Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne
**Dottorato in Letterature moderne**
38° Ciclo
Coordinatore/Coordinatrice: Prof./ssa Maria Rita Digilio

# Ironia e realismo

Settore scientifico disciplinare:
Critica letteraria e letterature comparate

*Candidato/a*
Giulia Tramontano (Università degli Studi di Siena – Université Sorbonne Nouvelle)

*Supervisore*
Prof. Guido Mazzoni (Università degli Studi di Siena)
*Co-supervisore/i*
Prof. Paolo Tortonese (Université Sorbonne Nouvelle)

Anno accademico di conseguimento del titolo di Dottore di ricerca
2025/26
Università degli Studi di Siena
Dottorato in Letterature moderne, XXXVIII Ciclo

*Data dell'esame finale*
21/09/2026

*Commissione giudicatrice*
Anne DUPRAT (P.O., Université de la Picardie - France)
Daniele GIGLIOLI (P.O., Università di Trento)
Guido MAZZONI (P.O., Università di Siena)
Franco MORETTI (Emeritus Professor di Stanford)
Paolo TORTONESE (Emerito, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
Enrica ZANIN (P.A., Université de Strasbourg)
*Supplente*
Francesco DE CRISTOFARO (P.O., Università di Napoli Federico II)

Université Sorbonne Nouvelle
École doctorale 120
Centre de Recherche sur les Poétiques du XIXe siècle (CRP19)
Littérature française et comparée

Giulia Tramontano

# Ironie et Réalisme

Thèse dirigée par
M. Guido Mazzoni
M. Paolo Tortonese

Soutenue le 21/09/2026

**Jury :**
Mme. Anne Duprat (P.O., Université de la Picardie - France)
M. Daniele Giglioli (P.O., Università di Trento)
M. Guido Mazzoni (P.O., Università di Siena)
M. Franco Moretti (Emeritus Professor di Stanford)
M. Paolo Tortonese (Emerito Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
Mme. Enrica Zanin (P.A. Université de Strasbourg)

**Abstract**

*The research investigates the role of ironic modes of subjective mediation in the construction of the modern novel, focusing on the transition from the late eighteenth-century humorous novel to nineteenth-century realism. The starting point of the analysis is the notion of irony developed by the* Frühromantik*, particularly by Friedrich Schlegel, understood as the irruption of narrating subjectivity within the text. The thesis reconstructs the* Wirkungsgeschichte *of this concept along two main lines: on the one hand, the philosophical tradition, from Hegel to Kierkegaard, which interprets irony as an existential attitude; on the other hand, the line of literary criticism, which highlights its structural implications for the novel form.*

*La recherche examine le rôle des modalités ironiques de médiation du subjectif dans la construction du roman moderne, en se concentrant sur le passage du roman humoristique de la fin du XVIIIe siècle au réalisme du XIXe siècle. Le point de départ de l'analyse est la notion d'ironie élaborée par la* Frühromantik*, en particulier par Friedrich Schlegel, comprise comme l'irruption de la subjectivité narrative à l'intérieur du texte. La thèse reconstruit la* Wirkungsgeschichte *de ce concept selon deux lignes principales : d'une part, la tradition philosophique, de Hegel à Kierkegaard, qui interprète l'ironie comme une attitude existentielle ; d'autre part, la tradition de la critique littéraire, qui en met en évidence les implications structurelles dans la forme romanesque.*

*La ricerca indaga il ruolo delle modalità ironiche di mediazione del soggettivo nella costruzione del romanzo moderno, concentrandosi sul passaggio dal romanzo umoristico di fine Settecento al realismo ottocentesco. Punto di partenza dell'analisi è la nozione di ironia elaborata dalla* Frühromantik*, in particolare da Friedrich Schlegel, intesa come irrompere della soggettività narrante all'interno del testo. La tesi ricostruisce la* Wirkungsgeschichte *di tale concetto seguendo due linee principali: da un lato la tradizione filosofica, da Hegel a Kierkegaard, che interpreta l'ironia come atteggiamento esistenziale; dall'altro la linea della critica letteraria, che ne evidenzia le implicazioni strutturali nella forma-romanzo.*

**Keywords**: Irony, Romanticism, Realism, Modalization.
**Mots clés** : Ironie, Romantisme, Réalisme, Modalisation.
**Parole chiave**: ironia, romanticismo, realismo, modalizzazione.

Giulia Tramontano

# Ironia e realismo

Indice

**Premessa** 5

**Capitolo primo**
**Ironia letteraria e modalità ironiche del soggettivo**
1. *Ricognizioni sulla teoria romantica dell'ironia* 14
a) Linea di interpretazione filosofica
b) Linea di interpretazione letteraria
2. *Tra presa di distanza umoristica e immedesimazione empatica* 36
3. *Realismo e ironia: considerazioni retoriche* 56
4. *Metodo per un'analisi del modo ironico* 70
5. *La modalità ironica: relazione alla norma e indebolimento del giudizio* 85

**Capitolo secondo**
**Le modalità nel romanzo.**
**Dall'oggettività della norma all'intersoggettività dell'esistenza**
1. *L'universalità del verosimile: tra oggettività impersonale e intersoggettività esistenziale* 102
2. *"Chacun peut en reconnaître les éléments chez soi"* 124
3. *Dalla cornice storica-generale "fino agli infimi di loro"* 140
4. *Diminuire il* pathos della distanza *(anche detto* pathos della nobiltà*)* 166

**Capitolo terzo**
**Breve storia del soggettivo nella frase narrativa.**
**Dall'umorismo al discorso indiretto libero**
1. *Due modi soggettivi possibili nella frase narrativa* 185
2. *Analogie strutturali tra frase narrativa ironica e frase di indiretto libero* 201
3. *Dall'intervento della soggettività narrante a quello della soggettività narrata* 216

**Epilogo** 239

**Bibliografia** 245

## Premessa

Certe forme, costrutti, fenomeni letterari, sono sempre esistiti, ma in determinate epoche storiche divengono più pervasivi; non sono cioè venuti a costituirsi o a emergere in conseguenza diretta dell'evento storico: esso ha solo conferito loro piena funzione letteraria[1]. È il caso del fenomeno qui in questione: l'ironico o, meglio, l'ironico per come esso era stato teorizzato dai pensatori della *Frühromantik*, e in particolar modo da Friedrich Schlegel; in termini cioè del tutto diversi da quelli ben noti di ironia retorica.

Il primo capitolo di questa tesi sarà anzitutto volto all'approfondimento di tale fenomeno essenzialmente letterario, a distinguerlo rispetto a quello di ironia retorica, a seguirne la *Wirkungsgeschichte*. Si tratta di una soluzione formale che la critica letteraria ha spesso definito come intrusione dell'autore all'interno della narrazione[2]; come modalità attraverso cui il narratore interrompe l'illusione finzionale per ricordare al suo pubblico che ciò che ha davanti è solo un'opera d'arte, e non la realtà che sembra rappresentare[3]. Una soluzione formale, appunto, da sempre esistita, fin dalla parabasi della commedia antica – in opera nella novella trecentesca boccacciana, in Chaucer, in quel poema cavalleresco tanto caro ai primo romantici, l'*Orlando furioso*, in Cervantes – e che pure, solo nella seconda metà del Settecento, da un lato, viene ad essere teorizzato, dall'altro, cessa di fungere da ornamento e inizia a pervadere con la sua logica e i suoi modi la struttura del romanzo tutto o, per lo meno, di quel romanzo che i primo romantici, per distinguerlo dal *romance*, chiamavano narrazione di «storie vere», *particolari*, *individuali*. Come sia possibile un simile tipo di narrazione, in che cosa consista e, soprattutto, perché esso sarebbe intimamente legato all'emergere del soggettivo nella costruzione narrativa è ciò di cui si cercherà di rendere conto nel corso di tutta le tesi. L'approccio che si assumerà è quello genealogico, attraverso il quale si

[1] Con la formula "piena funzione letteraria" recupero quella felice argomentazione di Jurij Tynjanov, esposta nel saggio sull'evoluzione letteraria, secondo cui determinate forme e specifici temi, pur essendo sempre esistiti in letteratura, solo in certi periodi acquisiscono, in linea con il periodo storico, una vera e propria funzione letteraria; in quanto appunto saldati alle contemporanee forme del costume (Jurij Tynjanov (1929), *Archaisty i novàtory*, trad. it. a cura di S. Leone, *Avanguardia e tradizione*, Dedalo, Bari 1968, p. 56).

[2] Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart 1957; Ernst Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, WBG, Darmstadt 1972.

[3] Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony*, Routledge, London 1969; Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell'*Orlando furioso *in Francia, Germania e Italia*, Marsilio, Venezia 2015.

tenterà di rinvenire una continuità formale relativa alle modalità narrative del romanzo moderno, vale a dire il romanzo che, a partire dalla seconda metà del Settecento e specificamente nella sua forma umoristica, ha assunto i connotati che oggi siamo soliti riconoscergli come peculiari. Si tenterà di dimostrare come l'emergere del soggettivo nel discorso narrativo venga ad essere caratteristica comune tanto al romanzo umoristico quanto a quello, *mutatis mutandis*, realistico ottocentesco. La narrazione realistica non sarebbe una narrazione oggettiva, impersonale, bensì – lo dico in maniera un po' provocatoria – soggettiva o, meglio, intersoggettiva, tanto nelle sue forme quanto nei suoi contenuti.

Una simile ipotesi pone però dei problemi che hanno da essere affrontati in maniera preventiva; e pone dei problemi soprattutto se si pensa agli esiti del romanzo realistico, quale è parso infine sfociare, date le sue premesse metodologiche e strutturali, in quello – per dirla con Zola – *expérimental*[4]. Insomma, se si osservano i tratti propri alla narrazione realistica a partire da quanto il naturalismo ne avrebbe portato a compimento – se si ragiona cioè in termini evolutivi piuttosto che genealogici – sorgono delle questioni di non poco conto rispetto all'ipotesi che viene qui sostenuta. E, in effetti, come sarebbe possibile integrare l'idea dell'emergere del soggettivo nell'impianto narrativo, l'idea di un romanzo moderno che si radica, anche nelle sue forme, sempre più nel particolare, con quanto è invece dichiarato dagli scritti teorici del naturalismo? Infatti, dal punto di vista formale, ad essere rivendicata in quegli scritti è, viceversa, l'impersonalità quasi scientifica della narrazione; e, dal punto di vista contenutistico, l'oggetto proprio della rappresentazione viene esplicitamente a definirsi secondo quei canoni originariamente aristotelici di *probabilità e necessità* aventi la specifica funzione di ricollocare il caso singolo – scrive Paolo Tortonese in *L'uomo in azione* – a costanti e leggi empiriche[5], insomma all'*universale*. Come potrebbe dunque questo romanzo impersonale, come potrebbe questa rappresentazione delle costanti, delle leggi di natura, essere sorta da un orizzonte in cui il soggettivo e il particolare – stando al nostro discorso – paiono aver assunto una sì consistente centralità narrativa?

La risposta non è poi così complessa, anzi, risulterà evidente una volta che si sarà ripercorsa quella disputa degli universali, la quale – cito il commento di Daniele Guastini

[4] Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Charpentier, 1880.

[5] Paolo Tortonese, *L'uomo in azione*. *Letteratura e* mimesis *da Aristotele a Zola*, Carocci, Roma 2023, p. 140.

al capitolo della *Poetica* relativo al probabile e necessario – «ha rappresentato un vero e proprio terreno di formazione per quella soggettività che andrà a costituire la cifra fondamentale della modernità [intende la modernità del realismo] e le cui prerogative sono già in gran parte anticipate nelle conclusioni a cui la condurrà, com'è noto, una figura come quella di Guglielmo di Ockham»[6]. Modificatosi il concetto di universale, anche quello di probabile e necessario non potrà più essere il medesimo e bisognerà ridefinirlo secondo paradigmi diversi rispetto a quelli aristotelici; secondo paradigmi che con il radicamento nel soggettivo, parziale, singolare, particolare hanno qualcosa a che vedere.

