



Lectures recommended by Artifara
by Giovanni Cara

AA.VV., *Il romanzo. La cultura* (vol. I); *Le forme* (vol. II); *Storia e geografia* (vol. III),
Torino, Einaudi, 2001-2002 (Franco Moretti ed.).

Parte prima (Mario Vargas Llosa, *È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?*, vol. I)

AA.VV., *Il romanzo. La cultura* (vol. I); *Le forme* (vol. II); *Storia e geografia* (vol. III),
Torino, Einaudi, 2001-2002 (Franco Moretti ed.).

Parte seconda: Thomas Pavel, *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, vol. II.

AA.VV., *Il romanzo. La cultura* (vol. I); *Le forme* (vol. II); *Storia e geografia* (vol. III),
Torino, Einaudi, 2001-2002 (Franco Moretti ed.).

Joan Ramón Resina, *Breve vita felice del romanzo in Spagna*, vol. III

AA.VV., *Il romanzo. La cultura* (vol. I); *Le forme* (vol. II); *Storia e geografia* (vol. III),
Torino, Einaudi, 2001-2002 (Franco Moretti ed.).

Parte prima (Mario Vargas Llosa, *È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?*, vol. I)
di **Giovanni Cara**

Nell'ottica di una comprensibile volontà di sintesi critica (che mette insieme l'abitudine di attraversare le epoche letterarie ragionando in termini di cronologia e di parentesi secolari, insieme con la coincidenza – anche questo è un dato da non sottovalutare – di fine secolo e fine millennio), sono stati dati alle stampe negli ultimi anni diversi studi generali e consuntivi su svariati generi letterari. In particolare, il romanzo risulta essere il genere su cui, maggiormente, la critica si è concentrata in una indefettibile tensione a “tirare le somme” di molte questioni. Anche quando, programmaticamente, si denuncia l'impossibilità di mettere un punto, si soverchia qualsivoglia incapacità, ricoprendola in fin dei conti di altrettanti e ugualmente “forti” pensieri deboli: sia detto qui, come anticipazione, che forse il limite di molti tentativi sintetici consiste proprio nell'eccesso di distinguo, relativizzazioni, “se” e “forse” critici, che denunciano una esplicita volontà metodologica di affermare mentre si nega di affermare.

In realtà, da molti dati ed elementi storici precisi, sembra di poter cogliere, anche e proprio a partire dal complesso universo del circolo della comunicazione letteraria (scrittori, editori, pubblico, critici e tutto il vario coloratissimo mondo massmediatico che oramai li circonda, spesso sovrapponendosi), che la questione non si pone più nei termini che, solo fino a qualche anno fa, erano dominanti: morte del romanzo, crisi della critica, postmodernità, pensiero debole, fallimento delle utopie, ineffabilità, poetica dell'individualismo. Mi pare rispondere molto bene al problema proprio un romanziere, Mario Vargas Llosa, in apertura della impegnativa operazione einaudiana sul romanzo.

Il primissimo dato che Vargas Llosa semplicemente accetta è oramai luogo comune, collaudato e comprovato da un dato della SGAE (Sociedad General de Autores Españoles): circa il 50% del pubblico spagnolo non ha mai letto un libro; e, tra il 50% di lettori, la maggioranza è femminile. Aldilà delle analisi

sociologiche che questo dato (comune a molti Paesi della comunità occidentale) costringerebbe a fare, l'autore (classe 1936) - con l'ottica sgombra di timor critico - osserva la realtà romanzesca da una prospettiva sincronica: questo gli consente da un lato di poter ignorare le infinite sistemazioni storiografiche cui ci ha abituato la seconda metà del Novecento; d'altro lato di ritornare ad una visione planetaria del genere romanzo, rilevando, in questo modo, che forse molte delle analisi che si conducono (in Italia, in Spagna e altrove) peccano di localismo e di mancanza di completezza. Per certi versi, Vargas Llosa sembra appuntare le sue critiche proprio sull'eccesso di frammentazione e specializzazione cui ci hanno abituati non solo le scienze cosiddette forti, ma anche certa critica letteraria postmoderna. Se l'arte (e nello specifico: la letteratura) è il vero denominatore comune tra i popoli, per i quali le differenze e le "specialità" divengono una ricchezza aggiuntiva ed un valore a tutte le latitudini geografiche, ben si comprende come l'autore peruviano riconduca l'idea del romanzo all'ideale borghese e calviniano di romanzo come "conoscenza totalizzante". Una conoscenza, *no cabe decirlo*, che è per sua natura immaginifica ed immaginaria, visionaria e profetica, ben diversa da quella delle scienze specializzate. In questo modo, si evidenzia il "legame fraterno che il romanzo stabilisce tra gli esseri umani" (p. 6).

