

## Antonio D'Ambrosio

### *Il romanzo in Italia I. Forme, poetiche, questioni*

«Il romanzo, da noi, è una pianta che bisogna ancora acclimare». Con questa citazione lapidaria, tratta dal capitolo su *I Malavoglia* negli *Studi di letteratura contemporanea* di Luigi Capuana (1892), Giancarlo Alfano apre il primo saggio del primo volume del *Romanzo in Italia*. Un avvio sottotono, si potrebbe dire, che sembra sminuire la presenza e il ruolo nella nostra cultura del genere letterario della modernità. A maggior ragione se si considera inoltre «l'inevitabile dipendenza degli scrittori nostrani dai modelli stranieri» (p. 15).

In realtà, il romanzo fa la sua comparsa in Italia già agli albori della sua esperienza letteraria, regalandoci subito uno dei suoi capolavori, «il portento del *Decameron* – seguendo sempre il giudizio di Capuana – dove tutti i germi dell'arte moderna son già sul punto di aprirsi» (*ibidem*), per due motivazioni principali: «la definizione di una singolarità» (tutti i personaggi sono dotati di una identità) e «la sua immersione in un contesto spazio-temporale precisamente circoscritto [...] in cui il personaggio è costantemente inserito in una trama di relazioni complessive» (p. 17); d'altronde il romanzo non è altro che la «forma di articolazione narrativa del rapporto tra soggetto (il protagonista) e mondo (l'ambiente nel quale si muove)» (p. 34). Ma per prendere coscienza della nascita di un genere nuovo bisogna attendere il Settecento, allorché matura la differenza tra *romance* da una parte, ancora legato al poema cavalleresco, costruito su una materia avventurosa e sulla dicotomia tra figure positive e negative, al di là di ogni determinazione concreta, e *novel* dall'altra, più realistico, che richiedeva un continuo aggiornamento dei temi e dei «“tipi” sociali» (p. 19) che rendesse la narrazione più credibile. A rifiutare definitivamente gli schemi del *romance* sarà il naturalismo di fine Ottocento, con la pretesa di restituire «la verità indiscutibile del documento umano» attraverso «l'impersonalità narrativa», teorizzando quindi due morti, dell'eroe e del narratore (p. 21). Al metodo realistico si oppone quello psicologico, che indaga invece l'interiorità del personaggio, seguendo la direzione più individualista inaugurata da Flaubert. Non a caso, col passaggio al Modernismo, ha notato Debenedetti, il romanzo assiste all'«invasione vittoriosa dei brutti» (p. 24), la cui deformazione fisica è proprio il «segno superficiale di una “forza trascendente e perturbatrice” emersa dal “fondo della psiche” o al contrario “scesa dagli empirei di una storia insindacabile”» (p. 25). A prescindere comunque dalla metodologia, «il romanzo svolge la funzione di collante culturale, in quanto consente la rappresentazione dei motivi oscuri che agitano l'essere singolare. Eroe di una “qualsiasi storia”, narrabile “in qualsiasi modo”, il protagonista romanzesco resta pertanto, in ogni caso, innanzitutto una figura sociale, una soggettività esposta allo sguardo del mondo esterno» (p. 24).

Luckács aveva distinto il romanzo, che restituisce la «totalità della vita» (Novalis diceva che un «romanzo è una vita in forma di libro», p. 160), dalla novella, che invece rappresenta «un episodio della vita con tanta evidenza che di fronte al suo significato universale tutte le altre parti della vita diventano superflue». Ma ha ragione Francesco de Cristofaro quando sostiene che tra narrazione lunga e breve c'è sempre stata una continua osmosi: il romanzo, infatti, nasce e si sviluppa «nel segno di Proteo» (p. 37). Si pensi solo ai romanzi francesi del XII secolo (e ovviamente al successivo *Decameron*), costruiti tramite la giustapposizione di episodi narrativi autonomi, che non impedivano la creazione di un insieme narrativo organico (attraverso tecniche quali ad esempio l'*entrelacement*) e semanticamente compiuto. De Cristofaro si sofferma poi sugli altri modi con cui la forma romanzo, appunto, si forma: sul «precipitare e l'agglutinarsi, cioè, di principi non immediatamente appartenenti al "genoma" del romanzo quali il racconto – narrazione «disossata», per dirla con Moravia, che definisce il romanzo una struttura con «un'ossatura che lo sostiene dalla testa ai piedi», «quella che chiameremo *ideologia*, ossia [...] uno scheletro tematico intorno al quale prende forma la carne della narrazione» (p. 45) –, il teatro – emblematico il caso dell'influenza dell'*Adelchi* e del *Carmagnola* sui *Promessi sposi* –, la poesia – se già *I Promessi sposi* «presentano molti luoghi testuali inarcati verso la poesia» (p. 53), sono soprattutto Verga e D'Annunzio che inizieranno a puntare «sulle risorse della poesia sia al livello retorico-figurale che a quello del significante e del fantasma sonoro» (p. 54), che trionferanno con il frammentismo e la prosa d'arte –, la costellazione della *non-fiction* – le scritture della «post-storia», «ad alto livello saggistico» (p. 56), che abitano la «valle del perturbante» teorizzata dai Wu Ming e che trovano il loro monumento in *Gomorra* di Saviano, fusione di giornalismo d'inchiesta e «racconto *in figuris* della miseria di una patria ferita» (p. 59), e il loro capostipite nell'*Affaire Moro* di Sciascia, che ci ha insegnato che il romanzo ha «sulle nostre vite un potere mistificatorio. [...] È l'*autofiction* se scade a solipsismo; è la *non-fiction*, se nasconde petizioni ideologiche; è la *meta-fiction*, se si estenua in freddo gioco intellettuale (p. 61)» (p. 42).

