

Giuseppe Lo Castro

Caratteri e identità del *Romanzo in Italia*

Appunti in margine

Il romanzo in Italia, in quattro volumi, coordinati da Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, si saluta positivamente come un'opera di impegno e di significativa proposta culturale, affidata in larga parte ai contributi di una nuova generazione di critici e studiosi tra i quaranta e i sessant'anni. La lenta fortuna di questo genere narrativo in Italia, faticosamente affermatosi tra ostilità, preclusioni e oscuramenti, si è trasformata negli ultimi decenni in un predominio assoluto e indiscusso nel panorama culturale ed editoriale, al punto da rendere marginali o invisibili gli altri generi della letteratura. In questo senso, la discussione sulle sue vicende, dopo il fortunato libro di Gino Tellini (*Il romanzo italiano dell'800 e '900*, poi *Storia del romanzo italiano*) e l'enciclopedia, di taglio però comparatistico, curata da Franco Moretti, col titolo *Il romanzo*, contribuisce a riempire il vuoto culturale della mancanza di un'ampia narrazione della sua storia.

Le grandi opere e gli studi di inquadramento generale subiscono in questi anni una duplice difficoltà. Per un effetto dello specialismo accademico si rubrica con eccessiva semplificazione la scrittura di sintesi fra le attività divulgative estranee alla ricerca; e così, sguardo d'insieme, disegno generale dell'attività letteraria, e suo significato presente e storico risultano ampiamente sacrificati. Inoltre, la caduta del modello storicistico, che pure sopravvive in sede editoriale e in parte didattica, suggerisce di conseguenza la necessità di leggere i caratteri e le trasformazioni secondo una logica narrativa da reinventare e un'impostazione non codificata; tutti elementi tantopiù precari in un'epoca di scarsa innovazione teorica, almeno in Italia. D'altronde le interazioni proprie del genere romanzo con una pluralità di forme artistiche limitrofe e insieme con il mercato editoriale e la sociologia della lettura ampliano l'orizzonte dei riferimenti e con ciò accrescono la difficoltà di una visione d'insieme e di costruzione di un progetto di senso.

Con questi problemi si cimenta l'opera di Alfano e de Cristofaro. Si tratta di un lavoro che mostra sin dalla struttura e dall'indice il proprio taglio e la propria differenza da operazioni storiografiche più tradizionali. Il titolo, *Il romanzo in Italia*, privilegia implicitamente una ricerca sulle forme e i caratteri, prima e più che sulla storia ed evoluzione del genere. La successione dei quattro volumi, poi, non risponde al semplice criterio di periodizzazione storica. Il primo offre infatti uno sguardo prevalentemente sincronico, indagando i prodromi storici, le poetiche, i sottogeneri, la lingua, le traduzioni, lo spazio, il mondo popolare, la produzione e il consumo, fino agli sconfinamenti nei generi radiofonici, televisivi e fumettistici. Secondo, terzo e

quarto volume si concentrano su grandi partizioni storiche, e tuttavia la storia, ricordata nelle sue coincidenze e interazioni con i mutamenti letterari, non costituisce più, come nella formula storicista, la struttura contestuale a partire dalla quale si organizzano e comprendono le varie fasi del romanzo italiano.

Gli snodi cronologici e la periodizzazione privilegiano in questo caso il tentativo di distinguere e isolare dei momenti di medio-lungo periodo nei quali inscrivere gli aspetti di sistema culturale, accanto alle personalità, ma soprattutto alle opere, che ne costituiscono l'identità più vistosa. Così il volume secondo, dedicato per intero all'Ottocento, è contrassegnato da due momenti identificativi scanditi tra 1802-1881, «il lungo Ottocento del romanzo» e 1881-1901, «il romanzo della *fin de siècle*»; il terzo, sul primo Novecento è concentrato su un quarantennio: 1904-1941; il quarto, 1945-1999, sul secondo Novecento adotta nuovamente un tempo piuttosto lungo, sia pure scandito al suo interno in tre fasi. Le date prescelte sottolineano i fatti letterari più che la storia evenemenziale: *le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), *I Malavoglia* (1881), *L'esclusa* e *Il marchese di Roccaverdina* (1901), *Il fu Mattia Pascal* (1904), *Conversazione in Sicilia* e *Paesi tuoi* (1941), *Uomini e no* (1945) con *Feria d'agosto* (1946) e *Agostino* (1944-45), *Q* (1999).