Ma procediamo con cautela e partiamo proprio dalle prime battute di quel capitolo nono della *Poetica*.

> «Da ciò che si è detto risulta evidente che opera del poeta non è dire le cose accadute, ma quali *potrebbero* accadere e le cose possibili *secondo probabilità o necessità*. [51b] Lo storico e il poeta, infatti, non differiscono per il parlare uno in versi e l'altro in prosa (se infatti le opere di Erodoto si mettessero in versi, nondimeno, metro o non metro, non sarebbero che una narrazione storica), ma differiscono per questo: per dire uno le cose accadute [5] e l'altro le cose quali *potrebbero accadere*. Perciò la produzione poetica è più filosofica e seria della narrazione storica: la produzione poetica, infatti, dice soprattutto *le cose universali*, mentre la narrazione storica dice il particolare. *È universale quali cose a quali persone capiti di dire o di fare secondo probabilità o necessità* – [10] e questo ha di mira la produzione poetica quando mette i nomi – mentre il particolare è cosa Alcibiade fece o cosa gli capitò»[7].

Ciò che risulta anzitutto evidente da queste righe è che il concetto di probabile e necessario sia per Aristotele strettamente connesso a quello di universale. Le cose possibili secondo probabilità o necessità (*kata to eikos e to anankaion*) sono quelle capaci di lasciar emergere non la particolarità dell'oggetto imitato in quanto tale, ma la sua *morphe*, la forma propria dell'agire umano. Fin qui, verrebbe da dire, nulla di dissimile rispetto a quanto accade nel romanzo moderno. È vero. Solo che non si è ancora chiarito che cosa significhi *morphe* nel sistema aristotelico e, di conseguenza, quale sia l'universalità a cui Aristotele fa riferimento, ritenendola quella a cui la tragedia, la *mimesis* seria, debba mirare nella sua struttura tutta, nella sua trama e nelle sue parti. Nel libro *Zeta* della *Metafisica*, l'universale, la *morphe*, è definito in contrapposizione alla sostanza, la quale, sinolo di materia e forma, esprime «il proprio di ciascuna cosa

[6] Daniele Guastini, *Commento*, in Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Guastini, Carocci, Roma 2010, p. 212.

[7] Aristotele, *Poetica*, cit., p. 67 (corsivo mio).

singola»; mentre l'universale esprimerebbe ciò che è *comune* tra diverse cose[8]. Quanto ha il compito di portare a compimento la *mimesis* seria è di rendere visibile la forma insita nella sostanza, la forma quale può trasparire da ciascuna cosa. La possibilità di mettere a punto un simile gesto è insita nell'impianto ontologico aristotelico stesso, secondo cui l'universale mantiene un legame con la sostanza «grazie alla propensione mostrata da quest'ultima ad attuarsi secondo una forma specifica»[9], e specificamente secondo il suo *ti en einai*, secondo il suo avere da essere. L'individuale è insomma sempre stretto in un legame inscindibile con l'universale, poiché ciò che regola il suo divenire è la forma, l'atto, in cui per lo più (*hos epi to poly*[10]), se non incontra cioè degli impedimenti, quella sostanza tenderà a realizzarsi. L'oggetto proprio dell'imitazione tragica è il contingente, la contingenza essendo però quell'orizzonte in cui ciò che ha potenza di attuarsi secondo il suo proprio avere da essere – ad esempio, il seme maschile nel ventre femminile come potenza dell'essere umano compiuto – sicuramente lo farà, a meno che non intervengano degli impedimenti, degli impacci, a rendere più difficoltosa, talvolta persino impossibile, questa attuazione. Siamo in un orizzonte in cui non v'è né certezza né determinismo, ma il fine, «l'eccellenza ed il bene di ciascuna cosa»[11], è chiaro e ontologicamente predisposto; ad essere problematici, incerti, sono piuttosto i mezzi della sua realizzazione. La tragedia è rappresentazione di questa problematicità, della possibilità cioè che l'impedimento si verifichi; con lo specifico intento però, beninteso, di mettere ancora più in risalto, di rendere visibile, quell'avere da essere mancato, o che stava – come nell'*Ifigenia in Tauride* – per essere mancato[12]. È la *morphe* in quanto *telos*, in quanto avere da essere, il vero *ergon*, il vero oggetto della *mimesis* poetica, in particolare di quella seria[13]: l'universale in quanto fine, senso, idea di eccellenza, avere da essere dell'agire umano.

[8] D. Guastini, *Commento*, in Aristotele, *Poetica*, cit., p. 213.
[9] Ivi, p. 215.
[10] *De cael.*, 283a 30 – 283b 2.
[11] *De gener. et corr.*, 333b 19.
[12] In ciò, a grandi linee, consiste la funzione educativa – sottolineata altresì nella *Politica* – di quella *mimesis praxeos spouidaias* (*Poet*., 1449b 24), imitazione di azioni serie che il cittadino deve perseguire ed emulare. L'umano è infatti, nella sua essenza, nel suo avere da essere, *zoon politikon*, e la sua eccellenza e compiutezza sarebbe quella di realizzarsi in quanto tale, l'*eudaimonia* essendo impossibile al di fuori della convivenza nella *polis* e al di là della *philia* che nella *polis* ha luogo e si struttura.
[13] Cfr. D. Guastini, *Commento*, in: Aristotele, *Poetica*, cit., p. 353 s.: «È spesso risultato inevitabile, «necessario», della tendenza propria della *mimesis* a rappresentare quello che qui Aristotele chiama *paradeigma*, il modello, la forma prima delle cose, la quale nell'ambito del divenire materiale costituisce

Ecco, un simile impianto metafisico è anzitutto ciò che è venuto meno nel moderno; osservandola retrospettivamente la sua crisi aveva già iniziato a rendersi manifesta in maniera del tutto precoce con Tommaso d'Aquino, nel cui discorso l'avere da essere (la *quidditas*) pare cominciare a traslare dal piano ontologico a quello comunicativo ed ermeneutico[14], venendo così a costituire le fondamenta di quella stessa logica che – scrive Guastini nel suo recente *Estetica e modernità* – porterà infine il francescanesimo anglosassone a mettere a punto due operazioni: prima, con Scoto, a separare definitivamente la sostanza individuale (l'*haecceitas*) dall'universale (la *quidditas*), e poi, con Ockham, a negare l'esistenza dell'universale, «indebita presupposizione *in re* di concetti che in realtà sono solo *in mente*»[15]. Liquidate così le basi logiche e ontologiche su cui si costituiva la superiorità gerarchica dell'universale sul particolare, si apre la strada all'empirismo[16], fondamento, con il suo attaccamento all'esperienza sensibile, delle scienze moderne tutte. Il processo è irreversibile. Quando i teorici del classicismo francese si riapproprieranno dell'impianto aristotelico della *Poetica* compiranno una riabilitazione etico-morale di un universale ormai debilitato nella sua struttura metafisica; il probabile e necessario non avrà più a che fare con l'avere da essere (il *ti en einai*), ma con il dover essere; rimanderà cioè ad un'universalità non più di tipo ontologico-metafisico, ma etico-moralistico: l'*adaequatio* a norme e costumi[17].

Ora, senza dubbio l'impiego di un «lessico inconfondibilmente aristotelico»[18], in particolar modo in relazione alla questione del probabile, della necessità di rappresentare «fatti probabili», «conseguenze possibili»[19], torna anche nella discussione ottocentesca (da Balzac a Zola) relativa al verosimile. E però, qui, il probabile e necessario non è atto a rimandare ad alcun fine (sia esso metafisico o politico-morale) che strutturerebbe *a priori* la tendenza dell'esistenza; ma si declina piuttosto nei termini di una prevedibilità del tutto empirica, in cui l'effetto di coerenza, plausibilità, consequenzialità,

---

la loro eccellenza, ma che raramente vediamo in atto. La mimèsi poetica ha proprio questo *ergon* […] di rappresentare il modello, e dunque di imitare la forma delle cose».

[14] Daniele Guastini, *Estetica e modernità. Sulle radici medievali dell'arte*, il Mulino, Bologna, 2026, p. 168.

[15] Ivi, p. 180.

[16] Ivi, p. 180 s.

[17] Così, almeno, in via teorica. La pratica letteraria, poi, è un'altra cosa: si pensi solo alla così detta *Querelle du Cid* o a quella relativa alla *Princesse de Clèves*.

[18] Pierluigi Pellini, *Il vero inverosimile. Per lo studio di un topos della poetica realista, da Balzac a Pirandello*, in S. Lazzarin, P. Pellini, *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica e modernità nelle poetiche dell'Ottocento*, Artemide, Roma 2021, p. 27.

[19] P. Tortonese, *L'uomo in azione*, cit., p. 140.

verosimiglianza, ad esempio, dell'azione di un determinato personaggio sarà tanto più efficace quanto più il romanziere sarà disceso nei dettagli, nei tratti peculiari del suo carattere, nei particolari della sua storia privata e personalissima, della sua storia – verrebbe da dire – clinica.

Si osservi questo passaggio tratto da *Illusions perdues*:

> « L'exclusive tendresse de sa mère et de sa sœur, le dévouement de David, l'habitude qu'il [Lucien] avait de se voir l'objet des efforts secrets de ces trois êtres, lui donnaient les vices de l'enfant de famille, engendraient en lui cet égoïsme qui dévore le noble, et que madame de Bargeton caressait en l'incitant à oublier ses obligations envers sa sœur, sa mère et David. Il n'en était rien encore ; mais n'y avait-il pas à craindre, qu'en étendant autour de lui le cercle de son ambition, il fût contraint de ne penser qu'à lui pour s'y maintenir ? »[20].

Quanto rende possibile prevedere ciò che Lucien di fatto compirà nel corso del romanzo, è anzitutto la presa in considerazione di questo viluppo di circostanze che, in quanto suo vissuto personale e assolutamente peculiare, sua storia familiare e di vita, è ciò che si pone a fondamento della sua individualità, costituisce cioè la sua unicità ed eccezionalità; caratteristiche che, prese nella loro interezza, nella loro singolarità di combinazioni, vale a dire non scomposte nelle loro parti, risultano irriducibili a categorie più generali. Si può a ragione temere che Lucien agirà dimentico dei suoi doveri nei confronti di chi più lo ha sostenuto, che agirà cioè in maniera egoistica ed egocentrata, tenendo conto della concomitanza di più fattori relativi alla sua esistenza, i quali sono stati a questo punto del romanzo già resi tutti noti al lettore. Alcuni di essi sono fattori sociali, relativi al contesto storico determinato (egli è ambizioso perché è la società, «[e]n conviant aujourd'hui tous ses enfants à un même festin», a rendere tali i giovani[21]); altri particolari (che fosse, ad esempio, stato viziato dalla madre e dalla sorella, che l'amico, David, con la sua dedizione, gli avesse permesso di rimanere nella medesima posizione di priorità e privilegio in cui l'avevano posto in casa sua; l'incontro poi con madame de Bargeton che alimentava la sua vanità e il suo egoismo; il fatto che fosse bello, aggraziato, dotato del sorriso degli angeli e di fattezze eleganti). Ma, insomma, sarebbe l'irripetibile convergere di tutti questi elementi che costituiscono il singolo, con il suo vissuto e la sua storia, nonché le sue caratteristiche innate, a rendere prevedibile quelli

[20] Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, in Id., *La Comédie humaine*, vol. 5, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, Paris 1977, p. 185.

[21] H. de Balzac, *Illusions perdues*, cit., p. 175.

che saranno, dato il contesto e tutto sommato, gli atteggiamenti in cui incapperà il ben determinato personaggio.

