

Guido Mazzoni

Teoria del romanzo

Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 412

«Nel rumore di tutti il tempo che si perde / per essere solo ciò che siamo adesso, / per diventare solo solitudine». *I mondi*, libro di poesia pubblicato da Guido Mazzoni nel 2010, si congeda con questi tre versi – tratti da *Pure Morning* – e con l’indicazione di una durata: 1997-2007. Sono dieci inverni, dunque: per scrivere *I mondi*; ma sono anche un tempo dentro un altro tempo: quello dei quindici anni (1995-2010) dedicati, come segnala la riga finale, a *Teoria del romanzo*. Sembra un gioco di date, ma è qualcosa di più, perché sotto sotto vale come invito a riconoscere la *skyline* – la stessa a cui appartiene anche *Sulla poesia moderna* (2005). In più, questa linea di orizzonte orienta *Teoria del romanzo* su due punti di tensione semantica e filosofica: “tempo” e “solitudine”.

Come rivelano i titoli dell’Introduzione (*Verità e letteratura*) e della Conclusione (*Una teoria del romanzo*), il libro asseconda un gesto filosofico: ragionare sul genere romanzo, assumere che «il compito principale dell’estetica e della critica contemporanee è quello di tradurre, in forma di idee, il contenuto di verità sedimentato nella *mimesis*, riportando al *medium* del concetto l’immagine del mondo che Virgilio, Michelangelo, Proust o Kubrick esprimono nel *medium* del loro linguaggio specifico, e che non sarebbe pienamente dicibile in altro modo» (376). Da qui l’immagine – fissata a suo tempo da D. H. Lawrence (1925) – del romanzo come «libro della vita», come intero, come totalità estensiva in senso lucacciano. Solo libro della vita perché coglie il senso della modernità, e perché si pone come risposta al nulla – per inciso, «nulla» e «vita» sono la prima e l’ultima parola del libro.

L'introduzione e la conclusione di *Teoria del romanzo* sostengono otto capitoli, da cui si sporgono due idee madri.

Uno: *ciò che dà sostanza di forma e di teoria al romanzo moderno è la mimesi della particolarità*. Che cos'è la particolarità? La vita privata in quanto separata dalla vita pubblica, la vita contingente, al di sotto e al di fuori della metafisica; la vita quotidiana di cui non solo la letteratura ma anche le altre pratiche discorsive non si erano interessate fino alla modernità; la vita dei dettagli, quella dove abitano anche gli altri con i propri particolari discorsi e prospettive: è, insomma, «il rumore di tutti»; infine, ma direi che questo forse è ciò che più conta nella prosa moderna, la particolarità è la vita che "scorre", come la prosa, sfuggendo ai miti di permanenza: l'esistenza "normale", dove gli esseri umani sono gettati nel tempo, il «tempo che si perde».

Due: *la particolarità è il proprium della nostra epoca* – essenzialmente gli ultimi duecento anni. I personaggi romanzeschi ci piacciono perché siamo come loro (394).

A sostenere questo edificio ci sono un'intenzione e un presupposto: storicizzare e decostruire. Storicizzare la mimesi, che intesa ora come registro, ora come concetto, è comunque stata usata dalla critica letteraria per lo più in senso extratemporale; storicizzare, dunque, incrociando la categoria wittgensteiniana di "gioco linguistico" e quella foucaultiana di "formazione discorsiva", assumendo altresì, come sostegno tanto teorico quanto operativo, il principio per cui dietro la mimesi agisce un'idea di forma di vita sociale. «Solo la narrativa può mostrare come gli esseri particolari siano esposti al mondo, e come la loro identità, felicità e infelicità dipendano dagli altri e dal potere delle circostanze» (397).