All'interno delle quattro grandi epoche emergono ulteriori date che costituiscono dei punti di coagulo e convergenza di tendenze, identificati dall'apparizione di un'opera modello. E allora, nel «lungo» primo Ottocento risaltano oltre al 1802, il 1827 (con la prima edizione dei *Promessi Sposi*) e il 1858 (è l'atto di nascita della Scapigliatura, ma anche anno delle *Confessioni* e dell'inizio delle puntate in appendice dei *Cento anni*, come sottolinea Emilio Russo, II, pp. 191-92); nel secondo periodo, oltre il 1881, che, come s'è detto, apre una nuova stagione, sono in evidenza il 1889, *annus mirabilis* per l'uscita contemporanea di *Mastro-don Gesualdo* e *Il piacere*, cui è dedicato emblematicamente un saggio a firma di Alfano (II, pp. 307-21), ma pure, a segnare la crisi o la chiusura di un ciclo, il 1901; e oltre al 1904, data di nascita del *Fu Mattia Pascal* e con esso, secondo gli autori, del modernismo, il 1929 che secondo Federico Bertoni apre con *Gli indifferenti* una fase nuova (III, p. 52), chiusasi nel '41, anno che coincide con l'interruzione bellica, oltre che con le opere di Vittorini e Pavese indicate prima a preannunciare già un nuovo ciclo. L'ultima fase, aperta con i romanzi editi intorno al '45, pienamente coincidente, questa volta, con il nuovo corso sociale e politico post-bellico, è contrassegnata da tre periodi: il primo concluso nel 1955, anno di *Metello* e della canonica crisi del neorealismo; segue una fase aperta nel 1957 dal *Pasticciaccio* alle soglie del boom economico - è l'anno, come ricorda Alfano (IV, p. 26) della messa in produzione della Fiat 500 -, cui viene accostato per i risvolti d'industria culturale *Il Gattopardo*; mentre un ultimo periodo, specificamente segnato dall'avvento della videocrazia, vede emblematici il 1980 del *Nome della rosa* e il 1999 di *Q*, scelto per chiudere convenzionalmente un secolo a fronte di una fase che sembra proseguire tuttora; ne esegue un resoconto, per così dire, oltre cortina, Gianluigi Simonetti nel primo volume.

Condivido l'opzione in favore di scansioni di lungo periodo, che danno conto di fenomeni sincronici e di caratteri d'insieme resistenti nel tempo, come pure il privilegio accordato agli eventi letterari rispetto a quelli storici. D'altronde nell'opera di Alfano e de Cristofaro i mutamenti del "sistema letterario" sono sempre contestualizzati rispetto alle vicende dell'evoluzione economico-sociale, ma possono seguire anche uno svolgimento parzialmente autonomo marcando ritardi o anticipazioni. Quattro saggi di inquadramento riepilogativo redatti dai curatori introducono infatti ciascun'epoca letteraria, offrendo una sintesi d'insieme e un'anticipazione dei capitoli che articolano il quadro. È pure interessante e utile l'operazione di segnalare con date diverse la fine di un'epoca e l'inizio della successiva, riconoscendo ad esempio a *Il fu Mattia Pascal*, scelta impeccabile, il carattere di romanzo di svolta e al *Marchese di Roccaverdina* con *L'esclusa* il titolo di opere-simbolo della crisi di un ciclo. Se poi è indiscutibile che il 1945 segni in Italia, ma parallelamente anche in Europa, con la fine della guerra, un momento di passaggio con profonde ricadute su tutto il contesto culturale, si mostra proficuo anche spostare al 1881, al primo esito romanzesco della svolta di poetica di Verga (e forse già il 1879 di *Giacinta* o il 1878 di *Rosso Malpelo* potevano offrirsi come punti di avvio), rispetto al più tradizionale 1861 la maturazione di una svolta tardo-ottocentesca. È un segnale forte di scarto dalla cronologia dei fatti storici per mettere, al contrario, in rilievo quelli letterari – sebbene Alfano ricordi come la data d'inizio sia limitrofa alla morte di Garibaldi (1882) e la seconda coincida con la morte di Crispi. Ne viene così contrassegnata in modo più connotato una fase di evoluzione del genere, valorizzando l'apporto innovativo delle soluzioni formali e tematiche del naturalismo italiano e la parallela affermazione di narrazioni psicologiche; in sintonia del resto con quanto già proponeva Asor Rosa, attribuendo al periodo fra 1879-80 e 1900-01 l'etichetta di «i venti anni del romanzo italiano», di cui segnalava l'esplosione proteiforme del genere.¹