In questa direzione, l'idea di Vargas Llosa, in comune con Borges (condivisa dalla gran parte dei romanzieri che sperimentano più sottogeneri narrativi, senza domandarsi continuamente dove consista la letteratura "alta" e dove quella "inferiore", come invece accade molto spesso in Italia e Spagna, specie in riferimento all'autodifesa della *novela policiaca*), è per certi versi differente da quella paradossalmente illuministica di Italo Calvino: sia qui inteso "paradossalmente", nel senso che la concezione totalizzante del romanzo e la fiducia nel genere come forma di conoscenza retrospettiva e prospettica, dovrebbe rimontare all'epoca Moderna del romanzo stesso, piuttosto che a quella successiva rispetto alle acquisizioni settecentesche (quando, appunto, nel mondo occidentale inizia a formarsi la cultura delle specializzazioni). In epoca Moderna (penso alla esplosiva *varietas* linguistica, stilistica e tematica del romanzo cinque e seicentesco), del resto, le più diverse forme romanzesche (quando ancora, ovviamente, la terminologia era lungi dall'assestarsi) convivevano senza disporsi necessariamente in un ordinato sistema critico di riferimento: lo mette in evidenza molto bene Thomas Pavel, nel vol. II, specie in riferimento proprio all'esperienza letteraria spagnola. Ma già lo stesso Calvino, nelle *Lezioni americane* e nella teoresi critica dei suoi numerosi interventi, manifestando un amore incondizionato per il *Quijote*, ci aveva abituati ad un'idea non rigidamente razionalista del suo ideale letterario illuminista: l'asintotica irraggiungibilità della visione totalizzante è, per Calvino così come per Borges (e idealmente per Cervantes, ovviamente, e oggi per Vargas Llosa), il fascino più grande del romanzo. Qualcosa di molto simile, in ambito spagnolo, è esplicitamente (e metapoeticamente) infratestualizzato nei suoi romanzi da Carmen Martín Gaité: penso alla *poética del vertigo* e alla ideale dialogicità dell'autrice con tutti gli aspetti della società che possano interessare lo scrittore (canzone popolare, intertesto letterario, pubblico, arte figurativa, cinema, eccetera). Il che, va detto, non accade in termini di disaffezione postmoderna per la *gravitas* e la tradizione, ma proprio sotto il cielo di una visione totalizzante della realtà (l'antichissimo tema della poetica terenziana parli da solo: *homo sum: nihil humani a me alienum esse puto*). In questa direzione, spiace osservare, per esempio, la continua disattenzione da parte della critica per molto del romanzo spagnolo contemporaneo che, in questo momento e molto più di quello italiano, sta disinteressandosi delle specializzazioni postmoderne e sta percorrendo sentieri che incrociano piuttosto i luoghi della "comunità letteraria ideale" che quelli della sclerosi critica neoavanguardistica e postmoderna (il riferimento, non è inutile chiarirlo, è alla impostazione teorica di scuola italiana: se altrove non è stato poi così dirimente chiedersi se il romanzo fosse o meno morto e se, dunque, da questo momento in poi, dovessimo adattarci ad una visione parziale, frammentaria e ironica della tradizione, in Italia tutto ciò ha significato ridurre l'attività narrativa ad un fatto di mercato. Laddove paradossalmente ci si chiede se sia più utile alla società il romanzo storico o quello poliziesco, ma non si importano e traducono - tranne sporadiche eccezioni massmediatiche - le infinite varietà che provengono per esempio dalla nuova narrativa africana, mediorientale, latinoamericana: ed anche spagnola).

Per molti versi, dunque, Vargas Llosa supera le strettezze di una interpretazione, e si interessa a possibili *diverse* letture. Coraggiosamente (programmaticamente?), Franco Moretti sistema il saggio del peruviano in apertura di tutta l'impresa einaudiana. Chi sa se il curatore si rende conto, sino in fondo, di cosa questo significhi, dopo decenni di inutili polemiche sul neobarocco, su generi e sottogeneri, su letteratura di consumo e letteratura "alta" (*démodé*). Perché, poi, resta un buon viatico il significato ultimo che Vargas Llosa assegna al fare letteratura, e che lo accomuna a tutta la tradizione letteraria di tutti i tempi: "la buona letteratura è sempre sediziosa, non sottomessa, in rivolta: una sfida a ciò che esiste" (p. 10).