«A partire da una certa data, il romanzo diventa il genere in cui si può raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo»: questa «anarchia mimetica» (73) e stilistica senza precedenti è la stessa che fonda le possibilità di pensare il nuovo oggetto del romanzo. «Per come lo conosciamo oggi, il genere nasce al termine di una metamorfosi che si compie fra la metà del Cinquecento e la fine del Settecento. Intorno al 1550, la parola "romanzo" indica per lo più una forma letteraria precisa e ristretta; intorno al 1800, indica ciò che designa oggi – uno spazio

polimorfo dove trovano posto i racconti di una certa lunghezza che non rientrano nei confini dei generi narrativi più rigidamente codificati (l'*epos*, le opere storiografiche, la *chanson de geste*)» (79).

1995-2010: quindici anni di riflessioni, di studio, di ricerche, anche di solitudine, di cui respira ogni pagina di *Teoria del romanzo*. L'autore ci offre una ricostruzione (un solo esempio: la genealogia critica dell'antitesi tra *romance* e *novel*: 94 sgg., 151-156; e il peso che dentro questa oscillazione ha avuto anche la definizione di un vocabolario narrativo dell'introspezione: 182-193), e una sistemazione di dati e di teorie a questo punto inaggrabili per ogni discorso serio sul romanzo come forma simbolica.

Si parte, con mossa hegeliana e lucacciana, dal mondo dell'*epos* (I: *Una teoria della narrativa*); il secondo capitolo (*L'origine del romanzo*) svuota l'idea classica che il romanzo sia un'essenza, e per di più un'essenza comprensibile alla luce di teorie, aspettative e categorie tutte ricostruite *ex post*: un modello critico che, tra l'altro, guardando a distanza i rilievi del paesaggio, spesso ha scambiato un mare per un lago di montagna, ovvero ha trascurato la rivoluzione romantica (quella vera, non quella dei luoghi comuni) di cui ancora viviamo gli effetti - e forse, potrei dire, anche *Teoria del romanzo* sfuma, nel gioco dei pesi e delle proporzioni ricostruiti dall'effetto d'insieme, la centralità che ha avuto il Romanticismo nel costruire il destino del romanzo moderno sotto il segno dell'"originalità", vale a dire distruggendo l'idea classicista per cui la forma non esprime un modo personale, «ma obbedisce a consuetudini pubbliche e a regole cerimoniali» (121).

«Il romanzo assume la forma che ha oggi per noi fra il 1550 e il 1800, quando una massa eterogenea di scritture narrative comincia a essere accorpata sotto lo stesso nome» (149). Insieme al capitolo II, il capitolo III (*Il romanzo e la letteratura d'Ancien Régime*) e IV (*Il libro della vita particolare*) delineano e discutono la nascita della prosa moderna, che, essenzialmente, equivale al crollo dei due muri portanti che avevano sostenuto il sistema classico. Il primo è il platonismo estetico, ossia il principio che le arti, dunque anche la mimesi, siano subordinate alla morale e alla logica dell'*exemplum*. Fino a metà Settecento

l'allegorismo resiste come psicologia dominante della scrittura e della lettura, è «una maniera di avvicinarsi ai testi diventata seconda natura» (158).

Per garantire resistenza a questo *habitus*, il secondo muro portante è la poetica della divisione degli stili: di tipo antico, ma rafforzata a metà Cinquecento, quando, «con la fusione della critica aristotelica e oraziana», diventa «il presupposto di fondo del classicismo europeo premoderno fino alla seconda metà del Settecento» (117), e sbarra a lungo la strada al *novel*, contrariamente alle teorie di Bachtin – fin quando domina la *Stiltrennung* «i generi comici non rappresentano un problema per i canoni dominanti, occupando un posto preciso e minore nel sistema delle forme» (151).

A questa altezza, storica e morfologica, del processo, si incontrano le prime due soglie che scandiscono il percorso della narrativa moderna: il 1550, quando le forme che abitano il campo letterario del romanzo acquisiscono un'aria di famiglia (87-91); e il 1670: l'anno in cui esce la *Lettre sur l'origine des romans* di Pierre-Daniel Huet, il momento in cui, anche «sulla spinta di un mutamento dei gusti del pubblico, i letterati francesi cominciano a distinguere fra *roman* e *nouvelle*» (92), brevettando una dicotomia di fatto ribadita anche in *The Progress of Romance* (1785) di Clara Reeve («il romanzo – si cita dall'autrice – è una favola eroica che tratta di persone e cose favolose; il *novel* è un quadro di vita e costumi veri, e dei tempi in cui fu scritto»: 95).