Una discussione più articolata meritano le due date a monte e a valle di tutta la vicenda romanzesca. Così la soglia preliminare da cui far partire la storia letteraria del romanzo coincide con una grande opera, le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Un romanzo rivalutato e rimesso in giusta luce nelle scelte dei quattro volumi. L'*Ortis* e il 1802 non costituiscono una data scontata. Nella nostra storiografia letteraria spesso la presenza del romanzo foscoliano è stata sottostimata e sopravvive una memoria scolastica dal tempo lungo - «souvenir d'enfance» lo chiamava Barthes² – che assegna ai *Promessi sposi* la primogenitura del romanzo nazionale. Dunque gli autori possono enfatizzare nella breve premessa, riproposta in ciascun volume, l'«esordio clamoroso» (I, p. 13) dell'*Ortis*, ribadendo successivamente «l'immagine plastica di un nuovo inizio» (de Cristofaro, II, p. 24), fino a sostenere, dopo l'accettabile definizione di «prima, decisiva cristallizzazione» della forma romanzesca (ibidem),

¹ A. Asor Rosa, *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente una storia «anomala»*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. III. *Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, p. 273.

² R. Barthes, *Réflexions sur un manuel*, in *Le bruissement de la langue*, pp. 49-56.

che Foscolo «stabilisce un paradigma e *inventa* una tradizione» (*ibidem*). Anche Matteo Palumbo nel bel saggio dedicato al romanzo foscoliano ribadisce la modernità dell' *Ortis* e il suo legame con i modelli europei: «Riprendendo il loro esempio [Foscolo] porta il romanzo a rappresentare la verità delle passioni, che nascono e si sviluppano nella vita quotidiana» (II, p. 42), per sottolinearne in due occasioni il «contrasto tragico tra le passioni e la vita» (II, pp. 44, 46).

Non c'è dubbio che il romanzo foscoliano costituisca la prima grande prova letteraria nel genere romanzo della nostra tradizione, come non c'è dubbio che i modelli e i riferimenti di Foscolo siano grandi opere del canone europeo. Eppure la data d'esordio del 1802 pone non pochi problemi. Il primo è che l' *Ortis* giunge decisamente tardi nel contesto europeo ed è preceduto da una ricca tradizione settecentesca, alla quale in forma minoritaria ma non per questo meno moderna si era già legata una piccola parte della cultura italiana, con grande riscontro di pubblico. Inoltre la linea proposta dall' *Ortis* è in realtà marginale rispetto al modello più diffuso del romanzo sette-ottocentesco; il che conferma la difficoltà di affermazione del romanzo nella cultura italiana. Per descriverne la genesi e la prima diffusione occorre cioè fare i conti fino in fondo con l'opposizione al romanzo in Italia, con il silenzio sulle sue origini, col rifiuto del romanzesco e dell'avventuroso, e col rigetto della trama sentimentale che era per Huet, primo teorico del genere, la materia principe del nuovo genere. Ad esempio, il mancato rapimento di Teresa da parte di Jacopo, evento che sarebbe stato perfettamente in linea con lo stereotipo dell'avventura al femminile di tanti romanzi del secolo precedente, rappresenta una mossa forte e originale, con la quale Foscolo costruisce un romanzo tutto psicologico, profondamente segnato da *un'impasse* tragica, in rottura con la tradizione settecentesca, ma al tempo stesso nega alla vicenda sentimentale uno sviluppo narrativo e argina il protagonismo femminile. Così aggiungerei che la tensione di Foscolo è volta a costruire un romanzo eroico, sia pure di un eroismo tragico, negato e impossibile. Jacopo è personaggio romanzesco che ha ancora molto da spartire con l'ombra lunga dell'eroe, per la sua eccezionalità, integrità morale, ed integralismo passionale. L' *Ortis* edifica un monumento alla virtù del protagonista, ponendosi sul piano della sacralità della sua figura tragica, più che su quello della *medietas* prosaica del personaggio romanzesco, attore di un romanzo-documento di vita modesta, ancorché esemplare o straordinaria.