Sul debito del romanzo nei confronti del poema cavalleresco si sofferma Claudio Gigante, che muove la sua riflessione dalle discussioni sorte all'indomani della riscoperta della *Poetica* di Aristotele sul rapporto tra vero e verisimile: dall'opera dello Stagirita si ricavava che alla storia pertiene il vero, alla letteratura il verisimile, e quindi non «ciò che è avvenuto» bensì «ciò che potrebbe (o sarebbe potuto) avvenire» (p. 65). Le polemiche riprendono fervide nell'Ottocento a proposito dello statuto del romanzo storico, coinvolgendo intellettuali quali ad esempio Paride Zajotti, che auspicava la netta distinzione tra opera storica e romanzesca, visto che il romanzo storico non rispecchia nessuno dei poli della distinzione aristotelica, e Sansone Uzielli, che addita nella fortuna della tradizione cavalleresca il ritardo in Italia della nascita del romanzo, genere che «dall'autorità della Crusca fu legalmente definito *storia favolosa propriamente in versi*» (p. 73): di fatti, all'origine della

narrazione che mescola storia e invenzione è da collocarsi la *Gerusalemme liberata*, supremo esempio di epica storica, con cui il romanzo «condivide la possibilità di raccontare le gesta di un personaggio illustre: a condizione di rispettarne il “carattere” e le qualità morali che la tradizione gli ha attribuito» (p. 74); il romanzo storico è da condannare solo quando altera il senso della storia, rompendo l’implicito patto di fiducia instaurato con il lettore. Fa da spartiacque il 1827, l’anno dei *Promessi sposi*, su cui si mostrò critico Zajotti per due ragioni: la «mischianza del vero col falso» (p. 75) e il «senso del decoro», «tanto nell’accezione di un controllo esercitato sulla lingua e lo stile, tanto in quella legata alla scelta dei protagonisti» (p. 76). Stesse obiezioni arrivarono anche dal Tommaseo (che confidava a Vieusseux che quello manzoniano era «non romanzo ma storia»), insofferente «verso qualunque forma di coabitazione nel narrato tra realtà e invenzione che non fosse concepita come semplice addizione di binari narrativi paralleli»; a proposito dei personaggi, invece, riteneva che l’autore non avesse fatto altro che «abbellirne il carattere» per renderli dei personaggi ideali (p. 77). Le critiche portano Manzoni a scrivere il noto trattato *Del romanzo storico*, in cui difendendo il valore dell’invenzione sostiene che anche la poesia a suo modo può avere un valore cognitivo, poiché rivela «aspetti novi di cose note» (p. 80).

I tre capitoli che seguono sono dedicati a una disamina dello sviluppo del romanzo dal primo esemplare seicentesco, *L’Eromena* di Francesco Biondi (1624), al Postmoderno, passando per il secolo dei Lumi – con le analisi di Alberto Beniscelli su Chiari e Piazza e sui vari generi che interferiscono nel romanzo, dal teatro alla memorialistica all’epistolografia – e i vari “ismi” della modernità letteraria, dal Romanticismo al Neorealismo.