Eppure, nel passo sopra citato, questo racconto dell'*haecceitas*, è intramezzato dall'espressione di costanti sociologiche, generalizzazioni, «les vices de l'enfant de famille», «cet égoïsme qui dévore le noble», le quali paiono stare a sottolineare come all'individuale pertengano dei tratti non solo suoi propri, ma che lo accomunano ad altri; dei tratti dunque comuni, generali, i quali rispondono all'ordine di quanto nel sistema aristotelico figurava come il *per lo più* (*hos epi to poly*), terreno di realizzazione dell'universale, e che definirebbero il personaggio non tanto come individuo quanto, piuttosto, come tipo, incarnazione di tratti caratteriali comuni a una specifica cerchia di individui, sia essa quella della classe sociale, del genere, della professione, etc. Il suo determinato modo di agire sarebbe dunque prevedibile, risulterebbe probabile e necessario, non in ragione di quella singolare e irripetibile combinazione di elementi che costituiscono il suo vissuto, la sua storia personale o clinica, bensì sulla base del fatto che, *per lo più*, è proprio in questi termini che quella determinata tipologia di persone suole comportarsi. Si tratta di due modalità molto diverse di deduzione del probabile e necessario: una più storico-deterministica (poiché questi fattori, X,Y etc., si sono effettivamente dati, allora, che Z si stia per verificare, è probabile e comprensibile); l'altra più logico-categoriale (se si hanno X e Y, allora, per lo più, il risultato sarà Z). L'una e l'altra sono lacunose, non considerando, la prima, i presupposti (l'osservazione di costanti) su cui la prevedibilità si fonda, la seconda, l'eccezionalità di ogni singolo caso, la sua unicità.

Ho scritto *caso*: parola chiave. Dinanzi ad un simile *impasse* è, in effetti, proprio la nozione di *caso*, come caso clinico, ad esempio, che Paolo Tortonese – nella sua introduzione a *Le Cas médical. Entre norme et exception* – propone di impiegare. Il termine *caso*, nella sua duplicità, è al tempo stesso capace di esprimere una categoria ben determinata "un caso di…", di una qualche malattia, ad esempio, ma anche di rimandare a qualcosa di specifico, particolare[22], come nell'espressione "è un caso complesso", rispetto al quale bisogna porre la massima attenzione, che va cioè studiato, analizzato meticolosamente, nella sua unicità ed eccezionalità, senza ricorrere a soluzioni troppo

[22] Paolo Tortonese, « Introduction », in Id. (dir.), *Le Cas médical. Entre norme et exception*, Garnier, Paris. 2020, p. 7-15.

semplici o generiche. Il caso è sempre qualcosa che si discosta dalla norma, che ha una sfumatura di eccezionalità; eppure senza separarsene mai del tutto. L'Ottocento, in particolar modo, viene definito, sempre da Tortonese, come *le siècle de la continuité*, il secolo in cui il caso cessava di essere distinto qualitativamente dalla norma e le si poneva viceversa in rapporto in termini quantitativi[23]; il caso – quello clinico, in particolar modo, ma noi possiamo estenderlo al caso in genere – differirebbe dalla norma non qualitativamente ma per «variations quantitatives» e, specificamente, secondo parametri concernenti «le plus et le moins», il più e il meno[24]. È proprio questa continuità che renderebbe il caso, da un lato, capace di rivelare qualcosa di più generale agli occhi dell'osservatore[25], dall'altro, prevedibile nei suoi svolgimenti; e prevedibile poiché, appunto, non qualitativamente dissimile dalla forma dell'agire e del patire che ciascuno può riconoscere come la propria, quella dei propri cari, amici e conoscenti. Se posso immaginare che Lucien, dato il contesto e la sua storia personale, clinica, finirà per pensare solamente a se stesso e agire egoisticamente, è perché so che esiste una tendenza umana generale, che può essere più o meno favorita dalle circostanze, a riferire ogni cosa a sé. E, infatti, «[n]ous disons tous, *plus ou moins*, comme Louis XIV : " L'État, c'est moi ! " »[26]. *Plus ou moins*, attenzione: la differenza sta tutta lì, in quelle variazioni quantitative.

E ciò che è comune, allora? La tendenza generale, invece, dove la si colloca? In che cosa consiste? Quest'ultima non è di certo da intendere come quell'avere da essere, quella tensione verso l'eccellenza e il bene di ciascuna cosa, che la precederebbe e ne indirizzerebbe *a priori* il divenire. Il *per lo più* della generalità non ha qui più nulla a che vedere con il compimento a cui tenderebbe l'ente e che improntererebbe, sin dapprincipio, la giusta via in direzione della sua realizzazione, la quale naturalmente può poi, a causa della contingenza dell'esistenza, della problematicità dei mezzi, riuscire o fallire. Ad essere divenuto problematico, incerto, è qui invece il fine stesso. E, a dirla tutta, il *per lo più*, lungi dal farsene indizio, sembra potersi dare solo *a posteriori*, quale risultato statistico dell'osservazione dei casi molteplici. L'universalità oggettiva, in definitiva,

[23] Paolo Tortonese, *Le siècle de la continuité*, in Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot, Paolo Tortonese (dir.), *Paradigmes de l'âme : littérature et aliénisme au XIXe siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2012, pp. 281-291.

[24] Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966, p. 14.

[25] P. Tortonese, *Le siècle de la continuité*, cit., p. 283.

[26] H. de Balzac, *Illusions perdues*, cit., p. 185 (corsivo mio).

pare non potersi ormai dare se non nei termini della scienza, ma, più specificamente, di quella determinata branca della scienza che si chiama statistica.

Ma sono l'oggettività della statistica e della scienza, con i loro linguaggi e metodi, a costituire l'universalità del romanzo realista? O c'è anche dell'altro?

Questa ricerca si occupa del ruolo che l'emergere del soggettivo (che i critici hanno spesso definito nei termini di ironia romantica) assume nel romanzo moderno, dal romanzo umoristico di fine Settecento al realismo ottocentesco. Il soggettivo non viene assunto come principio unico di spiegazione, né come tratto esclusivo della forma romanzesca; viene piuttosto considerato come uno dei dispositivi attraverso cui il discorso narrativo moderno media il proprio rapporto con l'oggettività, con la norma, con il verosimile, con le forme storicamente variabili dell'universale. Il rischio di una simile prospettiva consiste, naturalmente, nel conferire a un solo problema un'eccessiva forza ordinatrice; ma è proprio da questa parzialità, da questo taglio deliberatamente selettivo, che funge da vero e proprio filtro, che il lavoro intende ricavare la propria utilità critica: mostrare come alcune forme del romanzo, spesso ricondotte all'arbitrio narrativo, alla digressione o al commento, partecipino invece alla costruzione moderna di una verità narrativa non più fondata sull'evidenza di un'universalità oggettiva, ma sulla mediazione del punto di vista.

*Ringraziamenti*

Questo lavoro nasce dal dialogo, dibattito, confronto con Guido Mazzoni, Franco Moretti e Paolo Tortonese. Li ringrazio per la serietà con cui mi hanno guidata in questo percorso dottorale. Ringrazio inoltre chi mi ha letta in corso d'opera (Francesco de Cristofaro, Daniele Guastini, Christian Rivoletti, Enrica Zanin) e chi, con una certa cura, ha operato la lettura della mia tesi nelle vesti di revisore (Daniele Giglioli, Franco Moretti), di cui ho particolarmente apprezzato suggerimenti e consigli.

Tra i miei cari, a cui sono grata per il supporto, per lo più, esistenziale, ci sono due persone che devo ringraziare anche per ragioni scientifiche: Flavia Boccardi, Gianluca Della Corte.

Capitolo primo
**Ironia letteraria e modalità ironiche del soggettivo**

1. *Ricognizioni sulla teoria romantica dell'ironia*

a) Linea di interpretazione filosofica

In questione è un'ironia seria, serissima. Per analizzarla non si può che cominciare dall'esposizione del suo orizzonte teorico. Quest'ultimo prende le mosse da quella concezione – in seguito denominata nei termini di "ironia romantica" – sviluppata anzitutto da Friedrich Schlegel nella raccolta di frammenti *Lyceum der Schönen Künste* (1797) e nella rivista *Athenaeum* (1798). Ma ad essere interessante è soprattutto la *Wirkungsgeschichte* di tale teoria. Essa, nei suoi svolgimenti post-romantici, si è andata curiosamente a costituire in forma parabolica, si è scissa in due linee divergenti, le quali, di primo acchito, paiono non essere animate da alcuna continuità; si presentano cioè come non comunicanti: una filosofica, l'altra ascrivibile alle interpretazioni della critica letteraria; una che radica la teoria dell'ironia nelle premesse del sistema kantiano e, soprattutto, fichtiano; l'altra che la indaga nei suoi riferimenti originari ai testi letterari e alle loro soluzioni formali.

Anzitutto la prima. L'interpretazione filosofica si sviluppa in stretta connessione con alcuni accenni critici hegeliani, formulati nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik*, secondo cui l'ironia romantica costituirebbe un'attitudine esistenziale e, specificamente, un arbitrario oscillare tra antitesi assolute, un libero porsi del soggetto nelle sfere empiriche più disparate. Se a un conoscitore medio delle teorie primo romantiche, già a partire da queste battute preliminari, una simile definizione risulta più tendenziosa che fedele; vale tuttavia la pena di darle una possibilità ed esporla in maniera approfondita, poiché, al di là dei suoi margini di arbitrarietà, essa contiene in sé osservazioni non del tutto errate. In effetti, non si può negare che tracce di un siffatto atteggiamento esistenziale siano rinvenibili nella trama del discorso romantico, se non altro per quanto riguarda i contenuti della loro produzione artistica. Esempio incarnato ne è, com'è stato riconosciuto anche dalla critica letteraria più attuale, il modo di procedere di Julius, personaggio principale della *Lucinde* di Schlegel, il quale, nel romanzo, è mostrato intento a percorrere la sua esistenza proprio in questi termini: giustapponendo cioè stati emotivi, riflessioni, congetture, immagini di senso che, ogni volta, si racconta come

risolutivi, assoluti[27]; ma che poi, infine, lui stesso distrugge, per sprofondare sempre e di nuovo in un processo di perpetua metamorfosi[28]. Tale dinamica – bisogna ammetterlo – non è troppo dissimile rispetto a quanto, secondo l'interpretazione hegeliana, costituirebbe il nucleo centrale dell'attitudine esistenziale ironica. Quest'ultima, seguendo il discorso delle *Vorlesungen über die Ästhetik*, si realizzerebbe in quanto azione di un soggetto, che, concependosi come genialità divina, vanifica ogni contenuto sostanziale attraverso il vuoto formalismo di una vita ironico-artistica. Una vita che, affermando solo se stessa e nullificando ogni valore oggettivo, decide in maniera effettivamente anarchica di farsi ora questo, ora quello; di costituire da sé una totalità di senso, per poi annientarla e vanificarla. Lei stessa l'ha creata, lei può distruggerla. L'ironia romantica sarebbe, in questo senso, l'espressione di una soggettività, di un soggetto individuale, che si rapporta al mondo esteriore e oggettivo come a un nulla su cui operare in maniera arbitraria e illimitata, *proprio come un artista opera sulla sua opera d'arte*[29].

Eppure, Hegel per primo e Hegel in maniera cruciale è ben consapevole del fatto che l'artista non abbia da sempre operato in maniera libera e illimitata sulla sua opera, e che la possibilità di rappresentare «qualsiasi cosa in qualsiasi modo»[30] sia il prodotto di una svolta storica ben precisa: il protestantismo e il passaggio alla modernità, ove l'esteriore e l'oggettivo, i valori immediatamente condivisi iniziano ad essere messi in questione (all'interno dei prodotti istituzionali stessi, come appunto la letteratura) dalle istanze soggettive e individuali. In effetti, nel corso dedicato all'estetica e tenuto a Berlino tra il 1828 e il 1829, nonostante che non smorzi i toni aspri della sua critica alla *Frühromantik*, Hegel finisce per riconoscere un valore essenziale all'ironia[31]; nello specifico là dove cessa di concepirla nei temini di un atteggiamento esistenziale, e la ricolloca piuttosto

[27] Lo stesso Schlegel, nel frammento 26 (1797-1800, *Gedanken*), indica come una delle attività principali di Julius quella di "spargere favole". Per questa, come per ogni citazione successiva relativa ai testi di Friedrich Schlegel, mi avvalgo dell'edizione: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler, *Erste Abteilung "Kritische Neuausgabe"*, München, Paderborn, Schöningh, Wien.