Credo, al contrario, sulla scorta delle ricerche di Madrignani sul romanzo del '700,³ che un altro inizio possa essere preso in considerazione, a partire dalla data di pubblicazione della *Filosofessa italiana*, il 1753. L'opera di Pietro Chiari è un romanzo minore, che tuttavia si segnala per l'importazione in Italia, sull'onda della popolarità dei romanzi francesi, di una scrittura votata a partire dal basso a un diverso rapporto col lettore e col mercato, con la lettura - Madrignani parla di lettura edonistica e «smemorata»⁴ -, con la lingua, con i costumi. Il romanzo settecentesco

³ Cfr. C.A. Madrignani, *Alle origini del romanzo in Italia. Il «celebre» Abate Chiari*, Napoli, Liguori, 2001.

⁴ Ivi, pp. 213-16.

adotta un personaggio medio, la cui vita, densa di vicende avventurose e straordinarie, si offre insieme come intrattenimento e come spinta a desumere una nuova morale da costruire attraverso la simulazione di esperienze reali e la riflessione. Certo, come sottolinea Alberto Beniscelli nel saggio del primo volume dedicato al romanzo del '700, (I, pp. 105-25) si tratta di opere seriali, ma contrariamente a quanto ha affermato Asor Rosa, per il quale «il romanzo italiano di qualità è sempre un *unicum*. Perciò non si può scrivere la storia del “romanzo italiano” ma solo la storia dei “romanzi italiani”»,⁵ non si comprendono vicende e caratteri del romanzo leggendone solo le punte emergenti, con pregiudizio estetico. Del resto Alfano e de Cristofaro hanno ben chiaro il ritardo dell'adozione e diffusione del genere se ricordano come ancora a fine Ottocento Capuana poteva riconoscere che il romanzo era «una pianta che bisogna ancora acclimare in Italia» (I, p. 15), e cioè non si era ancora affermato, nonostante - o forse anche a causa di - *I Promessi sposi*. Lo stesso grande esito manzoniano rivela la maniera con cui la cultura italiana ha adottato gli ingredienti della macchina narrativa, piegando tuttavia e addomesticando il romanzo, proponendone una versione in gran parte monologica. Qui, pur condividendo le osservazioni del bel saggio di Daniela Brogi (II, pp. 89-103), uso il termine per indicare come, aldilà dei procedimenti linguistici e narrativi, il senso della storia narrata e la sua morale non pertengono tanto alle prerogative del lettore, quanto al progetto pedagogico dell'autore. Per dare spazio al romanzo come genere dialogico che pone in questione le verità ufficiali e problematizza il giudizio morale occorre una svolta che appunto avviene solo nell'ultimo scorcio del secolo, con quello che Madrignani ha definito «effetto Sicilia», per cui «da Verga in poi narrare diviene un'operazione di verità, di scavo e di 'oltraggio'; nasce così un'estetica ambivalente che unisce alla degustazione del bello naturale ed emotivo la consapevolezza di come sia rischioso rappresentare i complessi e spietati rapporti tra gli uomini e con le istituzioni».⁶