I successivi due capitoli riflettono sui generi del romanzo moderno. A Matteo Palumbo spetta il compito di illustrare quelli ottocenteschi, a partire dal romanzo epistolare, genere con cui si apre il secolo nel nome di Foscolo, le cui *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in continuo dialogo con l’opera di Rousseau e Goethe, ne rappresentano il prototipo. Foscolo aborrisce il carattere “romanzesco” dell’opera letteraria: «nell’uso che egli ne fa, si oppone al romanzo e designa i vizi di un’arte incapace di raccontare il farsi della vita» (p. 158), finalizzata a dilettere piuttosto che esprimere la verità delle emozioni. Tale vuoto può essere colmato, appunto, solo dal romanzo epistolare. Passando attraverso il romanzo storico e di formazione, si giunge, a conclusione del secolo, al romanzo verista, che mirava a «restituire la verità delle cose, impedire il coinvolgimento delle passioni e azzerare le valutazioni soggettive»: da qui la presenza di un narratore privo di identità che dà l’idea che l’opera d’arte si sia fatta da sé (p. 169).

Per il romanzo del secolo scorso, invece, a causa della sua estrema fluidità, si pone in maniera problematica l’uso della nozione di “genere”: se già «è impossibile – afferma Federico Bertoni – definire il romanzo in quanto genere, è altrettanto utopico inventariare e classificare tutti i generi del romanzo, cioè le varietà e le declinazioni eterogenee che ha assunto nel corso del tempo in base ai processi più svariati».

Secondo Tomaševskij, la ripartizione dei generi «è sempre storica, cioè vale solo per un periodo storico determinato; inoltre essa si fonda simultaneamente su più caratteristiche» (p. 180). Il problema del genere nasce «all'incrocio tra almeno tre piani»: «il progetto d'autore e le strategie di produzione editoriale, in un quadro di crescente industrializzazione; l'orizzonte d'attesa, i codici di ricezione e le abitudini di lettura di un pubblico sempre più variegato; le categorie, i modelli e i tentativi di mappatura tassonomica della storiografia letteraria, con cartografie che si fanno più vaghe e intricate a mano a mano che ci si avvicina al presente» (pp. 176-177). Ora, essendo il romanzo novecentesco estremamente variegato, per ovviare ai problemi di definizione, Bertoni ricorre alla «teoria dei modi» enunciata da Frye, per cui ogni opera di finzione può classificarsi «secondo la capacità d'azione dell'eroe», e dunque si avranno cinque modi fondamentali: mito, romance, epica e tragedia, commedia e narrativa realista, narrativa ironica. I modi, ha approfondito Remo Ceserani, sono «forme di organizzazione dell'immaginario», «un insieme di procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, forme elementari dell'immaginario storicamente concrete e utilizzabili da vari codici, generi e forme nella realizzazione dei testi letterari e artistici», che si concretizzano storicamente nei testi di una specifica società (p. 184). Tra i vari «modi» che Ceserani individua, quello che ha più fortuna nel Novecento è sicuramente il mimetico-realistico, che si intreccia continuamente con altre modalità di rappresentazione narrativa, dal romance all'epica. Grazie alla fluidità dei «modi» è possibile valorizzare la complessità generica di alcune narrazioni, come per esempio la gaddiana *Cognizione del dolore*, che unisce al modo tragico quello satirico, grottesco, parodico e fantastico. E oggi? Con la trasformazione del romanzo in un oggetto commerciale legato alla logica del mercato, con il bombardamento delle narrazioni massmediali, con il notevole ampliamento del bacino dei lettori, perlopiù appartenenti alla classe media, ecco che sale la necessità di etichettare nuovamente l'oggetto narrativo entro categorie chiuse, facilmente riconoscibili al fruitore. Trionfa in libreria il romanzo storico con le sue lunghe saghe familiari, l'*autofiction*, il romanzo di inchiesta e denuncia. Finanche quella «nebulosa» che Wu Ming 1 ha chiamato «oggetti narrativi non-identificati» (p. 196).

A Lucia Rodler è toccato ricostruire il complesso rapporto tra cultura popolare e romanzo, affidandosi alle riflessioni di antropologi, critici e scrittori. Ne deriva un quadro complesso, che nell'Ottocento identifica la cultura popolare con quella rurale, dalla quale gli autori si distanziano costruendo una specie di letteratura elitaria, di «casta», perché, secondo l'ottica gramsciana, «i sentimenti popolari non sono vissuti come propri dagli scrittori, né gli scrittori hanno una funzione “educatrice nazionale”»; ciò spinge il popolo verso una «letteratura d'appendice che, a modo suo, è un elemento attuale di cultura, [...] degradata quanto si vuole ma sentita vivamente» (p. 201). Sarà solo l'avvento della società di massa e tutto quanto essa ha comportato (americanizzazione, mercificazione, vetrinizzazione, ecc.) a permettere la costruzione di un immaginario condiviso tra lettori e scrittori.