[28] A tal proposito si veda: Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Gallimard, Paris 2003, p. 317.

[29] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, (1842-43) *Vorlesungen über die Ästhetik*, trad. it. a cura di N. Merker, *Estetica*, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1978, vol. I, p. 89.

[30] Adotto l'espressione da G. Mazzoni, *Teoria del romanzo* (Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 200).

[31] A tal proposito si veda: Klaus Vieweg, *Religion und Ironie in § 571 der "Enzyklopädie"*, in *L'assoluto e il divino: la teologia cristiana di Hegel*, "Archivio di Filosofia", 2010, 78/2-3, pp. 183-191.2010; Francesco Campana, La concezione hegeliana dell'ironia e il corso berlinese del 1828-29, in "Studi di estetica", 2020, XLVIII, IV serie, pp. 129-145.

nel consesso dei momenti inerenti all'ideale artistico, vale a dire, nel consesso delle forme di enunciazione. L'ironia sarebbe un momento essenziale in rapporto allo sviluppo storico-culturale quando incarna una specifica modalità rappresentativa del reale, quella soggettiva, la quale ricalca appunto la dimensione di uno specifico stadio epocale: quello che, dalla pace di Vesfalia, principio di frammentazione del Sacro Romano Impero, si sviluppa infine come particolarismo borghese, in cui le istanze dei privati e degli individui si fanno sempre più decisive. Si tratta nondimeno di una fase che – precisa Hegel – ha da essere superata, tanto dal punto di vista artistico, quanto dal punto di vista politico e sociale, al fine di non scadere nel vuoto formalismo di un Io che si ripiega su se stesso, di un individualismo che pone il soggetto come centro spirituale della realtà[32]. Nella prospettiva hegeliana, c'è dunque un buon modo di fare ironia, vale a dire, un buon modo di avanzare le istanze soggettive e particolari: l'umorismo, cioè l'ironia che supera sé stessa e si fa capace di affermare un'oggettività, un qualcosa di condiviso, non meramente individuale. Ce n'è anche uno dannoso: l'ironia come essa si realizza nella *Lucinde* e nei romanzi di Jean Paul, ad esempio, ove «il soggetto si abbandona ai suoi capricci e scherzi casuali che, messi in fila senza alcun legame, uniscono le cose più eterogenee»; ove una metafora, un motto di spirito, uno scherno, un paragone non fa che uccidere l'altro e ad emergere è una successione tediosa in cui «*nulla diviene* e tutto finisce solo in fumo»[33]. Evidentemente, Hegel non pensa qui solo all'opera d'arte, ma a ciò che le sue forme rispecchiano: il soggettivo e il privato, quali prendono il sopravvento sull'unità oggettiva, sul corpo integro e unitario di una sostanzialità condivisa[34].

Ma qui bisogna arrestarsi, altrimenti si rischia di andare fuori tema. Invero, né l'umorismo – a cui pure si dovrà accennare – né l'ironico di Jean Paul sono argomento della mia tesi; non tanto per una scelta di gusto, quanto perché entrambi, di fatto, non corrispondono al concetto di ironia letteraria sviluppatosi teoricamente a partire dalle riflessioni dei primo romantici.

Due elementi fondamentali, però, emergono già da questa rapida ricostruzione dell'interpretazione hegeliana dell'ironia. Anzitutto il fatto che essa abbia a che vedere con un atteggiamento soggettivo. E, in secondo luogo, il fatto che questo atteggiamento

[32] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., vol. I, p. 89.
[33] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit. vol. I, p. 791 s.
[34] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989., p. 375.

soggettivo venga individuato non solo nei contenuti, cioè come attitudine dei personaggi, ma anche e soprattutto nelle forme, cioè come caratteristica propria alla *narrazione*, in connessione con un indebolimento dell'oggettivo. Il tema della narrazione soggettiva è invero un elemento centrale nelle riflessioni romantiche, se non esplicitamente, almeno nella loro pratica letteraria. A tal proposito, non è un caso che Friedrich Schlegel dichiari di aver perso a modello, per la scrittura della *Lucinde* – il cui intento era di mettere in pratica le sue riflessioni sull'ironia e sul romanzo –, la struttura dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* di Boccaccio[35]. In quest'opera, infatti, il processo tensivo dell'iter narrativo è decisamente sorretto da processi attribuibili ad atteggiamenti propri del soggetto. Qui, da un lato, si dà invero il susseguirsi di stati emotivi, fantasticherie, congetture, auto-inganni, con cui il personaggio, Fiammetta, cerca di sopperire alla frammentaria presa che ha sul reale[36]. Sono presenti, insomma, i tratti di quell'atteggiamento esistenziale che verrà poi definito da Hegel come ironico, ovvero *ipotetico*. Dall'altro lato, però, dal testo boccacciano emerge anche un qualcosa di ulteriore, qualcosa che ci interessa maggiormente. Alla mancanza di un intreccio oggettivo, fa fronte non solo la soggettività del personaggio, ma altresì l'atto volontaristico e autoritario del narratore, cioè – scrive Guérin – di Fiammetta che si auto-istituisce autrice di se stessa al capitolo VIII, al fine di porre termine al "disordine nevrotico" del succedersi di passioni e tentativi di esplicazione[37], nonché tentativi di raccontarsi un senso. Insomma, tale narrazione, nella sua forma soggettiva e non obiettiva, manifesterebbe non tanto e non solo un'attitudine esistenziale psicologicamente problematica, confusa, quella della Fiammetta narrata; quanto piuttosto – e questo sarà il tema del presente capitolo – l'assenza (o il superamento) di una base oggettiva, di un significato ultimo, a cui l'opera, l'intreccio e i suoi abitanti possano far riferimento.

Eppure, tale assenza di oggettività, quale emerge dalle forme della narrazione soggettiva, non è stata approfondita in termini filosofici, se non circa un secolo dopo da

[35] Come viene affermato nel frammento 27 in Schlegel 1800-1801, *Fragmente zur Poesie und Litteratur II und Ideen zu Gedichten*. Che la *Lucinde* sia un tentativo piuttosto fallimentare è evidente, più interessanti sono invece i frammenti dedicati alla preparazione del romanzo, ove emergono certe idee relative all'istanza narrativa.

[36] Flavia Palma, *Il potere della narrazione e le potenzialità del racconto* nell'Elegia di madonna Fiammetta, in "Historias Fingidas" Numero Speciale 2: Forme e Origini del Romanzo, 2023, pp. 51-79, p. 58-60.

[37] Philippe Guérin, *La passione, motore e freno nell'*Elegia di madonna Fiammetta di Boccaccio, Griselda online, 2019, n. 18, pp. 29-44, p. 41.

Benjamin, in *Der Begriffe der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), ma con intuizioni interessanti più riguardo alla critica che alla pratica letteraria[38]; e da Lukács, in *Die Theorie des Romans* (1916), ove tanto la cornice generale del romanzo e dell'ironico è dipinta con un'incisività quasi poetica, quanto sfuggono le sue determinazioni particolari: le relative soluzioni formali[39]. Chi invece – è il caso di Kierkegaard – ha, a stretto giro, ripreso l'interpretazione hegeliana relativa all'ironia romantica, non si è concentrato sulla sua intuizione relativa alla narrazione soggettiva e ha piuttosto rivolto l'attenzione alla questione dell'ironico in quanto atteggiamento esistenziale. Ciò, d'altronde, non è così sorprendente, dal momento che lo stesso Hegel ha concepito l'attitudine ironica anzitutto come vita vissuta artisticamente e, solo in seconda battuta, come forma dell'opera d'arte concreta (e in particolare del romanzo)[40].

Così nel suo saggio *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate* (1841), Kierkegaard ripercorre la concezione dell'ironia romantica come estetizzazione della vita, affermando che l'ironista crea se stesso e il proprio mondo col massimo di licenza poetica, vivendo cioè in maniera del tutto ipotetica e congiuntiva[41]. L'incarnazione di questo atteggiamento sarebbe Johannes, il protagonista del *Diario del seduttore* (1843), la cui vita è stata, come si legge nella premessa-cornice all'opera stessa,

> «un tentativo di realizzare l'intento di vivere poeticamente. Dotato di un organo finemente sviluppato per scoprire l'*interessante* nella vita, egli [Johannes] ha saputo trovarlo e dopo averlo trovato ha costantemente riprodotto in modo semipoetico il suo vissuto. Per questo il suo diario non è storicamente esatto, né semplicemente un racconto, non è all'indicativo, ma al congiuntivo»[42].

Ora, questa cornice conferisce una precisa chiave di lettura del diario che le fa seguito. Si avvale anzitutto dell'espediente del manoscritto, per creare un effetto di veridicità; ma, in ultima analisi, ciò che essa costituisce è un vero e proprio inquadramento filosofico-classificatorio dell'atteggiamento del personaggio. Se si segue passo dopo passo tale premessa, si noterà infatti che vi sono ripresi puntualmente tutti gli elementi presenti in quel paragrafo dell'edizione delle *Vorlesungen über die Ästhetik* curata da

[38] Walter Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, trad. it. a cura di N.P. Cangini, Mimesis 2017.

[39] György Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. it. a cura di Giuseppe Raciti, SE, Milano 2019.

[40] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit. vol. I, p. 91

[41] Søren Kierkegaard, (1841) *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensym til Socrates*; trad. it. a cura di D. Borso, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, Rizzoli, Milano 1995, p. 233.

[42] Søren Kierkegaard, (1843) *Forførerens Dagbog*, trad. it. a cura di I. Basso, *Il diario del seduttore*, Feltrinelli, Milano 2019, p. 13 (*corsivo mio*).

Gustav Hotho, apparsa in una prima edizione tra il 1836 e il 1838 e in una seconda edita tra il 1842 e il 1843, intitolato *Die Ironie*. Qui Hegel rinviene in Friedrich Schlegel la personalità che ha sviluppato, nelle sue varie forme, la dottrina dell'ironia. Allo stesso modo, nel passaggio appena citato dal *Diario del seduttore*, l'autore, Kierkegaard, collega alla vita vissuta poeticamente l'*interessante*: categoria estetica che compare ripetutamente nel testo e che era stata appunto tematizzata da Friedrich Schlegel in *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795-1797)[43]; ma già nel suo saggio del 1841, Kierkegaard aveva identificato Schlegel come il fondatore della teoria moderna dell'ironia intesa nei termini di estetizzazione dell'esistenza[44].

Il paragrafo hegeliano prosegue definendo l'ironico come l'astratta liberà dell'io che da sé tutto pone e tutto distrugge; vale a dire, un io per cui non esiste nulla avente valore in sé e per sé o oggettivamente, nulla di esteriore, nulla di concreto, nessuna eticità, nessun contenuto che meriti di essere preso sul serio: in quanto tutto ha origine nell'arbitrio soggettivo. Chi si colloca in tale stadio della vanità ironica – aggiunge Hegel – guarda agli esseri umani dall'alto in basso, vive come un artista il cui materiale sono gli altri e le sue relazioni con essi, di cui egli dispone in maniera illimitata. Questi può, sì, avere rapporti di amicizia, di amore etc., ma tutto ciò rimane per lui al contempo un nulla nei confronti del quale si comporta ironicamente[45]. E, a ben vedere, è esattamente in questi termini che Johannes, il seduttore, gestisce le proprie relazioni. Dopo aver tentato e attratto a sé l'altro, egli lo respinge; tronca in maniera drastica ogni rapporto non appena esso si trasforma da possibile a concreto, vale a dire, non appena perde il suo carattere di possibilità; «Gli individui gli sono serviti solo da incitamento, li ha gettati via da sé come gli alberi si scrollano di dosso le foglie»[46]. In effetti, si afferma nella premessa-cornice, è meramente questa situazione poetica e ipotetica della realtà a costituire il godimento del seduttore: godere personalmente dell'estetico – cioè del *non essere ancora,* della possibilità –, e godere esteticamente della propria personalità[47]. Ebbene, anche qui è piuttosto evidente il riecheggiare di quel paragrafo delle *Vorlesungen* hegeliane, ove si legge che quanto segue è appunto il significato generale dell'ironia, quale «il signor Friedrich von Schlegel ha inventato, e di cui molti dopo di

[43] S. Kierkegaard, *Il diario del seduttore*, cit., "Note al testo", p. 179.
[44] S. Kierkegaard, *Sul concetto di ironia*, cit.
[45] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit. vol. I, p. 89-90.
[46] S. Kierkegaard, *Il diario del seduttore*, cit., p. 17.
[47] Ivi, p. 14.

lui hanno blaterato o di bel nuovo blaterano»: una concentrazione dell'Io in sé, per cui sono rotti tutti i vincoli etici e relazionali, «e che può vivere solo nella beatitudine dell'autogodimento»[48].