D'altronde, come ha osservato Asor Rosa, «l'Italia non è la patria del romanzo», «“novella” e “romanzo cavalleresco” sono le due forme peculiari del narrativo italiano» e allora «la forza di una grande tradizione, diventa un ostacolo da superare»⁷; distinguendosi da questa impostazione, due saggi di Alfano e Gigante si impegnano a disegnare una sorta di continuità nazionale nella tensione della novella decameroniana verso il romanzo (cfr. Alfano, I, pp. 15-17) e nel tentativo di leggere il genere cavalleresco, nelle forme più moderne del «romanzo» ariostesco e del poema storico tassiano, come pietre di paragone nel dibattito sul romanzo a inizio Ottocento, segnato da una tensione verso il reale e da una controversa valutazione della commistione storia-romanzo (Gigante, I, pp. 63-82).

⁵ A. Asor Rosa, *La storia del «romanzo italiano»?», cit., p. 255.*

⁶ C. A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno. Verga Capuana De Roberto Pirandello Tomasi di Lampedusa Sciascia Consolo Camilleri*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 7.

⁷ A. Asor Rosa, *La storia del «romanzo italiano»?», cit., pp. 257 e 259.*

Un'integrazione meriterebbe *Il romanzo in Italia* nel declinare il rapporto col romanzo europeo. I quattro volumi vi dedicano in verità ampio spazio, facendone uno dei fecondi elementi di novità della linea proposta, con una trattazione organica delle influenze, delle traduzioni, della diffusione delle forme e degli autori del resto del mondo occidentale, registrando il continuo scambio con le novità provenienti dall'esterno. E quest'aspetto dell'opera che va incontro alla necessità sempre maggiore di considerare il romanzo in Italia entro il più ampio contesto del romanzo in Europa o nel mondo, può coniugarsi con un confronto comparativo che suggerisca una riflessione sulla specificità del nostro romanzo e sui caratteri che lo contraddistinguono. D'altronde uno dei tratti che lo connotano, sin dalle origini, è la dipendenza e il ritardo rispetto a sviluppi culturali provenienti dall'estero. In questo senso le opere degli ultimi quarant'anni segnano un po' il passo e raramente si rivelano, specie nelle soluzioni dell'industria culturale, capaci di confrontarsi e di scegliere fra i modelli alti della letteratura internazionale.

Al polo opposto dell'*Ortis* Alfano e de Cristofaro collocano il 1999, a chiudere pragmaticamente il secolo, dando rilievo a *Q*. Si tratta di una data fin troppo convenzionale, che sembra piuttosto frutto di ragioni editoriali, come l'intitolazione del volume 4 al «Secondo Novecento», più che costituire una qualche forma di punto di svolta. Molto più in linea con quanto peraltro emerge dal volume e dal saggio di Simonetti sul «romanzo circostante» degli anni duemila nel primo volume (I, pp. 339-48), sarebbe stato affidare al 1980 la chiusura di un ciclo. La scelta poi del *Nome della rosa*, come del resto quella di *Q*, prefigurano un'impostazione del discorso sulla letteratura dell'ultimo quarantennio molto orientata verso l'attività e la produzione dell'industria culturale cui il primo volume dedica esplicitamente due saggi di Mauro Novelli e Paola Italia (I, pp. 281-302 e 303-20). Già il capitolo sul *Gattopardo*, si segnala, a partire dal titolo come «un caso editoriale», anche se poi Matteo Di Gesù declina opportunamente il tema in direzione di una valorizzazione di uno dei più discussi - e ideologicamente fraintesi - romanzi italiani (IV, pp. 189-204). Un analogo titolo è dedicato proprio al romanzo di Eco, di cui Giuliana Benevenuti traccia un profilo da prototipo del postmoderno (IV, pp. 367-78). Privilegiare *Il nome della rosa* è una scelta di peso, che attribuisce importanza a un romanzo esemplificativo di una linea di tendenza e fa i conti certamente con l'estendersi in modo straordinario del fenomeno del consumo culturale, e con l'impatto che le scelte editoriali assumono sull'affermazione delle opere - si pensi ad esempio al potere canonizzante di una collana come quella dei *Meridiani* di Mondadori.

