una giovane di provincia innocente e generosa. Il *romanzo sentimentale* – sottogenere cui appartiene *Il vicario di Wakefield* (1766) di Oliver Goldsmith – modera a sua volta l'inverosimiglianza dell'idealismo moderno dando vita, entro un contesto verosimile, a personaggi virtuosi ma non sublimi, a situazioni difficili ma non tragiche, a soluzioni morali auspicabili ma non stupefacenti.

Opera di notevole importanza, *I dolori del giovane Werther* (1774) di Goethe prosegue nello sforzo di riconciliare la sacralizzazione dell'interiorità con il verosimile psicologico, ma sacrificando interamente la forza del personaggio. La costanza delle grandi eroine di Richardson, divenuta semplice riserbo nel romanzo sentimentale, si riduce qui a una deplorevole debolezza. Ma è proprio questa debolezza ad assicurare l'unità d'azione, un'unità che esibisce insieme i tratti della novella classica (ambiente ristretto, pochi personaggi, conflitto insolubile tra passione e matrimonio) e quelli del racconto elegiaco (tono lirico, assenza di un gesto decisivo, scioglimento fondato sulla rinuncia). La forza dell'idealismo moderno cede il passo alla magia del romanticismo, perché in Werther la bellezza dell'anima non è nient'altro che uno stato poetico soggettivo sprovvisto di tangibili conseguenze esteriori, ma che acquisisce un supplemento di verosimiglianza, tanto che risulta piú naturale partecipare alle fantasticherie di Werther che ammettere come probabile la prodigiosa influenza morale esercitata dalla virtú di Pamela e di Julie su coloro che le circondano. *I dolori del giovane Werther* segna cosí la nascita di un *nuovo idealismo pessimista*, ricco di risonanze romantiche, che riconosce di primo acchito la grandezza delle anime elette e l'impossibilità della loro riconciliazione col mondo. Opere come *Paolo e Virginia* di Bernardin de Saint-Pierre (1787), *Iperione* di Hölderlin (1797-99), *Atala* di Chateaubriand (1801) e *Corinna* di Madame de Staël (1807) deplorano l'avversità della natura o delle forze storiche che si alleano per umiliare le anime belle e impotenti.

3. *L'apogeo del romanzo: l'Ottocento.*

Il progetto inaugurato dall'idealismo moderno – conciliare la rappresentazione dell'anima bella con la verosimiglianza del mondo – resta vivo durante tutto l'Ottocento, quando la verità storica dei conflitti rappresentati è ormai il centro d'interesse del romanzo. Riportando le anime belle sulla terra, il romanzo settecentesco rende verosimile lo scenario entro il quale esse dispiegano la loro grandezza, ma il conflitto tra questa magnanimità e il contesto rimane invariato. Attenti al radicamento dell'uomo nella comunità, i romanzi ottocenteschi esaminano il rapporto tra individuo e società non solo sotto le sembianze di una dipendenza generale e uniforme, ma anche insistendo sull'influenza concreta e differenziata del contesto.

L'attenzione che la quasi totalità dei romanzieri ottocenteschi accorda alla dimensione sociale dell'universo fittizio non significa tuttavia che il dibattito tra idealismo moderno e scetticismo morale venga dimenticato. I partigiani dell'idealismo si sforzano di collocare le anime belle dentro il mondo empirico in un modo credibile. Cercando una bellezza e una forza morale plausibili, questi autori passano al setaccio l'universo per scoprire che le anime belle sono sepolte nelle nebbie della storia, perdute nei paesi esotici o imboscate nel labirinto della società moderna. Fra gli avversari dell'idealismo romanzesco, alcuni si impegnano a descrivere, con benevolenza ironica, l'imperfezione morale nelle sue diverse incarnazioni sociali, mentre altri esaminano, con un misto di simpatia e di severità, le insidie della prospettiva soggettiva. I piú accaniti tra questi scrittori partono dal principio che l'idealismo romanzesco ingeneri una sorta di miraggio che nasconde la miseria morale degli esseri umani, e si impegnano a dissiparlo per rivelare ai lettori l'atroce verità della loro condizione. Alcuni grandi scrittori della seconda metà del secolo, infine, tentano di operare delle sintesi sempre nuove tra idealismo e anti-idealismo.