AA.VV., *Il romanzo. La cultura* (vol. I); *Le forme* (vol. II); *Storia e geografia* (vol. III),
Torino, Einaudi, 2001-2002 (Franco Moretti ed.).

Parte seconda: Thomas Pavel, *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, vol. II.
di **Giovanni Cara**

Il saggio di Thomas Pavel, tra tutti quelli più da vicino riguardanti *anche* la tradizione narrativa ispanica, cerca di conciliare l'osservazione dei minimi spostamenti formali e poetici del romanzo con una prospettiva storica ed evolutiva. Il dato preliminare – entro il quale poi è interessante vedere come si articola la tradizione ispanica – consiste nella classica tripartizione in: 1. epopea (quando gli eroi appartenevano alle proprie città); 2. tragedia (dove il destino era stabilito fin dappprincipio); 3. romanzo (per il quale il personaggio vive il senso di una separazione dal mondo: ma cfr. al proposito E. Trías, *Drama e identidad*, Barcelona, Destinolibro: 1974 1a; succ. 1993).

Afferma Pavel che il romanzo è “il primo genere letterario a interrogarsi sulla genesi dell'individuo e sulla instaurazione di un ordine comune” (p. 35): la quale convinzione, forse, presa nella sua assoluta permanenza, non rende perfettamente conto né delle tensioni universalistiche di certo romanzo idealizzante, né, d'altra parte, del medesimo rapporto fra spinte individualistiche e morale comune già presenti, per esempio, in molta letteratura umanistica (ma anche proto-umanistica) non romanzesca. Dovremmo interrogarci, al proposito, circa il fatto che molto prima già Dante e Petrarca avessero posto il problema del rapporto artista / società in questa direzione; e, ugualmente che lo avesse fatto, già in campo narrativo, lo stesso Boccaccio.

Il medesimo Pavel sembra avvertire il rischio di una generalizzazione così impegnativa (forse proveniente dalla critica di matrice anglosassone, su cui si sofferma e con cui polemizza il saggio di Resina, vol. III), quando poi articola in differenti *apartados* la sua analisi: *apartados* che corrispondono ad una progressione storica per successive ondate e tensioni verso diverse soluzioni romanzesche.

Risulta allora che in fase premoderna resiste il “primato dell'idea sui dati empirici”, evidenza da cui si sviluppano dunque tipologie specializzate: 1. il romanzo ellenistico, cavalleresco, pastorale (dove gli eroi sono invincibili e difensori della morale sovraordinata contro il caos) da una parte; 2. il romanzo elegiaco, picaresco e la novella (che disvelano l'imperfezione umana) dall'altra.

Nel Cinque e Seicento si verificherebbe una pacifica convivenza tra idealizzazione e denuncia e, conseguentemente, sul piano della resa poetica, il pacifico confronto tra i diversi sottogeneri: dal romanzo idealizzante, al romanzo bizantino e d'avventura, al romanzo picaresco, pastorale, cavalleresco fino alla dissoluzione parodica di tutti questi, come accade nel *Quijote*, quando cioè il romanzo già si mostra sufficientemente maturo per ridiscutere se stesso e reimpostare il *discours* poetico entro nuove prospettive (e qui, dunque, ha ben ragione Resina, vol. III, nel valutare parziale l'ottica della critica anglosassone).

Tra il Sette e l'Ottocento si produrrebbe, per Pavel, un tentativo sincretico improntato al criterio della verosimiglianza (che essa si attagli alla società o all'individuo, nelle due varianti primo e secondo ottocentesca), sulla base di un semplice problema, che era stato in realtà sino a quel momento – almeno apparentemente – rimosso: l'individuo è o no all'origine della legge morale? Dal che deriverebbe una “osservazione scrupolosa del mondo materiale e sociale”.

Infine il Novecento, quando il romanzo emancipa l'individuo dalla prigione ambientale e avverte se stesso dimidiato e separato dalla realtà: l'individuo è “còlto nella sua difficoltà di abitare il mondo” e in questo senso tutta la cultura del primo Novecento è lì a confermare che, in tutti gli ambiti, l'uomo tematizza la

propria ineffabile inappartenenza (dalle teorie psicanalitiche a quelle del relativismo scientifico e culturale). In questa direzione, già C. Magris aveva lucidamente osservato che la narrabilità del mondo, attraverso tutto il Novecento, non si gioca più soltanto su criteri di pretesa obiettività e fotografica adesione al reale, ma sui minimi spostamenti del linguaggio, laddove lo stesso linguaggio diviene il luogo vero e proprio entro il quale si giocano i destini del romanzo (voce "romanzo" dell'Enciclopedia Treccani del Novecento, 1979).