Eppure proprio per questo, accanto a un doveroso rendiconto dei romanzi di successo e del loro valore, la critica, perlomeno nelle sue forme accademiche, non può limitarsi a fotografare l'esistente, specie se l'esistente è stato determinato non da una comunità letteraria, ma da un'organizzazione insieme creativa, comunicativa, produttiva e di consumo. *Il romanzo in Italia* promuove Siti, Moresco e Mari, privilegiando però, nei loro dintorni, etichette e autori, sociologicamente ed editorialmente significativi, non sempre rappresentativi di un modo di osservare ed

esprimere il tempo presente. Ne discende per il contemporaneo, in mancanza della grande opera che funga da precipitato di un'epoca, una lettura improntata alla sociologia del romanzo e delle forme di produzione e consumo. A guardare l'indice delle schede - senza voler fare i conti delle presenze e delle assenze, inevitabili in ogni operazione antologica benché emblematiche di una visione del romanzo e del presente -, colpisce accanto al discutibile ma affermato caso Ferrante, (registrata per *L'amore molesto* del 1991), e al già citato *Q*, lo spazio assegnato al fortunato Baricco (per *Oceano mare* del 1993), mentre scelte di valore sono piuttosto quelle che segnalano dopo il 1980: *Diceria dell'untore*, *Althénopis*, *Lo stadio di Wimbledon*, *Notturmo indiano*, *Seminario della gioventù*, *Rinascimento privato*, *Rimini*, *La morte della bellezza*, *Il fermo volere*, *Due di due*, *Non ora, non qui*, *La chimera*, *Io venìa pien d'angoscia a rimirtarti*, *Il birraio di Preston*, *L'arte della gioia*, *Un dolore normale*.

È il destino necessario del contemporaneo? Forse un diverso segnale si poteva dare, evitando di assegnare a *Q* una così importante funzione di clausola, altresì sostituendo o affiancando al *Nome della rosa* del 1980 il coevo *Altri libertini* o *Se una notte d'inverno un viaggiatore* del 1979, due opere che disegnano diversamente la stagione cosiddetta postmoderna. Allo stesso modo, proseguendo il criterio di sfasatura tra inizio e fine di ciascun'epoca, si poteva accreditare *Il sorriso dell'ignoto marinaio* del 1978 o il postumo *Petrolio* di Pasolini, a chiudere la fase precedente. In tutti i casi da allora ad oggi non pare di poter registrare trasformazioni decisive. Per fortuna in questo canone di fine secolo un meritevole rilievo è accordato a Bufalino (il suo memorabile, e fuori tempo, *Diceria dell'untore* è del 1981) e a Celati cui sono dedicati due saggi specifici di Nunzio Zago e Elisabetta Menetti. Uno sguardo centrato sul successo editoriale e sulle esperienze postmoderne non consente però di vedere qualche altro caso rilevante; così non posso esimermi dal segnalare un'assenza di peso, quella di Salvatore Satta, autore di uno dei romanzi più belli del secondo Novecento, *Il giorno del giudizio*, un'assenza che va di pari passo con la mancata registrazione dell'effervescenza di tutta l'intensa linea degli scrittori nati in Sardegna, da Dessì ad Atzeni, a Mannuzzu, Angioni e Fois (solo gli ultimi due fugacemente nominati). Il rischio è non tener conto della poliedricità delle esperienze letterarie dello scorcio del secolo scorso e degli inizi del nuovo non tutte interne a un'unica modalità di riflessione sul rapporto tra soggetto e mondo, per riprendere la categoria sotto la quale Alfano rubrica l'indagine dei quattro volumi sul «romanzo in Italia» (I, pp. 15-35).

Per altri aspetti lo spazio assegnato all'industria della cultura è indizio di un disegno attento al contesto materiale; in questo i tre volumi precedenti meritano un plauso, per il riconoscimento assegnato a svariati autori minori, che escono dalla gabbia di un resoconto puramente informativo. Spesso ne sono rivalutate alcune personalità e la loro inclusione contribuisce a creare un clima, ma anche a proporre un orizzonte più mosso che sfugge alla pervasività delle tradizionali etichette della manualistica letteraria: neoclassicismo, romanticismo, scapigliatura, verismo, decadentismo, ecc.,

anche se poi il volume si impegna, come buona parte della critica più recente, ad accogliere la nuova categoria di modernismo.