3.1. Idealismo, *milieu*, anti-idealismo.

La *tradizione idealistica*, illuminata dal pessimismo romantico, deve ammettere la difficoltà di collocare l'ideale romanzesco nel mondo moderno invaso dalla mediocrità e dalla prosa; ma invece di accettare l'inevitabile sconfitta dell'anima eroica, si propone di scoprire gli ambienti sociologici e storici che ne favoriscono l'apparizione. Grazie a Walter Scott, il *romanzo storico* giunge a risolvere un problema *interno* del romanzo – la plausibilità dell'anima grande – basandosi sui recenti progressi del pensiero storico. L'invenzione di Scott consiste nel presentare ai lettori dei personaggi che esibiscono la costanza e l'energia richieste dall'idealismo romanzesco e di renderli nel contempo verosimili, grazie a un giusto dosaggio di queste qualità e grazie ad ampie spiegazioni storiche. La grandezza d'animo, che secondo Scott nasce dai costumi arcaici delle nazioni guerriere, può essere giustamente celebrata nel suo ambiente originario e accuratamente separata dalle esigenze normative del mondo moderno. A partire da *Waverley* (1814), romanzo che mette in contrasto lo spirito di avventura dei montanari scozzesi e la moderna prudenza dell'eroe eponimo, Scott si ingrazia sia la simpatia dei lettori che cercano nei romanzi le grandi gesta di personaggi eccezionali, sia la benevolenza di coloro che diffidano delle esagerazioni romanzesche.

Scott apre un vasto campo tematico alla narrativa in prosa, scoprendo la discontinuità e la differenziazione del mondo umano secondo le dimensioni della storia, della geografia e della stratificazione sociale. L'oggetto di riflessione non è piú la norma ideale universale, ma la varietà dei legami

normativi tra gli esseri umani. Grazie alla nuova filosofia della storia, che limita la portata di ogni sistema normativo alla comunità che esso esprime, la questione assiologica si pone soltanto all'interno delle singole comunità. Invano il pubblico del romanzo moderno, che vive in una civiltà quetamente prosaica, prova una simpatia di principio per l'eroismo dei tempi passati: la grandezza di quell'eroismo non lo riguarda, e nessun appello alla comprensione trans-storica o alla «fusione degli orizzonti» riuscirà ad abolire questa indifferenza.

Poiché il romanzo deve ormai venire a patti con la differenziazione storica dei costumi, lo scrittore che voglia ritrarre una grandezza veramente universale è chiamato a scoprire, tra i molti sistemi normativi che hanno governato gli uomini, quelli che trascendono la società da cui provengono. È ad Alessandro Manzoni che si deve il piú compiuto tentativo di rifondere un intreccio romanzesco a carattere universale nello stampo del romanzo storico moderno. *I promessi sposi*, vero *remake* modernizzato delle *Etiopiche*, narra, come il suo modello, le peripezie di una coppia di giovani fidanzati la cui inflessibile fedeltà trionfa in tutte le prove. L'eroismo dei due protagonisti illustra una delle teorie liberali della storia: quella che attribuisce l'avvento dell'uguaglianza moderna a un vasto progetto provvidenziale inscritto da tempo nelle virtú insegnate dal cristianesimo. La grandezza del passato nutre senza intermediari l'ideale moderno di una società giusta.

La stessa logica informa il *romanzo esotico*, che cerca di scoprire la nobiltà d'animo nelle regioni non ancora raggiunte dalla civiltà moderna – tra gli indiani d'America (i romanzi di Fenimore Cooper), nel Caucaso (Lermontov e Tolstoj), in Italia (Stendhal e Lamartine), in Spagna (Mérimée) –, cosí come il *romanzo rurale* che scopre anime belle in regioni isolate o povere dove l'innocenza arcaica sopravvive di nascosto (i racconti di Stifter, o *La palude del diavolo*, *La piccola Fadette* e *Francesco il trovatello* di George Sand). In *Oliver Twist* (1837-38) Dickens esalta il candore di un bambino smarrito; nella *Piccola Dorritt* (1855-57), quello di una giovinetta appena uscita dall'infanzia. Victor Hugo, nei *Miserabili* (1862), trova la vera bellezza interiore in esseri che provengono dai bassifondi della società: un forzato, Jean Valjean, e una prostituta, Fantine.