Pavel, dentro questa griglia, che ha insieme il vantaggio e il limite della comodità, insegue per macrospostamenti l'evoluzione del romanzo europeo: e nota, per esempio, che agli inizi del Cinquecento un romanzo come *l'Amadís de Gaula* si inquadra nello spirito di una società decentrata nella quale il potere è in mano ai signori locali, mentre i cavalieri erranti vagano per proteggere i più deboli in un sistema di valori solo ideale; mentre, d'altra parte e contemporaneamente, il romanzo picaresco (prima che esso stesso imploda fagocitando e ricodificando se stesso), legandosi all'antico filone del *Satyricon*, dell'*Asino d'oro*, della novella boccaccesca, del *Roman de Renart* e dei *Fabliaux*, riesce, da subito, a descrivere la società del tempo, nella sua spietata contraddittorietà e patologia.

Ma è proprio sul Novecento che, sembra, Pavel pone lo sguardo più lucido e, sotto il profilo critico, innovativo: perché è pur vero, com'egli annota, che dopo Kafka il romanzo spalanca costantemente l'orizzonte del narrabile su una realtà sottostante, inquietante e ineffabile, con ciò costituendo le basi per la cosiddetta visione postmoderna del mondo letterario; ma d'altro canto è anche vero che tutti i sentieri iniziati e ogni possibilità romanzesca ricercata nei secoli passati, seguita a persistere lungo tutto il XX secolo: resiste il romanzo di matrice dostoevskiana; resiste il realismo sociale; resiste il neoromanticismo; resiste la satira (in tutto differente e spesso eterogenea rispetto all'ironia postmoderna). "Nel momento in cui il romanzo riafferma la propria vocazione internazionale", come dice Pavel, è forse più utile considerare che, se è vero che il romanzo è uno dei generi più disponibili all'intertestualità e alla multicodificazione - sin dalla sua nascita -, allora esso non si esaurisce dentro un unico orizzonte geografico (l'Occidente) o critico (postmoderno).



AA.VV., *Il romanzo. La cultura* (vol. I); *Le forme* (vol. II); *Storia e geografia* (vol. III),

Torino, Einaudi, 2001-2002 (Franco Moretti ed.).

Joan Ramón Resina, *Breve vita felice del romanzo in Spagna*, vol. III

di **Giovanni Cara**

Il saggio di Resina, coerentemente rispetto all'impostazione generale dell'opera ed al piano programmaticamente consuntivo (proprio nella direzione indicata dall'*exordium* di Vargas Llosa), parte da una considerazione di tipo storiografico e, insieme, da una base metodologica esplicita: l'autore osserva che uno dei più clamorosi errori che, ad oggi, si continua a commettere parlando di romanzo, consiste nel considerarlo geneticamente legato alla grande rivoluzione industriale, alla nascita e crescita della grande borghesia europea, al "traffico tra le due grandi nemiche della cultura settecentesca, la Francia e l'Inghilterra" (p. 163). Una prospettiva storiografica, è risaputo, che deriva specialmente dalla scuola anglosassone (Ian Watt valga per tutti) e che è stata assunta più o meno felicemente dalla gran parte della critica occidentale. E anche in questo caso, forse, sarebbe opportuno chiedersi a questo punto se non esista una incongrua commistione di interessi, e se persino la critica non ripeta gli errori di un mercato editoriale soverchiato dalla cultura anglosassone, all'ombra di un assolutismo sociologico che nega, mentre lo teorizza, il valore del relativismo geografico e culturale: sembrerebbe che il saggio di Resina, polemico e combattivo, radichi

proprio su questa considerazione.

In ragione di questa prospettiva, che Resina considera miope, la plurisecolare esperienza del romanzo – che nominalmente esisterebbe solo e quando esiste il nome (ma allora dovremmo negare la validità semiologica delle infinite componenti della comunicazione) – pre-settecentesco, diviene necessariamente e *in toto* pre-Moderna. Sia detto, premoderna, nel senso in cui la critica del secondo Novecento ci ha abituati al termine: ossia, dentro la logica della scansione storiografica che fa puntare intorno alla Modernità l’ago della bilancia culturale, per cui ciò che è venuto dopo è necessariamente postmoderno, ripetitivo, ineffabile, marginale, maniera della maniera. E ciò che è venuto prima non è ancora compiuto. Giustamente, a Resina sembra questa un’ottica Novecento-centrica o, se si preferisce (per usare i termini che egli adopera, piuttosto legati alla storiografia critica che alla teoria poetica) anglo-centrica.