Ma d'altro canto, aggiunge Hegel, l'Io non può sentirsi soddisfatto in questo autogodimento. Il soggetto, che si è librato autonomo sui frammenti degli ideali condivisi e dei valori, viene nondimeno ad avere nostalgia, «sete» di oggettività: di fondamenta salde su cui basare la propria esistenza. Ormai irrigidito e ostinato nel suo schema, inizia dunque a struggersi per via della sua incapacità di emanciparsi da questo isolamento del ritrarsi in sé[49]. Kierkegaard pare quasi fargli eco: «chi si perde in se stesso non ha un grande territorio in cui muoversi: presto si accorgerà che è un cerchio dal quale non si può uscire»; quest'*anima angosciata* «è costantemente alla ricerca di un'uscita e continua a trovare un'entrata, attraverso la quale torna in sé stess[a]»[50].

Ora, la suddetta condizione è specificata da Hegel come nostalgia (*Sehnsüchtigkeit*) e stato morboso dell'anima bella (*krankhafte Schönseelischkeit*)[51], la quale, nel capitolo delle *Vorlesungen* intitolato *Der Charakter*, viene a definire quei personaggi[52], quelle soggettività, che – nutrendo l'idea di essere nature superiori e più pure rispetto alla realtà effettiva – rimangono chiuse nel proprio bozzolo, ricercando etica, valori e fini, vale a dire quanto vi è di più divino, nella propria interiorità. Sebbene in termini contenutistici una tale purezza di ideali appaia diversa rispetto allo scetticismo ironico, queste due condizioni pur condividono la forma del loro operare o, meglio, del loro patire: l'impossibilità di uscire dall'isolamento e dalla riflessione del sé in sé, quale si svela come miseria e debolezza, e conduce – afferma Hegel – allo stadio di massima disperazione (*höchste Verzweiflung*)[53]. Allo stesso modo, questa condizione morbosa (*krankhafte*) dell'io che si è perso in sé stesso, Kierkegaard, addirittura, la identifica in una patologia psichiatrica specifica: l'*exacerbatio cerebri*[54], e la approfondisce qualche anno più tardi nella sua opera intitolata *La malattia mortale* (1849) come uno dei modi, appunto, della *disperazione* (*fortvivlelse*): quella in cui l'io, perduto ogni punto fisso e

[48] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit. vol. I, p. 90.
[49] *Ibidem*.
[50] S. Kierkegaard, *Il diario del seduttore*, cit., p. 17.
[51] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit. vol. I, p. 91.
[52] Tipici soprattutto di alcune opere d'arte moderne. Hegel nello specifico si riferisce al Werther di Goethe, ma in particolar modo all'"Anima bella" del *Woldemar* di Jacobi.
[53] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit. vol. I, p. 317 s.
[54] S. Kierkegaard, *Il diario del seduttore*, cit., p. 15.

sostanziale su cui fare perno, si perde nelle possibilità del sé e finisce per diventare, esso stesso, un miraggio[55].

Ecco che, attraverso questo faccia a faccia tra i due filosofi, si è dunque mostrato qualcosa di rilevante, così almeno mi pare. Si è mostrato cioè come lo stadio estetico della vita, quello esposto nel *Diario del seduttore* e momento fondamentale del pensiero kierkegaardiano, si origini, in qualche modo, in stretta connessione con l'idea di ironia romantica intesa, a partire dall'interpretazione che Hegel ne dà nel paragrafo delle *Vorlesungen* "Die Ironie", come vita vissuta poeticamente. Non a caso, questa fedeltà al procedere estetico della vita, questo perpetuo processo di *mise en abyme*, attraverso cui si lascia l'esistenza in balia di un'infinita varietà di possibilità interpretative e in cui l'avvenimento realmente occorso resta infine indeterminato e incerto[56]; questa vita-ironico artistica, come la definiva Hegel, Kierkegaard la denomina altresì con un vocabolo tratto proprio dal lessico schlegeliano: l'*interessante*.

Categoria estetica in auge nei primi decenni dell'Ottocento[57], teorizzata da Friedrich Schlegel alla fine del Settecento, essa viene invero citata a più riprese nel *Diario del seduttore* kierkegaardiano. In una delle prime occorrenze – siamo già nel racconto intimo

[55] Søren Kierkegaard, (1849) *Sygdommen til Døden*; trad. it. a cura di M. Crossen, *La malattia mortale*, Mondadori, Milano 2019. Non è questa la sede per approfondire i temi di tale ricco e complesso saggio. Basti solo considerare il fatto che anche qui ricompare la questione dell'oggettività perduta o assente. Lo stesso tema, che connette assenza di senso oggettivo e disperazione o angoscia, si ritrova già nelle interpretazioni del romanticismo avanzate da Ruge: «il romanticismo affonda le sue radici in un'angoscia terrena, e si troverà che un popolo è tanto più romantico ed elegiaco, quanto più la sua situazione è sciagurata» (A. Ruge, *Die wahre Romantik, ein Gegenmanifest*, in *Gesammelte Schriften*, III, p. 134). Schmitt, più tardi, ma sulla medesima linea, definirà come segue il romantico e le sue premesse, in un passaggio in cui riecheggia la connessione dell'ambito estetico e di quello politico-sociale, a cui prima si accennava tramite il discorso hegeliano: «Soltanto in una società minata dall'individualismo la produttività estetica del soggetto poteva porsi come centro spirituale della realtà; soltanto in un mondo borghese si poteva costringere l'individuo, spiritualmente isolato e lasciato a se stesso, a farsi carico di tutti quei pesi che un tempo erano invece ripartiti fra le diverse funzioni gerarchiche dell'ordinamento sociale. Soltanto in una società di questo tipo l'individuo privato può venire abbandonato ad essere il sacerdote di se stesso, e — come conseguenza del valore centrale della religione — ad essere anche il poeta, il filosofo, il re di se stesso, ad esser l'architetto che si erige la cattedrale per il culto della propria personalità: in questo sacerdozio privato sta la radice ultima del romanticismo e dei fenomeni romantici. Considerata dunque la situazione sotto questo punto di vista, è evidente come non si debba solo guardare al buon romanticismo idilliaco, ma come si debba anche scorgere la *disperazione* di fondo che sta dietro il movimento romantico; e ciò, sia che il romantico, in una dolce notte di luna, si inebrii di Dio e dell'universo, sia che il lamento per il *Weltschmerz* o per la *maladie du siècle* lo strazi, nel suo pessimismo, o lo spinga a gettarsi con frenesia negli abissi della vita istintuale» (Carl Schmitt, (1919) *Politische Romantik*, trad. it. a cura di C. Galli, *Romanticismo politico*, Giuffré, Milano 1981, p. 24 s.).

[56] S. Kierkegaard, *Il diario del seduttore*, cit., p. 91, 152, 168.

[57] Elio Franzini, Maddalena Mazzocut-Mis, *I nomi dell'estetica*, Mondadori, Milano 2003, p. 95. Si tratta di una categoria cruciale anche nel dibattito relativo all'origine del romanzo (cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, p. 173-177).

che il personaggio, nonché scrittore del diario, fa della propria vita – essa è illustrata come un qualcosa che implica sempre «una riflessione su sé», un'autoriflessione, «*allo stesso modo in cui nell'arte l'interessante mette sempre in risalto l'artista*»[58]. La vita vissuta poeticamente, la vita ironico-artistica, avrebbe insomma delle analogie con quelle soluzioni formali in cui l'artista, e nel caso del romanzo il narratore, è messo in risalto, emerge cioè esplicitamente all'interno dell'opera. Ebbene, si tratta di quelle stesse soluzioni formali che – come vedremo tra poco in maniera più approfondita – la critica ha spesso denominato nei termini di ironia romantica[59]. È curioso. Tuttavia, viene da chiedersi, che cosa avrebbero in comune questi due elementi: il palesarsi dell'artista all'interno dell'opera e lo stadio estetico della vita, che si fa incapace di definire l'esistenza in termini assoluti, di darle cioè un significato e una direzione univoci? Ebbene, prima di poter rispondere a questa domanda bisogna forse districare alcuni nodi concettuali, tradurre un simile linguaggio filosofico nei termini specifici dell'analisi testuale e della teoria letteraria. Ma conviene procedere con cautela. Anzitutto, una questione più semplice: erano questi stessi, quelli espressi nel *Diario del seduttore* e qui riportati, i termini in cui Schlegel aveva teorizzato l'*interessante* in quanto categoria estetica?

Non proprio. In *Über das Studium der griechischen Poesie*, sulla scia della critica kantiana, il bello è definito come «l'oggetto universalmente valido di un piacere *disinteressato*»[60]. Un simile appagamento però, una simile assenza di tensione e anelito, è possibile solo là dove l'universale, ciò che è stabile e necessario, costituisca al tempo stesso la spontanea e naturale armonia dell'opera d'arte; vale a dire, là dove l'unità dell'opera riposi su una mitologia, su un elemento oggettivo e comune. Insomma, ad essere il fondamento della totalità e dell'organizzazione, della struttura, dell'armonia delle parti nell'arte bella, sarebbe un'oggettività *a priori*, un ideale condiviso, una legge che possieda validità universale. È il caso, a detta di Schlegel, della poesia greca, ove la

[58] S. Kierkegaard, *Il diario del seduttore*, cit., p 53 s. (*corsivo mio*).

[59] Si veda, ad esempio: Beda Allemann, *De l'ironie en tant que principe littéraire*, «Poétique n° 36», novembre 1978, pp. 385-398; Ernst Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, WBG, Darmstadt 1972; Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart 1957; Linda Hutcheon, *Ironie et parodie : stratégie et structure*, «Poétique n° 36», novembre 1978, pp. 468-477; Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony, Routledge*, London 1969; Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia, Marsilio*, Venezia 2015.

[60] Friedrich Schlegel, (1797) *Über das Studium der griechischen Poesie*, trad. it. a cura di G. Lacchin e M. Bianchetti, *Sullo studio della poesia greca*, Mimesis, Milano 2008, p. 59 (*corsivo mio*).

bellezza, lungi dall'avere a che fare con il gusto personale e soggettivo, era un «bene comune», «*lo spirito di tutta la massa*»[61]. Il contrario sembra valere per la poesia invece moderna, la quale

> «è così poco dominata da questo principio che molte delle sue opere più considerevoli sono, in modo del tutto evidente, rappresentazioni del *brutto*, e lo sono a tal punto da dovere infine riconoscere, sebbene controvoglia, che in esse è presente una rappresentazione del disordine nella sua più vasta pienezza, una rappresentazione di quella *disperazione* [*Verzweiflung*] che è provocata dalla profusione di tutte le forze […]; e se anche si ritrova un piccolo segno di bellezza perfetta, allora esso si dà non tanto nel pacato godimento, quanto in una *insoddisfatta nostalgia* [*unbefriedigter Sehnsucht*]. Anzi, spesso ci si allontana dal bello con quanta più forza si aspira a esso»[62].