Balzac, invece, sposta lo sguardo sulla società moderna e intraprende un vasto studio della socialità dell'uomo, della sua grandezza e della sua miseria applicando il metodo di Scott, ovvero dividendo il mondo in una moltitudine di ambienti diversi, ciascuno capace di conferire ai suoi abitanti una specifica fisionomia. È per questo che in Balzac eroi ed eroine di grandezza sovrumana sono, per cosí dire, soggetti alla specializzazione, e che le amanti costanti e rassegnate come Madame de Beauséant in *Papà Goriot* (1834), gli energici giustizieri riuniti nel terribile gruppo dei «Tredici», i grandi artisti e i pensatori come Joseph Bridau in *Casa da scapolo* (1841-42)

e Daniel d'Arthez nelle *Illusioni perdute* (1837-43), i filantropi come il dottor Benassis nel *Medico di campagna* (1833), mettono alla prova la propria forza in un ambito sociale ben definito. Poiché il fine di Balzac è la rappresentazione di tutti i tipi umani, accanto a questi eroi dipinge gli angeli decaduti, il piú famoso dei quali è Lucien de Rubempré, protagonista delle *Illusioni perdute*. Una moltitudine di esseri laidi e meschini – l'abate Troubert nel *Curato di Tours* (1832), la cugina Bette nel romanzo che a lei s'intitola, il barone Hulot nello stesso romanzo – escono dalle viscere della società moderna, prodiga di stupidità e di brutture. Nel piú cupo fondo di questa società troneggia, spaventoso e seducente insieme, Vautrin, il demone della *Commedia umana*, fratello dei grandi malfattori del romanzo gotico, del mostro di *Frankestein* (1818) di Mary Shelley e di Heathcliff, l'eroe di *Cime tempestose* (1847), capolavoro di Emily Brontë.

La *tradizione anti-idealistica* riunisce i lontani discepoli di Fielding; in primo luogo la *scuola dell'ironia* rappresentata da Stendhal e Thackeray, due scrittori che operano un inatteso ritorno alla libertà del romanzo picaresco e allo scetticismo beffardo degli autori comici del Settecento. Rispettando scrupolosamente le consegne dello storicismo e del realismo descrittivo, questi autori si interessano in ugual misura al determinismo storico e sociale e al cuore dell'uomo, che è sempre e ovunque lo stesso. Per sorprendenti che siano, le differenze tra i costumi delle varie epoche e nazioni non toccano il livello piú profondo degli individui, e, se pure ne modificano la libertà d'azione e le scelte di carriera, non sono responsabili dell'energia che guida gli uomini attraverso il labirinto del mondo.

La *scuola dell'empatia* mette l'accento piú sulla conoscenza di sé e sulla comprensione reciproca dei personaggi che sugli eventi dell'intreccio. Come Fielding, Jane Austen diffida della prospettiva soggettiva dei personaggi ma, non volendo intervenire in prima persona per smorzarla, sceglie di usare il discorso indiretto libero: una tecnica il cui impiego massiccio diventa possibile appunto in quel momento storico, allorché la sacralizzazione dell'interiorità permette di riconoscere nell'intimo dell'essere umano la fonte della sua dignità morale, ma al tempo stesso la critica dell'idealismo romanzesco non permette di assimilare ingenuamente questa dignità alla perfezione. L'interiorizzazione dell'intreccio, cosí come l'annotazione attenta delle idee dei personaggi su se stessi e sui propri rapporti con gli altri, formeranno la materia del romanzo psicologico di fine Ottocento, in particolare nella forma che gli dà Henry James, l'autore che porta a compimento la separazione tra lo scetticismo morale e la tradizione comica. Seguendo una tendenza piú generale della storia del romanzo, quest'epoca attribuisce una nuova gravità morale a preoccupazioni che, fino a poco tempo prima, suscitavano per lo piú l'ironia o il riso. Grazie a questa trasformazione, la scuola dell'empatia affiderà al romanzo del Novecento il suo ricco lascito di conoscenze nel campo dei moti impercettibili della psiche.