Il problema è facilmente quantificabile (e qualificabile) al solo osservare l’intero piano dell’opera einaudiana, che programmaticamente procede secondo meridiani planetari e paralleli storici complessivi (dal romanzo ellenistico a quello medievale; da quest’ultimo al romanzo d’epoca moderna; il romanzo ottocentesco e novecentesco, eccetera), con le conseguenti e ovvie distinzioni terminologiche, semiotiche, storiografiche. Perché, non sarebbe necessario precisarlo, il rapporto che il pubblico instaurava con l’oggetto *Lancelot*, con l’oggetto *Quijote* e con l’oggetto *La montagna incantata* erano diacronicamente molto diversi; il problema del *nomen*, tuttavia, è da un punto di vista retorico e stilistico uno fra i tanti, ma non il dirimente; e, fra i tanti, tutto sommato e nell’ottica della ricezione, è divenuto fondante molto tardi, rispetto alla esistenza dell’oggetto. Altrimenti, sarebbero difficilmente spiegabili la fortuna di una narrazione impazzita come il *Quijote*, o il successo del *Lazarillo de Tormes*, che qualunque poetica cinque e seicentesca avrebbe seri problemi a inquadrare definitivamente. E qui ritorniamo alle considerazioni di Vargas Llosa, che parla della letteratura come di naturalmente incline alla effrazione, alla rivoluzione, alla distorsione, alla sediziosità (Martín Gaité direbbe al *di-vertimento*, in senso etimologico: al cambio di prospettiva e alla visione “altra”).

Il problema sta nel considerare che se è forse vero che esiste l’oggetto-romanzo di matrice anglosassone come grande epopea borghese (ed allora si spiegherebbe perché proprio in Inghilterra e Francia *in primis*), ciò non esclude che, nelle sue infinite variabili, l’evidenza della ricezione ha previsto – nel tempo e nello spazio – soluzioni eterogenee all’interno di un sistema di riferimento unico e variabile al suo interno, con continui spostamenti, assestamenti, necessità retoriche divaricate. Perché indubbiamente – e ha ragione Thomas Pavel di ricordarlo nel suo saggio del vol. II - per quanto infinitamente lontani nel tempo e nello spazio nessuno nega che esiste un filo di intertestualità diretto tra la picaresca e *Moll Flanders*; o, aggiungo, tra la picaresca e *l’Huckleberry Finn* di Mark Twain o il *Pinocchio* collodiano.

Partendo dunque da questo dato di fatto, cioè retrodatando la possibilità e l’esistenza di una cultura romanzesca premoderna (se non del romanzo istituzionalizzato e codificato, così come siamo abituati a concepirlo al di qua della modernità), è pur vero che in Spagna si è verificato un caso anomalo: dopo l’esplosione cinque e seicentesca, si è verificato qualcosa che ha costretto l’arte narrativa ispanica pressoché a tacere per almeno due secoli, fatte salve sporadiche eccezioni.

E qui, forse, consiste il limite dell’analisi di Resina, che probabilmente è un limite imputabile ad una scelta di campo precondizionata dai medesimi spazi editoriali (il rischio sempre presente in un’assemblaggio di saggi che non dialoghino tra loro). Sembra, cioè, che la sua sia una risposta univoca e tutta riferibile all’*auto da fé* chisciottesco, al suo oramai disperato intento di “abbattere l’autorità e il favore che hanno nel pubblico di tutto il mondo i libri di cavalleria” (I, Prologo): ossia, decodificando ed entrando nella vertigine della *mise en abime*, sembra che per Resina tutto si riconduca da una parte all’alveo della Controriforma e al “fanatico tentativo, compiuto da una religione al tramonto, di rinnovarsi a partire dalle sue stesse basi” (G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano 1999); e che così, d’altra parte, si rischi di rigenerare l’araba fenice sulle ceneri sparse all’inizio del saggio, se è vero che poi Resina conclude che “l’ironia è un dono instabile che poté fiorire solo nel breve intervallo tra la prima comparsa dell’autonomia borghese” e appunto la pervicacia reazionaria della Controriforma.

Chiaro che, nei limiti anche di queste poche righe, non è possibile scandagliare le numerose e diverse ipotesi (storiche, stilistiche, retoriche, poetiche, sociologiche) circa il silenzio narrativo spagnolo, dopo le grandi multiformi voci dei Secoli d’Oro. Vero è che rimane almeno parzialmente insondata la vera ragione per cui “dopo il primo quarto del Seicento, gli spagnoli avrebbero potuto dire, parafrasando Kafka: ci sono romanzi, tantissimi romanzi, ma non per noi” (p. 183).