È proprio questa mancanza dell'elemento oggettivo, questa dissonanza accompagnata da una nostalgia, da un desiderio di armonia, a dare luogo alla condizione di *disperazione* (*Verzweiflung*). È sorprendente come i termini si sovrappongano; solo che, se nel contesto della filosofia kierkegaardiana la disperazione è l'effetto collaterale della vita estetica, vissuta cioè ironicamente in termini ipotetici e congiuntivi; per Schlegel, essa costituisce piuttosto il materiale della rappresentazione dell'opera d'arte moderna, che dunque si riflette altresì nella forma della narrazione. Nello specifico essa costituirebbe l'attitudine dei personaggi e il tema ricorrente del testo letterario, là dove quest'ultimo ha perduto la possibilità di strutturarsi – com'era il caso della poesia antica – su valori saldi e comuni, su una sostanzialità etica condivisa atta a determinarne *a priori* forma e contenuti. A una siffatta materia della rappresentazione corrisponderebbe un'istanza artistica ben precisa. Si tratta del crescente peso dell'operosità umano-soggettiva[63], la quale – perduta l'armonia spontanea e naturale, l'oggettività condivisa – non può che gestire, strutturare, connettere artificialmente[64], la massa caotica della materia della rappresentazione, vale a dire, il reale. «Avete composto opere di poesia – afferma Ludoviko nel suo *Rede über die Mythologie* – e nello scrivere dovete aver sentito che vi mancava un sostegno sicuro per il vostro agire, una terra che vi fosse madre, un cielo, un'aria viva. È dalla sua interiorità che il poeta moderno deve trarre tutto ciò alla luce»[65]. Se la poesia degli antichi (intesa ovviamente come letteratura) aveva un centro, una

[61] Ivi, p. 78.
[62] Ivi, p. 36 s.
[63] Ivi, p. 93.
[64] Ivi, p. 37.
[65] Friedrich Schlegel, (1800) *Gespräch Über Die Poesie*, trad. it. a cura di S. Cardone, *Dialogo sulla poesia*, Circorivolta, 2020, p. 65.

mitologia; i moderni non ne hanno una e devono produrla, crearla artificialmente a partire dalla propria intima soggettività. In questo senso l'ideale dell'arte moderna non è né il bello né l'oggettivo, ma il loro contrario, vale a dire, l'*interessante*[66]. Ecco, insomma, il rovesciamento della critica kantiana. Se il bello è l'oggetto del piacere disinteressato, e disinteressato poiché appagato, che non anela cioè a nulla di ulteriore; il prodotto della poesia moderna è piuttosto l'interessante, l'inappagante per eccellenza, ciò che non è oggettivamente e in sé compiuto, ma che si presenta piuttosto come il risultato dell'azione organizzatrice di una «forza estetica soggettiva» (*subjektive ästhetische Kraft*)[67]. La poesia greca è appagante e bella poiché fondata su un'armonia e un'unità *a priori*; quella moderna, che Schlegel afferma essere «cresciuta dalla nostalgia nel grembo dell'irreligiosità»[68], vale a dire, della mancanza di fede in qualcosa di universalmente valido e sostanziale, è il prodotto di una gestione soggettiva. Quest'ultima – per concludere – sarebbe dunque l'effetto, e non la causa, della perdita dell'oggettività; e lungi dal costituire un'attitudine esistenziale, avrebbe piuttosto a che fare con una specifica modalità narrativa e di *dispositio* relativa all'opera letteraria moderna.

Così si è in certa misura ricostruita la linea di interpretazione filosofica della teoria dell'ironia sviluppata a partire dalle riflessioni della *Frühromantik*, sottolineandone la genesi, i fraintendimenti, e le traslazioni di significato occorse rispetto al discorso originario sull'ironico. Ma perché ha senso, in una tesi sull'ironia letteraria, prendere in considerazione questa linea interpretativa? In che modo essa arricchisce e completa l'orizzonte di un'analisi facente capo al metodo della critica letteraria?

Due, soprattutto, sono le ragioni. Una è l'idea che questa crescente importanza della soggettività narrante, la quale emerge, attraverso molteplici soluzioni formali, all'interno dell'opera letteraria – e che la critica ha definito nei termini di ironia romantica –, sia in qualche modo connessa con un indebolimento dei valori oggettivi. Tale tema ricorre, infatti, tanto nel discorso schlegeliano quanto in quello hegeliano e kierkegaardiano; ed è stato, invece, messo poco in risalto dalla teoria letteraria relativa all'ironia. Ovviamente, bisognerà poi chiarire che cosa si intenda, in relazione alla struttura del romanzo, con questo concetto dell'assenza di oggettività. Ma, in generale, l'obiettivo

[66] F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit., p. 29.
[67] Ivi, p. 29.
[68] F. Schlegel, Fr. X, 115.

sarà quello di lasciare che le forme stesse ne mostrino, dal loro interno, attributi e peculiarità.

La seconda ragione è, infine, l'idea che questo indebolimento (superamento, nella prospettiva hegeliana) di valori e ideali universalmente condivisi da un certo popolo o nell'ambito di un determinato contesto culturale, si manifesti, oltre che nelle forme, anche nella materia della rappresentazione, nei contenuti del testo letterario, i cui personaggi hanno perso la fermezza del loro *pathos*, cessano di essere compenetrati delle potenze universali[69]. Essi, lungi dall'essere suddivisi in *spoudaioi* e *phauloi* o, ancora, lungi dal raffigurare caratteri sorretti (almeno aprioristicamente) dalla continuità di un'etica condivisa, si aggirano in un mondo di valori più complessi e stratificati, spesso troppo confusi per essere riconosciuti e identificati con chiarezza. Ma, anche in questo caso, direi che il senso di tale affermazione non può essere compiutamente esplicitato se non tramite il ricorso agli esempi concreti tratti dai testi letterari.

Senza dubbio, infatti, il discorso così posto risulta piuttosto astratto: fa capo a una concezione estetica squisitamente ottocentesca se non ancora settecentesca, ove gli echi – soprattutto in Schlegel, meno in Hegel – della *Querelle des anciens et des modernes* sono distintamente individuabili. Insomma, è un discorso che va aggiustato e accomodato. E, nello specifico, si tenterà di farlo attraverso il sussidio di due elementi: i testi letterari e le relative modalità di analisi formale di questi; al qual proposito ci si avvarrà principalmente dei metodi della retorica, della narratologia e della linguistica testuale. Ma, nondimeno, tale linea di interpretazione filosofica poc'anzi illustrata contiene *in nuce* elementi di non poco conto; soprattutto in vista di uno studio dell'ironia nelle sue interazioni con il serio, così come esse si presentano in particolar modo nei romanzi del realismo ottocentesco, ove si colloca il nucleo centrale del *corpus* di questa tesi.

b) Linea di interpretazione letteraria

Non resta dunque che venire ad analizzare la prospettiva della critica letteraria.

Tale linea interpretativa si è anzitutto rivolta alle opere da cui la teoria romantica dell'ironia ha preso le mosse[70], e si è focalizzata sullo studio delle sue soluzioni stilistiche

[69] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit. vol. I, p. 316.

[70] Mi riferisco a quelle di Boccaccio, Ariosto, Cervantes, Shakespeare, Sterne, Diderot, ma anche precedenti (F. Schlegel, Fr. V 137, 149, 385, 397).

e narrative. Ma, prima ancora di passare ad approfondire le forme testuali di questa specifica modalità dell'ironico, bisogna chiarirne le differenze rispetto ad un'altra categoria dell'ironia, il cui campo d'azione, lungi dall'essere esente da questioni irrisolte, risulta nondimeno assai più familiare e oggetto di una discussione di più lunga durata. Mi riferisco all'ironia retorica, che una durevole tradizione, da Cicerone alla *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ha definito nei termini di «una figura attraverso la quale si vuol fare intendere il contrario di ciò che si afferma»[71]. L'esempio classico che oggi si cita a tal proposito è quello tratto dal *Julius Caesar* di Shakespeare, «Brutus is an honourable man»; esempio dinanzi al quale il lettore (o spettatore) si fa complice dell'autore del motto ironico in maniera duplice: intellettuale anzitutto, poiché egli comprende il senso antifrastico dell'espressione linguistica (Bruto non è un uomo d'onore); morale, in secondo luogo, poiché il lettore (o spettatore) condividerebbe con l'autore una posizione di superiorità etica rispetto al personaggio e assumerebbe, accogliendo il motto, un atteggiamento non solidale, avverso, ostile, nei confronti dell'oggetto dell'ironia[72].

Tuttavia, gli esempi di ironia retorica, vale a dire circoscritti alla figura o al *tropo*, non sono rinvenibili unicamente nella struttura antifrastica, non sono cioè riducibili a semplici giochi semantici del contrario. Già Dumarsais aveva sottolineato quanto la conoscenza del contesto, nonché di chi proferisce il motto e della sua vittima, fosse fondamentale ai fini della comprensione del gioco ironico, ancor prima e ancor più dell'analisi della sua costruzione linguistica. Eppure descrivere questa funzione contestuale – constatano Sperber e Wilson –, piuttosto che limitarsi a postularla, è un arduo impegno che non ci si prende quasi mai la briga di affrontare[73]. Al fine di far fronte a tale compito essi propongono, dunque, di volgersi all'occorrenza ironica nella prospettiva della menzione o enunciazione, ove il contesto, da chimera nascosta nella copiosità dei segni linguistici e testuali, si rivelerebbe come l'oggetto del "fare eco a". In questo senso l'ironia sarebbe una determinata tipologia di imitazione; e, nello

[71] Cicerone, *Academica priora*, II 5, 15; Quintiliano, *Institutio oratoria*, IX 2, 45; César Chesneau Dumarsais, *Traité des Tropes*, 1730; *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société des Gens des Lettres*, 8, Paris 1765, p. 905 s.

[72] A tal proposito Stempel ha parlato di ironia come «desolidarizzazione»: Wolf-Dieter Stempel, *Ironie als Sprachhandlung*, «Das Komische», a cura di W. Preisendanz e R. Warning, Fink, München 1976, pp. 205-235.

[73] Dan Sperber, Deirdre Wilson, *Les ironies comme mentions*, in «Poétique 36», 1978, p. 399-412.

specifico, un atteggiamento mimetico attraverso cui – secondo la definizione che già Beauzée ne dava alla fine del Settecento – «on répète directement ce qu'un autre a dit ou pu dire, en affectant même d'en imiter le maintien, les gestes et le ton; de manière qu'avec un air qui semble d'abord favorable à ce qu'on répète, on en vient enfin à le tourner en ridicule»[74]. L'ironico, vale a dire, nel suo campo d'azione complessivo, potrebbe essere descritto come un fare eco a un enunciato o a una concezione, ad un pensiero, a un atteggiamento, di cui si vuole specificamente sottolineare la mancanza di correttezza o pertinenza[75].

Insomma, l'ironia retorica o, se si vuole, della menzione – poiché si struttura altrettanto nella litote, nell'eufemismo, nell'iperbole, nel pastiche, nella parodia, nel mimo –, piuttosto che una relazione di contrario, verrebbe a costituire, per dirlo con Hamon, un'inversione, uno scambio di rapporti, o una svalutazione globale di modi, di strutture argomentative e di ragionamento[76]. Si tratterebbe insomma di una negazione più concettuale che letterale in senso stretto; una negazione che, attraverso dei segni linguistici e indizi tematici ben determinati e individuabili dal lettore (o spettatore), andrebbe a negare un contenuto circoscritto, un'idea, una visione del mondo, un valore. Questa forma di negazione di un qualcosa di determinato inteso come «non corretto o non pertinente» e rispetto al quale si prendono le distanze, presuppone però – Kierkegaard lo ha ben notato – la fiducia in una scala di valori o di termini di giudizio oggettiva e condivisa[77]: se non altro dalle due parti in gioco, chi pronuncia il motto e chi lo coglie o accoglie.

Diversa è invece la dimensione dell'ironia romantica, ma meglio sarebbe definirla "letteraria" [78] o modalità ironica del testo, al fine di lasciarne emergere lo statuto di più lunga durata all'interno della pratica poetica. Per comprenderne le caratteristiche e le modalità di funzionamento è indispensabile tanto fare *epochè* dall'elemento satirico

[74] Nicolas Beauzée (1784), "Mimèse", dans Encyclopédie méthodique Panckoucke. Una concezione simile emerge nella *Retorica* di Lausberg: «[l]'*ironia* (*simulatio, illusio, permutatio ex contrario ducta, eironeia*) come tropo di parola è l'uso del vocabolario partigiano della parte avversa, utilizzato nella ferma convinzione che il pubblico riconosca l'incredibilità di questo vocabolario» (Heinrich Lausberg, (1949) *Elemente der literarischen Rhetorik*, trad. it. a cura di L.R. Santini, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 128.