Questa tradizione ha subito una svolta pessimistica con l'*anti-idealismo maturo* di autori come Flaubert, i fratelli Goncourt e Zola. Nelle loro opere la tecnica dell'empatia favorisce l'immersione sensoriale e cognitiva del lettore nel mondo dei personaggi, ma rafforza anche la repulsione provocata dalla loro flagrante debolezza morale. L'intimità che il lettore è portato a condividere con Emma Bovary, Germinie Lacerteux o Gervaise gli ricorda senza sosta lo squallore e la tristezza della condizione umana. Con un rovesciamento degno di nota, questo spettacolo ripugnante, che nel romanzo premoderno era la specialità esclusiva del sottogenere picaresco e metteva in scena le sole figure di emarginati, pretende ora, nelle opere degli autori citati, di catturare la vita umana nella sua piú seria e piú generale verità; come se la sacralizzazione dell'interiorità avesse finito per produrre il suo contrario, e alla generalizzazione egualitaria della virtú proclamata dall'idealismo moderno corrispondesse quella, altrettanto egualitaria, dell'ignominia.

3.2. Tentativi di sintesi: Eliot, Tolstoj, Dostoevskij, Fontane, Galdós.

Nella seconda metà dell'Ottocento, la quasi totalità della produzione romanzesca è concentrata in Francia e Inghilterra. Tuttavia le opere di sintesi che in quest'epoca tentano di associare l'entusiasmo idealistico e lo spirito critico dell'anti-idealismo, continuando cosí la tradizione inaugurata da Scott e da Balzac, provengono quasi sempre da altri orizzonti, che, grazie alla loro relativa marginalità, incoraggiano prese di posizione originali. La sola eccezione è George Eliot, che in *Middlemarch* (1871-72) descrive il destino di una donna forte che conquista la felicità a dispetto del fallimento del suo primo matrimonio. Vera e propria eroina da romanzo ellenistico per il dominio di sé e l'onestà integrale, Dorothea Brooke possiede anche la capacità di sbagliare e di riconoscere i propri errori. Nella sua storia risuonano tutti i temi dell'interiorizzazione moderna del romanzesco: l'identità assiologica tra l'eroismo pubblico e la grandezza privata o addirittura anonima, la bellezza morale degli umili, la vocazione del romanzo moderno a celebrare gli oscuri portatori dell'ideale.

Tolstoj, al contrario, diffida profondamente di tutto ciò che ricorda l'idealismo romanzesco moderno: l'apoteosi dell'individuo, il culto della coscienza legislatrice, l'idea che il dovere stia nel nostro cuore come un'iscrizione indelebile. A suo giudizio, il posto che gli individui occupano nella società, lungi dall'essere la fonte diretta della loro personalità, li spinge a cambiare a loro piacimento il proprio modo di leggere la realtà e di agire in essa. Ma questo cambiamento non è automatico, e i suoi personaggi piú grandi rifiutano le norme preesistenti per lottare, anche se ingenuamente o

maldestramente, contro le esigenze spesso intollerabili della società e contro la moltitudine contraddittoria delle proprie intuizioni morali. L'anima bella – lo sono, a modo loro, Olenin nei *Cosacchi* (1863), Pierre Bezuchov in *Guerra e pace* (1863-69), Levin in *Anna Karenina* (1873-77) – non esibisce la sua virtú al cospetto del mondo (la mancanza di contegno è il limite maggiore degli esseri imperfetti in Tolstoj), ma cerca con modestia e perseveranza la regola della vita retta. Questi personaggi finiscono per trovare lo splendore della norma morale nel loro cuore, ma non sotto forma di una verità luminosa che è sufficiente contemplare per cogliere. Ciò che scopre l'anima bella di Tolstoj, ponendosi all'ascolto di se stessa e del mondo, non sono regole e interdizioni esplicitamente formulate, come accadeva ai protagonisti di Richardson, Rousseau, Balzac o Dickens, ma illuminazioni e intuizioni interiori, stati intimi di gioia, di incertezza o di insoddisfazione. Ignorando se stessi, ma cercando di conoscersi, questi esseri esemplari, cui manca il linguaggio perentorio della morale, evocano l'innocenza scrupolosa degli eroi della pastorale, per i quali – come per Bezuchov, Levin e Olenin – il mondo è un rifugio accogliente che permette ai cuori sinceri di fare progressi sul cammino della virtú.