In particolare in contrapposizione a una lunga tradizione nazionale che privilegia le scritture realistico-mimetiche, qui si rivela una grande attenzione verso la linea umoristica, secondo l'influenza del magistero di Mazzacurati che caratterizza il taglio dei due curatori e di una folta pattuglia di collaboratori di area napoletana. Così l'emergere di una linea di contestazione e di produzione insieme romanzesca e antiromanzesca o parodica pone l'accento su quanto il romanzo, sin dal suo nascere, attivi la compresenza di un'autocritica. Così senza trascurare gli effetti sterniani della *Notizia intorno a Didimo Chierico*, passando per Ghislanzoni e Rajberti, attraversando Arrighi, e il Nievo maggiore e minore, le contestazioni scapigliate e le invenzioni di Carlo Dossi (Roberta Colombi, *Irregolari e bizzosi*, II, pp. 215-31), fino a cogliere a pieno la scrittura di Pirandello, a segnalare in uno specifico saggio di Giorgio Forni «l'umorismo» del primo Novecento (III, pp. 75-89), a sottolineare la leggerezza straniante del «caso Palazzeschi» (Antonio Saccone, I, pp. 99-102), per giungere alle prove di Gadda (cui sono dedicati due diversi capitoli), autore più prossimo a una ricerca critico-umoristica con radici poliedriche e tracce linguistiche multiformi (dalla prosa italiana del Cinquecento fino a De Roberto e persino Verga) che a una ristretta linea lombarda.

A questo proposito si può cogliere l'occasione per osservare quanto la questione della lingua, in Italia, sia consustanziale a ogni discorso sul romanzo, dai tentativi di costruzione di un profilo medio nel romanzo settecentesco alla ricerca più letteraria di Foscolo, fino alla nota centralità che questo problema pone a Manzoni. Importare e adottare il genere romanzo in Italia significa fare i conti con una lingua senza tradizione specifica, con una lingua che deve abbandonare la letteratura e il classicismo in favore del personaggio medio e della molteplicità sociale che irrompono con il loro plurilinguismo. La scelta della varietà colloquiale ed espressiva di Nievo e la soluzione bassa e popolare, quanto efficacemente artificiosa, di Verga ne sono una prova ulteriore. L'italiano deve confrontarsi con una lingua scritta a corto di oralità, e nel momento in cui, con il romanzo, la lingua parlata e le parole basse del personaggio entrano in scena il mimetismo è di necessità deficitario. Ci vorrà il pieno Novecento, preceduto dall'esperimento delle *Novelle di guerra* di De Roberto, perché anche il dialetto appaia legittimamente nella narrazione, quando la sua funzione sarà più spesso espressionista che mimetica. Il rapporto lingua-dialetto e scrittura-oralità costituisce dunque un'altra chiave da mettere a fuoco per delineare un carattere romanzesco proprio della nostra cultura, rispetto ad altri modelli europei. Solo con le soluzioni di fine Novecento e del Duemila la lingua italiana è progressivamente assunta a lingua degli italiani proiettando questo suo carattere anche nella scrittura dei romanzi. Alfano e de Cristofaro ne danno conto nel primo volume, ponendo il tema nel saggio introduttivo (Alfano, I, pp. 31-35) e affidando a Maurizio Dardano un capitolo dedicato a *Le lingue del romanzo* (I, pp. 217-37).