[75] D. Sperber, D. Wilson, *Les ironies comme mentions*, cit., p. 409.

[76] Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université, Paris 1996, p. 22 s.

[77] S. Kierkegaard, *Sul concetto di ironia*, cit., p. 210.

[78] La scelta della terminologia "ironia letteraria" fa riferimenti a quella di Hamon (P. Hamon, *L'ironie littéraire*, cit.) e Rivoletti (Ch. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., p. 4).

insito nell'ironia retorica, quanto rinunciare a sovrapporre le due nozioni e le rispettive forme. Ora, gran parte della critica concorda nel rinvenire nel primo romanticismo tedesco e in particolar modo negli scritti del giovane Friedrich Schlegel le origini di questa concezione dell'ironico[79], la quale sorge non tanto come espressione di uno schema teorico, quanto come risultato di una riflessione su una pratica di critica letteraria diffusa in Germania, e non solo, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo[80]. In questo periodo, infatti, nelle riviste iniziavano a essere spesso definite come ironiche opere letterarie – quelle di Cervantes, ad esempio – alle quali non si addiceva però la definizione classica di ironia retorica. In linea con questa prassi e con l'intento di conferirle una giustificazione concettuale, i frammenti schlegeliani, da un lato, andavano a circoscrivere al campo dell'oratoria e della polemica l'ironia del *tropo* e della figura. Dall'altro, lasciavano emergere quella propria delle opere letterarie come qualcosa di strutturalmente differente: come un qualcosa che non si fonda su singoli passaggi, giochi di parole o motti di spirito isolabili, ma che, viceversa, detiene la caratteristica della globalità, la capacità di animare nel complesso e dappertutto le opere (anche le antiche, ma in maniera più pervasiva quelle moderne) con il suo soffio divino[81]; divenendo così

[79] Per citare alcuni passaggi fondamentali a riguardo: E. Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*, cit., (traduzione mia): «L'ironia romantica, al contrario, si manifesta maggiormente nel rapporto letterario tra autore e lettore, in cui l'autore assume il ruolo della dissimulazione, esprime svolte ironiche e, inoltre, si compiace di un atteggiamento giocoso, soggettivo, apparentemente libero, sospeso e scettico […]. Essa appare come un'attitudine mentale moderna che, sebbene il suo modo di esprimersi in letteratura – ovvero l'emergere dell'autore dalla propria opera – possa essere rintracciato fino al Medioevo, è stata definita ironia solo nell'epoca romantica e, per questo, spesso ha ricevuto il nome di ironia romantica, in contrapposizione alla figura classica»; K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, cit., (traduzione mia): «Che questo stile sia un gioco di "ironia romantica" non è una conclusione nuova. L'intrusione dell'autore nella sua narrazione, o l'ingresso del poeta, del regista o di un pubblico fittizio nel dramma (romantico), è sempre stata considerata una rottura dell'illusione. Tuttavia, non si è colto abbastanza chiaramente che, in questo modo, l'illusione della finzione non viene tanto interrotta, quanto piuttosto enfatizzata e sottolineata»; D.C. Muecke, *The Compass of Irony*, cit., (traduzione mia): «L'artista interrompe l'illusione con un richiamo al suo pubblico (non necessariamente esplicito) per ricordare loro che ciò che hanno davanti è solo un dipinto, un'opera teatrale o un romanzo, e non la realtà che sembra rappresentare. Questo fenomeno è stato chiamato *ironia romantica*»; Ch. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit.: «Accanto alla definizione classica dell'ironia come figura retorica, sorse negli scritti del giovane Schlegel (1795-1800) una nuova concezione dell'ironia, intimamente legata alla letteratura e a una tecnica narrativa che prevede lo svelare continuamente al lettore la natura fittizia della narrazione, prospettando durante la fruizione del testo una dialettica tra identificazione del soggetto nella storia inventata e sua consapevole presa di distanza dal mondo narrato».

[80] E. Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*, cit., p. 31 s.; N. Knox, *The Word Irony and its Context, 1500-1755*, Duke University Press, Durham 1961, p. 184; 177 s.

[81] Si veda il frammento 42 del Lyceum: «Freilich gibts auch eine rhetorische Ironie, welche sparsam gebraucht vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen; doch ist sie gegen die erhabene Urbanität der sokratischen Muse, was die Pracht der glänzendsten Kunstrede gegen eine alte Tragödie in hohem Styl. Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben, und ist nicht auf ironische Stellen begründet, wie die Rhetorik. Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im

un «modo del discorso»[82], un modo letterario. In tale contesto il narratore assumerebbe il ruolo della dissimulazione (*Verstellung*), attraverso atteggiamenti giocosi, soggettivi, apparentemente disimpegnati[83], atti a «svelare continuamente al lettore la natura fittizia della narrazione»[84], atti cioè a denunciare l'artificialità dell'opera e a disturbare la dimensione dell'illusione finzionale – o della lettura immersiva – per mezzo di commenti, digressioni e altri segni (più o meno nascosti) capaci di rendere esplicita la sua presenza.

La storia letteraria offre innumerevoli esempi di queste tecniche narrative. I più citati dai primo-romantici sono quelli tratti da Sterne, Diderot, Cervantes, Ariosto, ma anche precedenti, fino ai riferimenti alla parabasi della commedia antica. Il classico incipit del *Jacques le Fataliste* è particolarmente idoneo al fine di lasciare intravedere le modalità in cui il narratore si palesa in seno all'opera. Tutto il libro, al di là dell'incipit, è un'esplicitazione della sua relazione di comunicazione con il lettore:

> « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? »[85]

Queste in effetti sono le domande che qualsiasi scrittore implicitamente si pone quando si appresta a scrivere un testo narrativo, immaginando che siano quelle rispetto alle quali un lettore ipotetico e futuro si aspetta di ricevere una risposta, al fine di essere introdotto nella dimensione narrativa: esse vengono qui rese esplicite, rivelando così il carattere artificiale dell'opera.

Ma oltre alla formulazione teorica di un simile concetto di ironia, i primo romantici hanno cercato di metterlo in pratica, intensificandone i connotati; talvolta fino a rendere i loro prodotti artistici dei veri e propri manifesti di questa tecnica narrativa. A tal proposito non si possono non citare i drammi ironici di Ludwig Tieck, in particolar modo *Der gestiefelte Kater* (1797). Qui, ad essere portati in scena, non sono solamente i contenuti della fiaba, ma anche la platea, gli spettatori, il poeta: tutto ciò che circonda e

---

Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendentale Buffonerie» (F. Schlegel, Kritische Fragmente, in Lyceum der schönen Künste, Buch I, Teil II, Friedrich Unger, Berlin 1797, pp. 133-169; per la traduzione italiana: F. Schlegel, *Fragmente*; trad. it. *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino 1998, p. 10 s).

[82] B. Allemann, *De l'ironie en tant que principe littéraire*, cit., p. 390.

[83] E. Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*, cit., p. 10.

[84] Ch. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., p. XXI.

[85] Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, édition présentée et annotée par Yvon Belaval, Gallimard, Paris 1973, p. 35.

circoscrive la dimensione della finzione teatrale, o ha contribuito a renderla possibile; qui, la storia presentata, lungi dallo svolgersi con un andamento lineare ed emotivamente coinvolgente, è costantemente inframezzata con commenti provenienti dal pubblico. Così esso, nel prologo, lamenta sin da subito la mancanza di gusto (*Geschmack*) che il titolo della commedia lascia intuire; e, quando il poeta (*der Dichter*) chiede delucidazioni rispetto a tale concetto (quello di gusto, appunto), il consesso degli spettatori prontamente risponde come segue. Che al buon senso della rappresentazione sono strettamente connessi specifici contenuti: storie di famiglia (*Familiengeschichten*), salvataggi (*Lebensrettungen*), eticità e sensibilità tedesca (*Sittlichkeit und deutsche Gesinnung*), società segrete religiosamente edificanti e benevole (*Religiös erhebende, wohltuende geheime Gesellschaften*). Non fiabe, non giochi, non bambinate; oggettività richiede il pubblico: valori, religione e costumi! Ecco che torna il tema dalla sostanzialità, degli ideali oggettivi e condivisi: ma come potrebbe il poeta dargli tutto questo? Sarebbe anacronistico e risulterebbe macchinoso. In luogo di ciò gli propone piuttosto un esperimento, per capriccio, per allegria, perché possa suscitare il suo riso.

E così la messa in scena della nota storia del gatto con gli stivali comincia. Il pubblico, però, non cessa di commentare: dalla platea ci si chiede come sia possibile che il gatto parli; uno, indignato, dichiara che gli è impossibile lasciarsi ragionevolmente catturare da questa illusione finzionale[86]. Ma non solo, anche i personaggi del dramma vero e proprio – con largo anticipo rispetto al teatro brechtiano – rompono la quarta parete:

> «König: […] - Aber noch eins, sagen Sie mir nur, da Sie so weit weg wohnen, wie Sie unsre Sprache so geläufig sprechen können?
>
> Nathanael: Still!
>
> König: Wie?
>
> Nathanael: Still! Still!
>
> König: Ich versteh nicht.
>
> Nathanael *leise zu ihm*: Sein Sie doch ja damit ruhig, denn sonst merkt es ja am Ende das Publikum da unten, daß das eben sehr unnatürlich ist. […] Sehn Sie, es geschieht ja bloß dem Drama zu Gefallen, daß ich Ihre Sprache rede, denn sonst ist es allerdings unbegreiflich»[87].

[86] L. Tieck, (1797) *Der gestiefelte Kater*, erste Akt, erste Szene.

[87] «Re: […] – Ma un'ultima cosa, mi dica, dato che abita così lontano, com'è che riesce a parlare la nostra lingua con tanta disinvoltura?

Nathanael: Zitto!

Re: Come, scusi?

Nathanael: Zitto! Zitto!

Re: Non capisco.

Addirittura, il poeta in persona interviene sul palcoscenico per tentare di giustificare, dinanzi alla sala che fischia, ride e tossisce, il valore delle sue scelte stilistiche. La storia rappresentata è incessantemente interrotta, frenata, commentata, quasi fino al punto di dissolversi, di collassare su se stessa. Ne emerge un genere tanto particolare – scrive Schlegel, stavolta August Wilhelm – che i teorici avranno grande difficoltà a determinare; eppure una cosa si capisce – continua –: «si tratta di una farsa, una farsa audace e irriverente, in cui il poeta sembra interrompersi continuamente e distruggere la propria opera, per far volare ancora più facilmente le sue beffe (*Spöttereien*) in tutte le direzioni»; e farle volare, nello specifico, «come frecce leggere»[88]. L'elemento che disturba e rende manifesto il carattere fittizio dell'opera sarebbe dunque connesso con un alleggerimento, e perciò indebolimento o depotenziamento, dell'arma ironica o, meglio, del conflitto politico e normativo in cui l'arma ironica si inserisce.

«Frecce leggere», *leichte Pfeile*. Bene, ma cosa si intende, di fatto, con questa similitudine? Bisogna esplicitarlo, poiché qui emerge un tema fondamentale.