In Adalbert Stifter e Theodor Fontane, l'idealismo romanzesco penetra ancora piú profondamente nell'universo considerato reale di quanto non facesse nelle opere dei loro predecessori e contemporanei; ma al tempo stesso la forza dell'idealismo diminuisce, al punto che la si avverte sempre piú a stento. Nei racconti di Stifter, la poesia del cuore si nasconde in esseri che né la bellezza fisica né i modesti successi sentimentali designano come eletti dal destino: individui dall'apparenza banale, perseguitati dall'esistenza, e che tuttavia rigurgitano di energia e di bontà. Questi personaggi passano per esemplari, e l'esempio che propongono impressiona proprio in virtú della sua banalità. Fontane, spingendosi ancora piú lontano in questa direzione, si sforza di scoprire la poesia nascosta nel fondo dei cuori piú ordinari – quelli di una Effi Briest o di un Innstetten: esseri prosaici che si sottomettono senza protestare alle consegne del loro ambiente, ma che soffrono dello scarto tra la morale del dovere e il bisogno di vivere in un mondo di bontà e di generosità. Anche le migliori intenzioni di vivere secondo la legge sociale non riuscirebbero a colmare l'intima aspirazione al dono di sé, all'abbandono incondizionato, all'amore-passione. Fantasticherie simili a quelle di Werther turbano segretamente e in piccole dosi anche esseri dalla sorte piú piena, a cui la felicità mondana sembra perfetta. Ma in certi casi questa dose, per quanto minima, è sufficiente a uccidere il sognatore.

Difendendo un punto di vista opposto a quello ottimistico di George Eliot e a quello moderato di Fontane, Dostoevskij respinge l'idealismo romanzesco – nella misura in cui questa poetica esalta la grandezza e l'autonomia dell'uomo – e l'anti-idealismo – nella misura in cui questa poetica trova nell'imperfezione del genere umano una fonte di divertimento o di

amarezza. Contro la tradizione idealistica, Dostoevskij sente l'obbligo di dimostrare che la magnanimità e la costanza degli eroi romanzeschi antichi sono soltanto chimere. Contro l'idealismo moderno, che esalta la capacità degli esseri eccezionali di darsi da soli una legge morale, Dostoevskij propone l'esempio di Raskolnikov, lo studente che si ritiene autorizzato a uccidere un essere umano innocente in nome della propria autonomia. Nei *Demoni* torna di nuovo su questo tema e, attraverso il ritratto di Stavrogin, dimostra che il superuomo che aspira a dare una legge ai suoi simili è in realtà un animale da preda. Ma a differenza degli anti-idealisti, per i quali l'imperfezione è la verità ultima della condizione umana, Dostoevskij crede, malgrado tutto, alla possibilità della perfezione, che egli identifica, secondo i dettami del cristianesimo ortodosso, con la santità contemplativa, con il sacrificio di sé per il bene altrui e soprattutto con l'abbandono nelle mani della divinità. Ma, reagendo all'abitudine di dipingere anime belle perfettamente in grado di dominare pensieri e azioni, Dostoevskij conferisce alle anime salvate una sorta di goffaggine unita a una profonda umiltà; come se queste anime, rendendosi conto di non aver avuto accesso allo stato di grazia in virtú dei propri meriti, chiedessero perdono agli altri uomini per essere state scelte dalla divinità malgrado la loro imperfezione. In un mondo profondamente corrotto, la sola bellezza è quella dei rari esseri naïf, spontanei, disadattati. In questo modo Dostoevskij, senza arrivare a una vera sintesi tra idealismo e anti-idealismo, si allontana in egual misura da entrambe le opzioni, e le sostituisce con una formula romanzesca fondata sul contrasto tra le forme piú ripugnanti dell'abiezione umana e la piú eterea santità.