Come tutte le storie letterarie degli ultimi decenni anche i quattro volumi di Alfano e de Cristoforo dedicano una specifica attenzione al romanzo femminile. Una scelta ampiamente necessaria per la presenza non marginale della scrittura delle donne e di specifiche modalità narrative. Così il saggio sull'ultimo Ottocento (*Le scrittrici dell'Ottocento italiano* di Mariella Muscariello) mette a fuoco una serie di personalità che hanno molti tratti in comune, concludendo «le parole delle donne continuano a rimanere nell'ombra e a essere escluse, quindi, dalla memoria collettiva» (II, p. 488), mentre per il primo Novecento il saggio sempre di Muscariello (*Il romanzo femminile*) include scrittrici diverse, e qualcuna come Deledda, avrebbe forse meritato uno spazio di rilievo, accanto a quello assegnato nello stesso volume a Natalia Ginzburg. Per la seconda parte del secolo invece si opta per dare opportuno risalto alle personalità di Ortese e Morante. In sostanza si corre comunque il rischio di confinare le scrittrici in uno spazio a sé e ridurle esclusivamente a rappresentanti del femminile, e corollario delle linee principali del disegno del romanzo in Italia. A caratterizzare il romanzo italiano si deve poi aggiungere il fondamentale tema del rapporto con la storia. Dall'Ottocento in poi infatti le vicende storiche sono determinanti per le trame narrative (ne è significativa anticipazione *L'amor tra l'armi* di Piazza, sull'indipendenza corsa). Dalla ben nota presenza della storia come contraltare al romanzo amoroso nell'*Ortis*; alla scelta modellizzante di Manzoni che si staglia in un'età segnata in Italia più che altrove dal predominio incontrastato del romanzo storico; alla presenza del problema dell'unità nazionale come pervasivo, nella scrittura di Rovani e Nievo, prima dell'Unità, ma poi in chiave di contestazione al centro di alcuni fra i più grandi romanzi tra Otto e Novecento che hanno consentito a Vittorio Spinazzola di coniare la formula di romanzo antistorico: *I Viceré, I vecchi e i giovani, Il Gattopardo*, fino a romanzi più recenti come *Noi credevamo...* di Anna Banti e, in forme diverse, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo e *Le menzogne della notte* di Bufalino. Il tema ritorna ancora in alcuni significativi racconti come *Il '48* di Sciascia fino ai due racconti lunghi di Valerio Evangelisti e Antonio Moresco dal significativo titolo di *Controinsurrezioni*, senza contare la presenza di un'antistoria risorgimentale al centro degli interessi saggistici di Bianciardi. Risorgimento o antirisorgimento hanno dunque contrassegnato il romanzo dell'800 - anche i *Vinti* di Verga non ne sono estranei - e comportato un'onda lunga, istituendosi come un mito fondativo dell'identità italiana di volta in volta da rimettere in causa. Nel Novecento altri eventi svolgono un analogo ruolo di caratterizzazione e s'impongono per la necessità di essere raccontati: le due guerre, ma soprattutto la resistenza, di cui nel quadro introduttivo del quarto volume si sottolinea la persistenza fino a *Piccoli maestri* di Meneghello del 1964 (Alfano, IV, 33-38), ma aggiungerei almeno *La Storia* di Morante del 1974. Insomma, si può dire, più ancora rispetto ad altre letterature europee, che c'è una matrice socio-politica nella vicenda del romanzo italiano e che la storia, sempre in qualche misura incompiuta, dell'identità nazionale gioca un ruolo fondamentale anche nelle contestualizzazioni

del romanzo, nell'immaginario collettivo e nei problemi irrisolti della coscienza civile e del paese.

Il romanzo in Italia ne dà conto, assegnando al rapporto tra romanzo e realtà storica più di un capitolo, specie nel secondo e terzo volume: *Il romanzo di fronte alla Storia* (Claudio Gigante, II, pp. 57-72), *La vocazione della Storia e l'opera di Rovani* (Silvana Tamiozzo Goldmann, II, pp. 137-47), *Il romanzo parlamentare* (Clotilde Bertoni, II, pp. 433-47), *Narrare la Storia, narrare la società alla fine dell'Ottocento* (Riccardo Castellana, II, pp. 449-61), *Il romanzo della Grande Guerra* (Giovanni De Leva, III, pp. 259-70), *Il romanzo del fascista italiano* (Emanuele Canzaniello, III, pp. 271-82), *Romanzi della Resistenza* (Alessandro Baldacci, III; pp. 349-60), ed è contrassegnato dalla Storia anche *Il romanzo neorealista* (Nicola Turi, III; pp. 375-84).