Per verificare meglio l'evoluzione di un genere tanto complesso non si può prescindere dall'analisi linguistica e stilistica, su cui riflette Maurizio Dardano, analizzando il lento processo di «demolizione letteraria» (p. 218) che segna il passaggio dall'Otto al Novecento e avvia un processo di «democraticizzazione della lingua del romanzo» (p. 237) tramite l'introduzione nei testi di tratti tipici del parlato, contaminazioni con i generi poetico e saggistico, una nuova articolazione sintattica, un uso sempre maggiore dello stile nominale, un nuovo lessico e un uso vario della punteggiatura. Il tutto condito da numerosi ed eloquenti esempi.

Uno spazio specifico è dedicato alle traduzioni, quale anello di congiunzione tra romanzo nazionale e romanzo globale: nate come prodotto che risponde a una precisa logica editoriale, hanno faticato ad aprirsi un cantuccio proprio nelle storie letterarie, dove venivano solitamente inserite in quanto «materie prime straniere necessarie alla manifattura locale e congeniali al discorso letterario nazionale» (p. 242); solo in anni recenti le *communicative and social-cultural theories* hanno permesso una rivalutazione della loro funzione sociologica. Particolarmente calzante, per spiegare in maniera «dinamica» il «traffico internazionale delle opere letterarie», la teoria dei polisistemi proposta da Even-Zohar, per cui «il campo globale della letteratura è un polisistema in cui i diversi sistemi (e al loro interno i sottosistemi del centro e delle periferie letterarie)» dialogano tra loro: «un sistema letterario tende ad acquisire ciò di cui ha bisogno, ciò che manca al suo interno, si tratti di un genere, un tema o altro» (pp. 246-247). La traduzione, da questo punto di vista, sopperisce a una mancanza. Con una precisa ricostruzione della geografia delle traduzioni in area italiana negli ultimi due secoli, si evince quanto grazie a esse sia stato salutare per gli scrittori nostrani aver imparato «a scrivere *plot* dagli stranieri», e quanto per gli editori aver «sostenuto economicamente un mercato editoriale altrimenti in crisi, reale o presunta» (p. 255).

Una chiave fondamentale, interna al romanzo, che reperisca «indizi rappresentativi certi, intuizioni di piena modernità, svolte poetiche lungo la storia letteraria degli ultimi due secoli» (p. 257) è lo spazio, indagato da Giuliano Iacoli, che da Manzoni al Postmoderno disegna la mappa variegata delle tipologie di organizzazione spaziale. Il dittico che segue potrebbe intitolarsi «dalla parte del produttore». Mauro Novelli ragiona sulla funzione delle collane editoriali, quelle serie di una casa editrice che radunano un gruppo «di libri in numerazione progressiva, accomunati non soltanto dall'aspetto materiale ma anche da un'affinità sul piano dei contenuti, evidenziata dal titolo. Tutto ciò induce il lettore a percepire l'opera come parte di un insieme». L'appartenenza a una specifica collana, oltre ad avere ricadute sull'immagine dell'autore in base al prestigio della collana stessa, ha conseguenze anche sulla ricezione del libro, «in quanto preseleziona un pubblico e incoraggia un approccio» (p. 281). Se è vero che le collane possono «fare storia da sole, con concretezza dei loro autori e direttori, opere e valori», secondo quanto hanno sostenuto Ferretti e Iannuzzi, è anche vera la mancanza che lamenta Novelli: a fronte di numerosi studi dedicati a singole collane, «occorre constatare un'estrema penuria di ricostruzioni