Presso i romanzieri spagnoli di fine Ottocento, la grandezza d'animo dei personaggi è irrimediabilmente affetta da dismisura, se non da un tocco di follia. L'ostinazione di Fortunata Izquierdo e l'amore serafico di Maximiliano Rubin in *Fortunata e Giacinta* di Pérez Galdós, la santità del protagonista in *Nazarín* dello stesso autore, o la femminilità tormentata di Ana de Ozores nella *Presidentessa* di Clarín rivelano una nobiltà sostenuta da un'immensa riserva di energia vitale, e presentano al contempo i sintomi di un profondo squilibrio psichico. La tradizione cervantina è sicuramente responsabile di questo legame tra la follia e la ricerca dell'ideale, e inversamente l'opera di questi romanzieri resuscita e modernizza il *Don Chisciotte*. Altrettanto radicata nella tradizione della prosa spagnola è la distanza tra questi personaggi toccati dalla follia e la società che li circonda. Alla maniera dei picari, che soffrono perpetuamente di una specie di malasorte, anche quando Maximiliano Rubin riesce a sposare la bella Fortunata, ella resta per lui eternamente inaccessibile; Fortunata, dal canto suo, ritrova l'amato Juanito Santa Cruz solo per soffrire ancor piú a causa sua; Ana Ozores finisce per scoprire il piacere amoroso, ma non la felicità. Nella misura in cui questi personaggi sanno oscuramente che una riconciliazione duratura

col mondo è per loro impossibile, accettano di buon grado la loro precaria condizione, e in virtú di un rovesciamento psicologico favorito dalla stabilità delle società tradizionali si sentono spesso perfettamente a loro agio in un ambiente ostile alle loro aspirazioni. L'infelicità dei personaggi, che rasenta la tragedia, è alimentata da una sorta di complicità comica tra l'escluso e l'ambiente che lo tortura. Sublimi e ridicoli insieme, i personaggi dei romanzi spagnoli aspirano alla chimera dell'autonomia e lo fanno con una passione che non possiamo non rispettare, benché il suo fallimento non ci stupisca. La disfatta delle piú nobili aspirazioni è percepita come legge ineluttabile della vita umana, proprio perché l'impossibilità del compimento è per cosí dire presupposta, e perché i protagonisti conservano, nel ridicolo della loro caduta, tutta la grandezza delle loro ambizioni.

4. *Il Novecento, ovvero: tutte le forme ritornano.*

Benché le poetiche del romanzo nell'ultimo terzo dell'Ottocento siano molte (idealismo, anti-idealismo, sintesi delle due posizioni), il lettore è colpito dalla loro omogeneità formale. Gli scrittori che cercano una propria strada, come Henry James, lo fanno a loro rischio e pericolo, e questi frammenti di originalità non turbano l'imponente monotonia del genere. Per quanto riguarda l'invenzione, i personaggi esibiscono ancora un misto di imperfezione e di aspirazioni morali: si radicano sempre nel loro ambiente, e non se ne liberano se non di rado e in modo appena percettibile; per quanto riguarda lo stile, l'autore presta un'attenzione scrupolosa ai dettagli storici e sociali, e si preoccupa di assicurare la veridicità dei dialoghi cosí come l'immersione sensoriale e affettiva del lettore nell'universo del personaggio. Questi pochi tratti si ritrovano ovunque, come se il successo di una formula scoperta a prezzo di cosí tanti sforzi scoraggiasse ogni tentativo di rinnovamento.

Bisogna dunque concludere che il dibattito aperto dai romanzi antichi e continuato dai suoi eredi moderni si sia ormai definitivamente chiuso? Che la questione assiologica sia stata infine ricondotta, grazie ai progressi delle conoscenze, alle sue autentiche dimensioni storiche, sociologiche, se non addirittura psicologiche? Che si sia dunque risposto positivamente e in modo definitivo alla domanda se la vera dimora dell'uomo sia il mondo che lo circonda? Niente affatto. Benché l'equilibrio cui il romanzo perviene nella seconda metà dell'Ottocento possa far credere per un attimo che questi vecchi problemi siano stati risolti, dopo quell'attimo eccezionalmente breve i legami in apparenza molto solidi che il romanzo aveva stabilito con la riflessione psicologica, storica e sociale furono messi vigorosamente in discussione.