La terza soglia arriva nella parte centrale – per collocazione e per importanza – del libro: il capitolo V (*La nascita del romanzo moderno*). Siamo giunti al 1800, ovvero al momento in cui il romanzo, genere proscritto, si fa spazio, conquista e domina il campo letterario, emancipandosi dalle regole di stile della retorica classica, in perfetta simmetria con la conquista della particolarità come oggetto di rappresentazione seria della prosa del mondo. Sono le parti del saggio in cui i due più importanti autori di riferimento di *Teoria del romanzo*, Hegel e Auerbach, per così dire giocano in casa – e in questo rigorosissimo progetto di coabitazione Auerbach agisce essenzialmente

a titolo di storico delle forme letterarie e della mimesi piuttosto che da filologo.

Il passaggio dall'attitudine allegorica all'estetica dell'identificazione che è propria del romanzo moderno è, per l'appunto, un passaggio: che prevede stazioni intermedie, scarti, velocità diverse da un paese all'altro, e che tuttavia fissa una cesura definitiva tra i romanzi che sono o rimangono interni a un orizzonte moralistico e teologico, insomma statico (come ancora Fielding e Richardson) e la prosa moderna, che ci parla invece, oggi come ieri, di individui completamente calati nella storia. «Gran parte dei romanzi contemporanei usa ancora questo lessico. Volendo citare tre delle opere più significative apparse negli ultimi quindici anni, potremmo dire che la lingua concettuale di cui si servono Philip Roth in *Pastorale americana* (1997), Houellebecq nelle *Particelle elementari* (1998) o Littell nelle *Benevole* (2006) per disporre le storie particolari dei loro personaggi in un contesto universale appartiene allo stesso ceppo di quella usata da Scott e da Balzac, così come da Jane Austen, da Manzoni o da Stendhal». Dove l'aspetto più originale, mi pare, è la scelta di discutere attraverso paradigmi narrativi piuttosto che cronologici, e la scelta – finalmente – di smettere di ragionare di Ottocento e Novecento, come se fossero *due secoli, l'un contro l'altro armato*.

Se il capitolo quinto è il corpo autogravitante dell'intera architettura di *Teoria del romanzo*, i tre capitoli successivi, dedicati alla morfologia del romanzo moderno (VI: *Il paradigma ottocentesco*; VII: *La transizione al modernismo*; VIII: *Sulla narrativa contemporanea*), fissano i punti elettivi di prospettiva sull'intero edificio. Il lavoro di decostruzione si fissa adesso sullo stereotipo del cosiddetto "romanzo ottocentesco", scegliendo di partire non dall'oggetto, ma dalla formazione discorsiva ostile che lo ha costruito (lo sguardo delle avanguardie e del modernismo) con tipica attitudine all'invenzione del nemico. L'«utopia di una scrittura trasparente», l'assunzione di un nuovo ruolo narrativo e «il legame che il nuovo modello narrativo intrattiene con le arti della sfera pubblica: la pittura e soprattutto il teatro» (253): sono i tre capisaldi di questo stereotipo di cui *Teoria del romanzo* svela gli aspetti contraddittori trasformandoli nondimeno, con

mossa dialettica, in argomenti che rendono il romanzo della prima metà dell'Ottocento una terra di mezzo del *novel*: una zona non più statica, dinamica, ma (che sarebbe) ancora fortemente implicata con i dispositivi del *romance*; al di qua del modello di "realismo senza melodramma" scoperto da Jane Austen, che «racconta invece delle discontinuità private, irrilevanti o poco rilevanti agli occhi degli altri, ma decisive per i singoli individui. È nata un'epoca nella quale le persone particolari attribuiscono un significato assoluto e intrascendibile ai minimi eventi che riguardano la propria felicità privata e terrena; è nata l'epoca nella quale nulla è importante se non la vita» (289). L'epoca del «romanzo di destino» (*Madame Bovary, Guerra e pace, L'educazione sentimentale, Middlemarch, Anna Karenina*).