d'insieme [...], un passaggio obbligato, per chi voglia indagare le pratiche attraverso cui la civiltà del romanzo attecchì in Italia» (p. 286). A questa lacuna sopperisce con una sinossi dello sviluppo dell'editoria italiana attraverso le collane, dalla Venezia del Settecento, alla Milano e alla Torino industrializzate del pieno Novecento, a oggi. Sulle dinamiche che siedono dietro le quinte della produzione del romanzo (sarebbe il caso di dire: dietro le "quarte"), nei loro intrecci con l'aspetto più squisitamente letterario, è intervenuta Paola Italia. Per studiare la storia del romanzo in un'ottica editoriale bisogna assumere un «doppio sguardo», quello dell'autore e quello del lettore, tra i quali si pone «quell'intermediario che è il primo garante del testo di fronte a questi: l'editore» (p. 301); ma allo stesso tempo non si può prescindere da un altro protagonista, che si pone in un dominio ibrido, tra editoria e letteratura: l'editor, che è divenuto «sempre di più una figura cruciale della storia del romanzo del XX secolo» e ne ha decretato le sorti (p. 304). «Ogni romanzo di successo ha alle spalle un editing, più o meno importante. Seguirlo, attraverso lo studio delle varie fasi del suo processo [...] significa ripercorrere una storia affascinante, non meno di quella raccontata dal romanzo» (p. 305). Italia disegna una storia dell'editing dai tempi dell'editore protagonista, secondo la fortunata formula di Ferretti, ai tempi del web (quando il potere dell'editor sembra venir meno), soffermandosi sull'*habitus corrigendi* delle "tre corone" del nostro Novecento (Pavese, Vittorini, Calvino, cui aggiunge Bassani, senza contare un'incursione anche in ambito straniero con Gordon Lish) e sulle implicazioni filologiche che il loro intervento ha sul testo, sottolineando che «molte volte, la fisionomia dei romanzi è dovuta più all'"ultima volontà del redattore" che a quella dell'autore. E non solo nei casi [...] di editing selvaggio, spericolato o addirittura forzato, ma anche in quelli più comuni di varianti banali, minute, apparentemente insignificanti, che tuttavia modificano il testo in punti cruciali o ne occultano il vero significato» (p. 304).

Il dittico finale ragiona infine sulle molte facce del romanzo contemporaneo, «parassitato» dice Episcopo, in quanto «ibrido mediale prodotto dal linguaggio spurio dei media elettrici, orali e visivi, dal linguaggio per immagini che dai *comics* tracima nel *graphic novel*» (p. 323). Il romanzo inteso, insomma, non più come «estremo e forse postremo rappresentante del modello culturale tipografico dell'era moderna», bensì «nella sua funzione di forma di racconto» (p. 324). All'analisi delle interferenze tra il genere romanzesco, scritto, il cui messaggio era (e, per certi versi, è ancora) affidato alla carta, e le altre forme di narrazione come il radiodramma, il teleromanzo, il *graphic novel*, fino alle serie tv, seguono le riflessioni di Simonetti sul «romanzo circostante», che modifica le sue strutture per avvicinarsi sempre di più a quelle imposte dall'epoca dello *storytelling*: «la quantità prevale sulla qualità, l'orizzontalità dei riferimenti conta più della profondità, i piaceri – anche quelli del testo – devono essere forti e istantanei»; le storie devono fare subito presa, perciò «puntano tutto sull'energia, l'immediatezza, la rapidità di assorbimento» tramite «la semplificazione della lingua e l'intensificazione del montaggio» (p. 341), nonché la costruzione di narrazioni ibride, che convogliano elementi provenienti sia da altri circuiti artistici,

sia da circuiti interni (i vari sottogeneri e scritture non finzionali dallo statuto letterario incerto). Ma il miracolo di trovare in libreria «un romanzo vero» accade ancora, e in quel miracolo «ricordiamo di nuovo che è questo il genere letterario incaricato di spiegarci, inventandoselo, chi siamo davvero» (p. 348).

## Indice del volume

### *Premessa*

1. Giancarlo Alfano, *La forma del romanzo tra soggetto e mondo*
2. Francesco de Cristofaro, *Nel segno di Proteo. Una genealogia europea*
3. Claudio Gigante, *Dal romanzo cavalleresco al romanzo moderno*
4. Simona Morando, *Una storia minore del romanzo in Italia: il Seicento*
5. Alberto Beniscelli, *Una storia minore del romanzo in Italia: il Settecento*
6. Andrea Battistini, *Le poetiche del romanzo italiano*
7. Matteo Palumbo, *I generi del romanzo nell'Ottocento italiano*
8. Federico Bertoni, *I generi del romanzo nel Novecento italiano*

9. Lucia Rodler, *Romanzo e cultura popolare*
10. Maurizio Dardano, *Le lingue del romanzo*
11. Francesca Billiani e Antonio Bibbò, *Il ruolo delle traduzioni*
12. Giulio Iacoli, *Spazio, romanzo e modernità*
13. Mario Novelli, *Il consumo dei romanzi: le collane*
14. Paola Italia, *La produzione del romanzo: editori, consulenti, editor*
15. Giuseppe Episcopo, *Il romanzo "parassitato": radio, televisione, graphic novel*
16. Gianluigi Simonetti, *Il romanzo circostante*