Nel Novecento, la storia del genere coincide con tale discussione. Pro-

prio all'inizio di questo nuovo periodo, la moda estetizzante – già annunciata da *A ritroso* (1884) di Huysmans, e portata a maturazione da Gide con *L'immoralista* (1902) – esibisce un sovrano disprezzo per la socialità dell'uomo e per la questione morale, decidendo che l'uomo ha il diritto di appropriarsi di un mondo che non merita rispetto, come pure il diritto di inventarsi un destino il cui successo verrà giudicato in termini estetici. La norma morale – trascendente agli inizi del romanzo, collocata in seguito nel cuore dell'uomo, e infine radicata nel terreno della società e della storia – svanisce e viene sostituita dalla promessa di una libertà vertiginosa.

Piú moderato nell'estetismo, ma piú radicale nel rifiuto del mondo, il capolavoro di Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, usa tutte le sottigliezze del realismo morale e sociale per dimostrare che l'universo reale non è la vera dimora dell'uomo, giacché l'unico vero accesso alla pienezza del vissuto è quello garantito dall'arte. Dopo i tentativi ottocenteschi di cogliere i rapporti di dipendenza fra individuo e società, la *nuova frattura* tra l'uomo e il mondo da una parte sottintende l'assenza di ogni morale consacrata (sia che pervada del suo splendore l'universo visibile, sia che animi soltanto la vita interiore), e dall'altra afferma l'irriducibilità radicale degli uomini all'ambiente cui appartengono.

Una visione per molti versi simile, seppure ancora piú cupa, anima l'*Ulisse* di Joyce (1922). Come nella *Recherche*, i protagonisti di quest'opera rimangono estranei al mondo che abitano, e la loro capacità di agire finisce per atrofizzarsi piú di quanto non avvenga in Proust. Arcinaturalista per la moltitudine dei dettagli che sollecitano la percezione, l'*Ulisse* spinge le scoperte della scuola dell'empatia ai loro limiti logici, riproducendo le minime immagini, impressioni e schegge di pensiero che formano il flusso di coscienza. L'abbondanza di ornamenti in apparenza inutili, l'inestinguibile vivacità dello stile stanno a significare che lo spirito delle persone, pur rigurgitando di immagini e associazioni di idee inusuali, soffre di una mancanza di decisione e di impotenza ad agire. Mentre in Proust l'arte liberava l'uomo dalla schiavitú, in Joyce serve solo a metterla in luce, senza sconfiggerla. Virginia Woolf e William Faulkner riprendono, ognuno a suo modo, questa letteratura «allo stato bruto», dove larghe distese di materiale narrativo vengono presentate al lettore senza che siano state prima *elaborate* in vista della comprensione della storia. Il *nouveau roman* francese, e in particolare l'opera di Nathalie Sarraute, prosegue in questa stessa direzione dopo la seconda guerra mondiale.

Altrettanto lontano dalla narrazione elaborata, l'intellettualismo del romanzo-saggio cosí come è stato sviluppato da Thomas Mann e Robert Musil incorpora il discorso filosofico nella struttura stessa della finzione letteraria. In Mann e Musil, l'eccesso di considerazioni teoriche finisce per sortire lo stesso risultato dei dettagli sensoriali in Joyce e Faulkner: in entrambi i casi il lettore ha la sensazione di essere invitato a uno spettacolo dove in

realtà accade ben poco. Questi autori tornano, con prospettive nuove, alla tecnica dei romanzi ellenistici, medievali e picareschi, costruiti attorno a molti episodi. Anche i testi di Joyce, Faulkner o Musil non presentano tanto dei *casi* ben precisi di conflitti tra l'individuo e la norma morale (antica specialità della novella), quanto dei *rapporti d'ordine generale* tra l'io e il mondo.

Franz Kafka, invece, riprende le tecniche della narrazione elaborata (personaggi plausibili, sfondo disegnato nettamente, soggetto ben definito, dialoghi subordinati alle necessità dell'intreccio, stile facile da seguire) per sottolineare, con un'ottica per cosí dire oggettiva, la gravità della nuova frattura cosí come si riflette nell'estraneità, ormai radicale, del mondo. Il lettore scopre che i ponti tra l'eroe e il mondo sono praticamente crollati: non, come in Joyce e in Musil, a causa dell'individualità idiosincratica del protagonista – che nei romanzi di Kafka è sempre l'uomo piú banale del mondo –, ma perché il mondo, dietro il sottile schermo della normalità, si rivela essere un incubo insieme spaventoso e ridicolo. Fatto degno di nota, questa nuova frattura è tanto profonda che l'amore non viene piú considerato il tramite della riconciliazione dell'individuo col mondo: per la prima volta nel Novecento l'amore e la dinamica della coppia non sono piú al centro dell'attenzione del romanzo.