Dobbiamo dunque immaginare tre stagioni storiche legate da rapporti dialettici, di continuità e di rottura: «la prima si estende dal 1800 al 1850, la seconda dal 1850 al 1900 e la terza dal 1900 al 1940» (307-308). La terza è la stagione del modernismo: dei punti di vista ristretti, dei personaggi incoerenti, del romanzo saggio (la *Recherche, l'Uomo senza qualità, I sonnambuli*). Anche l'ultima stagione in cui le innovazioni entrano a far parte di un vocabolario narrativo condiviso. La narrativa del realismo magico, la galassia delle sperimentazioni emerse e il postmodernismo appaiono, guardate dalla distanza di oggi, stagioni che non hanno trasformato il paesaggio, come era accaduto agli inizi del Novecento: «si sono limitati ad aggiungere delle province, delle isole a un territorio variegato, all'interno del quale convivono famiglie letterarie diverse, a volte distanti fra loro, a volte ibridate, ma in ogni caso multiformi. L'arcipelago romanzesco contemporaneo è plurale» (360-361).

Avviamoci alla conclusione con una domanda: è possibile occuparsi di romanzi ed essere completamente d'accordo con quello che leggiamo nelle quattrocento pagine di *Teoria del romanzo*? Naturalmente e fortunatamente no. Da parte mia non sono persuasa dallo spartiacque così netto tra la prima e la seconda metà dell'Ottocento: i tratti del secondo periodo sono spesso affermati già nel primo; e il melodramma, che Mazzoni usa come discriminante disgiuntiva, non può essere considerato puramente un dispositivo

narrativo residuale o un codice degradato: né nell'Ottocento (certe pagine delle romantiche sorelle Brontë non sono certo meno moderne di Jane Austen); né cento anni dopo. Tant'è vero, per fare l'esempio più eclatante, che continuiamo a commuoverci, senza che sia un'esperienza regressiva, davanti alla sequenza più melodrammatica del Neorealismo: quella in cui Anna Magnani, in *Roma città aperta*, corre dietro alla camionetta dei nazisti. E ancora: credo che la particolarità, che all'altezza dell'affermazione del *novel*, conquista, non solo in letteratura, dignità di attenzione e di notizia, ebbene credo che la particolarità – già nel secondo Ottocento, ma più che mai nel secolo successivo – funzioni non solo come figura di contingenza (come nella gran parte dei casi – Mazzoni ha ragione), ma di variazione. Le storie particolari degli altri, talvolta, ci piacciono non solo perché sono figure della nostra esistenza, ma perché ci strappano a noi stessi, ci portano via, spostano "fuori" la nostra immaginazione, facendola rispecchiare nell'esotico.

Altri lettori potranno aggiungere altre critiche, ma non è questo il punto, perché ciò che conta – e che convince – è il disegno d'insieme.

Può darsi che *Teoria del romanzo* abbia i difetti delle proprie qualità. Il libro costruisce una struttura di senso complessiva indagata lungo la storia di lunga durata. È inevitabile che questo coraggio produca repliche, come anticipa l'epigrafe di Tocqueville con cui Mazzoni raccomanda di giudicare il libro «in base all'impressione generale». Fatto sta che alla teoria del romanzo un simile giro d'orizzonte mancava da tanto tempo, probabilmente da quando era uscito l'altro libro con il medesimo titolo.

L'autrice

Daniela Brogi

Daniela Brogi insegna Letteratura Contemporanea all'Università per Stranieri di Siena.

Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo* (Daniela Brogi)

Email: daniela.brogi@fastwebnet.it

La recensione

Data invio: 17/05/2012

Data accettazione: 23/05/2012

Data pubblicazione: 30/05/2012

Come citare questa recensione

Brogi, Daniela, "Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*", *Between*, II.3 (2012), <http://www.Between-journal.it/>