A livello formale, in ragione della semplicità narrativa che esibisce, Kafka ritorna – ancora piú decisamente di Joyce, Faulkner e Musil – alla pratica premoderna di una lunga sfilza di episodi che sottolineano senza sosta i legami d'ordine generale tra l'io e il mondo. In questo Joseph K, il protagonista del *Processo* (1925) che subisce una procedura giudiziaria eccezionale e incomprensibile, e K, l'agrimensore del *Castello* (1926) che tenta invano di farsi accettare dall'amministrazione locale, sono i corrispettivi moderni degli eroi del romanzo idealistico premoderno, minacciati continuamente dal pericolo; con la sola differenza che in Kafka la Provvidenza non giunge mai in soccorso.

Disvelato dall'autore del *Processo*, questo strato di realtà inquietante, la cui vista è nascosta dalla routine quotidiana, costituirà da lí in poi l'argomento canonico della rappresentazione romanzesca, cosí come l'attività psicologica «allo stato bruto» messa in luce da Joyce, Woolf e Faulkner eserciterà un'influenza considerevole sulla presentazione dell'individuo nel romanzo del Novecento. Prigioniero del caos percettivo e linguistico della sua coscienza, l'uomo deve affrontare un mondo sprovvisto di solidità, infarcito di elementi illogici, favolosi o mitici: ecco l'impalcatura del romanzo che chiamiamo *postmoderno*, già annunciata dal soprannaturalismo etnico di Jean Giono, Mircea Eliade e Ismaïl Kadaré, e raffigurato in mille modi differenti da Gabriel García Márquez, Georges Perec, Michel Tournier, Thomas Pynchon, Toni Morrison, Salman Rushdie, Umberto Eco, Mario Vargas Llosa e Don DeLillo.

Va da sé che queste opzioni – l'estetismo, l'intellettualismo, la rappresentazione della psiche allo stato bruto e quella dell'estraneità del mondo – non esauriscono l'immensa produzione romanzesca del Novecento. I successori di Dostoevskij (François Mauriac, Georges Bernanos, Julien Green, Heinrich Böll e Walker Percy, ma anche Jean-Paul Sartre e Albert Camus e, di recente, John Michael Coetzee) continuano a riflettere sull'imperfezione morale dell'uomo; gli eredi del realismo sociale (Roger Martin du Gard, Louis Aragon, John Galsworthy, Doris Lessing, Saul Bellow, Tom Wolfe e, in Russia, dove il realismo socialista ha accuratamente preservato il metodo, Boris Pasternak, Aleksandr Solženicyn e Vasilij Grossman) restano fedeli al grande stile messo a punto dai romanzieri dell'Ottocento; i neoromantici (Marguerite Yourcenar, Thornton Wilder, Julien Gracq, Ernst Jünger) tentano di ritrovare la grandezza degli esseri eccezionali nella loro azione storica, mentre gli eredi della tradizione comica (John Dos Passos, Louis-Ferdinand Céline, Jaroslav Hašek, Milan Kundera, Josef Škvorecký, John Barth, Philip Roth, Peter Carey) dipingono, con estro inesauribile, l'imperfezione dell'uomo in un mondo ostile e assurdo.

Tutte queste formule sono ancora vive nel momento in cui il romanzo riafferma la propria vocazione internazionale, e in cui le tradizioni letterarie piú antiche, cosí come quelle appena emerse, lo scelgono come terreno di affermazione della loro contemporaneità: la lista dei premi Nobel per la letteratura degli ultimi cinquant'anni, molto varia in quanto a nazionalità dei vincitori, comprende quasi unicamente dei romanzieri. Il disorientamento dell'io in un ambiente che viene percepito come incomprensibile in modo sempre piú insistente (ma anche, occorre dirlo, in modo sempre piú sereno) resta il tratto comune di queste opere che provengono da tutti gli orizzonti culturali, e allude senza dubbio all'antica frattura tra gli eroi virtuosi del romanzo ellenistico e il mondo sublunare governato dalla contingenza.