Un'immagine analoga si ritrova nel testo di Johann Gottfried Herder, pubblicato nel 1803 e intitolato *Kritik und Satyre*. In questo breve dialogo vengono ricapitolate in un linguaggio più sistematico e meno frammentario, anche se ampiamente allegorico, le teorie schlegeliane sull'ironia, ma più in generale quelle che a tal proposito circolavano nell'ambiente primo-romantico[89]. L'ironia letteraria, parafrasando in termini più tecnici il dialogo herderiano, avrebbe quattro caratteristiche fondamentali: due relative al genere e allo stile, alle soluzioni formali di cui lo scrittore deve avvalersi; le altre due concernenti l'effetto che queste soluzioni stilistiche hanno da realizzare. Anzitutto l'ironia sarebbe strettamente connessa all'ambito poetico, sia esso quello della conversazione, del dialogo, del discorso o della narrazione, ma con una decisa predilezione per il *romanzo*, in quanto genere capace di riunire tutti gli altri. In secondo luogo, essa sarebbe divenuta sottile e invisibile, estesa al testo letterario tutto, tanto aderente ad esso da giungere talvolta fino al punto di celarsi tra le sue pieghe. Gli scopi

---

Nathanael, *sottovoce, rivolto a lui*: La prego, faccia silenzio su questo, altrimenti il pubblico, laggiù, finirà per accorgersi, che si tratta, in effetti, di qualcosa di del tutto innaturale. […] Vede, parlo la sua lingua solo per compiacere il dramma, altrimenti, davvero, sarebbe del tutto incomprensibile» (*Ivi.*, erste Akt, zweite Szene, traduzione mia)

[88] August Wilhelm Schlegel, *Allgemeinen Literaturzeitung*, (recensione a Tiecks «Volksmärchen»), (traduzione mia).

[89] Johann Gottfried Herder, (1803) *Kritik und Satyre*, «Werke», X (*Adrastea*), a cura di G. Arnold, Deutscher Klassiker, Frankfurt A.M. 2000, pp. 729-739.

di questa pervasione estesa, quasi invadente, dell'ironico nell'opera sono essenzialmente due, e risultano tra loro strettamente connessi. Il primo fine è specificamente quello di servire la critica, di immettere nel testo spazi di riflessione, che permettano di intravvedere nel particolare l'universale, nonché di ricondurre il generale al particolare; a tal proposito, si potrebbe aggiungere, massima e commento sono tra i mezzi più efficaci. Inoltre, l'elemento intellettuale della riflessione si integra e si fonde con il secondo effetto che l'ironia letteraria ha da mettere a punto. Quest'ultimo, lungi dall'essere quello polemico o satirico, consisterebbe – per riassumerlo con le parole di Rivoletti – in una dialettica di empatia e presa di distanza critica[90], che il testo realizzerebbe colpendo il bersaglio dell'ironia «senza ferire in profondità»[91], senza cioè screditarlo *in toto*: ecco cosa si intende con «frecce leggere». Gli strumenti dell'ironia letteraria avrebbero insomma l'intento di strutturare l'opera (in particolar modo il romanzo) e il suo linguaggio in maniera tale da suscitare nel lettore una risposta duplice, ambigua, dialettica appunto, nei confronti dei personaggi e dei contenuti narrati; rispetto agli intimi processi e alle recondite ragioni dei quali, il testo incita a non potersi dichiarare in tutto e per tutto immuni o estranei; a non potersi rivolgere – come nel caso dell'ironia retorica – in termini giudicanti e valutativi. Viene qui meno ogni intento satirico di mettere in ridicolo una sfera dell'esistenza, un atteggiamento, un valore. Viceversa, nei confronti degli oggetti dell'ironia, intesa come modo letterario, è mantenuta un'aura di serietà dinanzi alla quale chi fruisce del testo non si può sottrarre, né dal punto di vista emotivo, come simpatia nei confronti dei personaggi; né dal punto di vista concettuale, in quanto si è posti, attraverso specifiche soluzioni formali, in una condizione di distanza critica rispetto ai contenuti narrati; ma una distanza che, nondimeno, non si fonda su alcuna condizione di superiorità morale, intellettuale o esistenziale.

Tale distanza ironica, depotenziata, spogliata dell'intento satirico e giudicante, è piuttosto il frutto di una circostanza specifica e circoscritta, di una prospettiva di osservazione in cui il testo pone, attraverso determinate soluzioni formali, rispetto a certi contenuti. Così scrive Northrop Frye in *Anatomia della critica*:

[90] Ch. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., p. XXI; a tal proposito si veda anche il frammento 108 del *Lyceum*.
[91] J.G. Herder, *Kritik und Satyre*, cit.

> «Se inferiore a noi per forza o per intelligenza, così da darci l'impressione di *osservare dall'alto* una scena di impedimento, frustrazione o assurdità, l'eroe appartiene al modo ironico. Questo accade anche quando il lettore ha la sensazione di trovarsi o di potersi trovare nella *stessa situazione*, *giudicata però dal punto di vista di chi gode una maggiore libertà*»[92].

Certo – si potrebbe controbattere – questo può esser detto relativamente ad ogni opera letteraria, non solo in relazione a quella ironica. Si pensi solo alla questione aristotelica della *mimesis*; imitazione che permette di stare a guardare cose ed eventi da un punto di vista privilegiato rispetto a quando l'osservazione è invece rivolta direttamente e immediatamente alle immagini del reale[93]. È vero. La differenza sta però nell'insistenza attraverso cui il lettore è posto in questa condizione di maggiore libertà per mezzo di tecniche formali che il narratore mette in atto e di cui si dovrà rendere conto nelle pagine seguenti. Per il momento basti constatare come, da questo passaggio tratto dal saggio di Frye, emergano dei temi fondamentali atti a distinguere l'ironia come modo letterario, non solo dalla figura classica dell'ironico, ma anche dalla sua interpretazione nei termini di atteggiamento esistenziale, come vita vissuta poeticamente. Tale «osservazione dall'alto» viene infatti ancora una volta esplicitata non come quella di un soggetto, il quale – certo solo di se stesso, che da sé tutto pone e tutto distrugge – si libra alto sui frammenti del mondo; bensì come quella circostanziale del lettore (e *mutatis mutandis* anche del narratore) che, nell'agire e nel patire dei personaggi, riconosce se non i contenuti, quantomeno forme e strutture dell'agire e del patire suoi propri. Egli ha la sensazione che lui stesso potrebbe trovarsi nella medesima situazione di impedimento e frustrazione; ciò che lo eleva da questa condizione che la vita quotidiana potrebbe riservargli, non è che il punto di vista di maggiore libertà in cui il testo letterario lo colloca.

È invero nell'imprescindibile legame delle teorie primo romantiche, non con l'estetico in quanto forma esistentiva, ma piuttosto con l'opera d'arte concreta e in particolar modo con le forme del romanzo, che la concezione di derivazione fichtiana dell'auto-prodursi dell'io assume infine il suo significato più pregnante. Esso non costituirebbe quella soggettività iperbolica, origine di sé medesima e della realtà circostante, sciolta da ogni legame con l'alterità; ma si andrebbe piuttosto a svolgere e determinare – con le parole

[92] Northrop Frye, (1957) *Anatomy of Criticism*, trad. it a cura di P. Rosa-Clot e S. Stratta, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969, p. 46 (corsivi miei).
[93] Aristotele, *Poetica* 4, 48b; *De partibus animalium* 1,5.

di Lacoue-Labarthe e Nancy – nei termini di «auto-poiesis»[94], nel cui contesto il soggetto (narrato e narrante), e le modalità soggettive di riflettere il reale, sono posti al tempo stesso come oggetto. È così che il soggetto – non tanto nel senso di singolo individuo, ma di soggettività – può ironicamente prendere le distanze da se stesso e osservarsi come oggetto[95], come fenomeno; può riflettere cioè sui processi attraverso cui ritaglia il mondo, sulla *forma* della conoscenza e dell'esperienza; su come, in generale, la coscienza si rapporta alla realtà prosaica e quotidiana, nonché storicamente determinata, in cui è inserita. Questo sarebbe il fine dell'ironia; ed è proprio in questo senso che Lukács ha potuto definirla nei termini di «oggettività del romanzo»[96]; e più specificamente come ciò che permette di stare a guardare la «perduta e utopica patria dell'idea mentre essa si fa ideale [soggettivo]»[97].

L'ironia come modo letterario, e in particolar misura propria al romanzo, sarebbe dunque connessa con una modalità di osservazione dall'alto, in cui giudizio e valutazione sono sospesi o, meglio, indeboliti, si fanno cioè «frecce leggere», incapaci di ferire in profondità, proprio perché ad essere venuti meno sono quei valori *a priori*, quella sostanzialità, che permettono di rivolgersi ai contenuti con forme atte a mettere in luce posizioni forti, definitive, valutative. Mi riferisco a quei valori *a priori* in base ai quali si costituiscono la favola, ad esempio, interamente tesa verso la sua conclusione morale, ma anche tutte quelle opere animate dalla *Stiltrennung* classica e classicistica fondata sulla gerarchia ontologica tra le cose, a cui deve corrisponde una gerarchia delle forme espressive: la trattazione, da una parte, seria e in stile elevato delle cose alte, dall'altra, comica e in stile umile delle cose basse[98]. E ancora, questi valori, queste posizioni salde e definitive, si presentano anche nel caso di soluzioni formali più circoscritte, quali massime moraleggianti o figure di influenza intellettuale (tra cui, appunto, quella retorica

[94] Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy., *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris 1978, p. 21.

[95] Si veda: Maria Enrica D'Agostini, *La contemporaneità romantica. Friedrich Schlegel e la poesia europea*, CLUEB, Bologna 1999, pp. 45-46.

[96] G. Lukács, *Teoria del* romanzo, cit., p. 83.

[97] *Ivi*., p. 84

[98] Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946; Clemens-Carl Härle, "Larvatus prodeo". *Di alcune ambiguità in Auerbach*, in R. Castellana (a cura di), «La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach», Artemide, Roma 2009, pp. 153-174; Romano Luperini, *Metodo e utopia in* Mimesis, in R. Castellana (a cura di), «La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach», Artemide, Roma 2009, pp. 63-76; Martin von Koppenfels, *Auerbachs Ernst*, in «Poetica», XLV, 1/2, 2013, pp. 183-203.

dell'ironia) che si fanno portatrici di asserzioni perentorie, valutazioni e giudizi piuttosto decisivi.

Ebbene, a questo punto conviene però arrestarsi un istante per riflettere su quanto esposto finora. Ricapitolando, dal punto di vista speculativo tutto torna o, per lo meno, ha una sua logica. L'ironico si presenta là dove vi è una condizione di indebolimento dei valori, di assenza dell'oggettività – alla fin fine Hegel e Lukács sono d'accordo, sebbene uno intenda quest'assenza come superamento, l'altro come perdita. Ad ogni modo, il risultato è lo stesso: a emergere sono istanze soggettive. E, sì, Kierkegaard ha in gran parte frainteso il discorso primo-romantico, ma, meglio di chiunque altro, ha saputo esprimere i tratti dell'angoscia esistenziale che scaturisce dall'assenza di una base solida su cui fondare l'esistenza individuale e collettiva. Si tratta di una condizione di disperazione che – lo si è visto con il saggio schlegeliano *Über das Studium der griechischen Poesie* – ha non poco a che fare con la materia della rappresentazione propria alla poesia moderna; la cui caratteristica principale sarebbe, infatti, quella di scaturire da una mancanza di armonia, di una base oggettiva, atta a gestire *a priori* forma e contenuti dei prodotti artistici. A tale mancanza si connette l'intervento di un'altra forza estetica: quella soggettiva, che viene ad assumere sempre più rilevanza e visibilità. Sono proprio le modalità formali di questo emergere della soggettività all'interno dell'opera, ad essere state appunto definite dalla critica nei termini di ironia romantica o ironia come modo letterario. Il cerchio si chiude.

Tuttavia, dal punto di vista formale e analitico nulla è ancora chiaro. Il discorso risulta se non altro piuttosto vago e nebuloso. Il tentativo delle seguenti pagine sarà dunque quello di concentrarsi sempre più sulle forme concrete dei testi letterari, per cercare di conferire consistenza e determinatezza a tali formule teoriche altrimenti vuote. In certa misura esse ne risulteranno necessariamente tradite e trasgredite. Ma ciò non dipende da me: questo è appunto il ruolo e il destino della teoria. Quello di venire a modificarsi e arricchirsi là dove la si consideri e ricollochi nel contesto della sua realizzazione pratica.

2. *Tra presa di distanza umoristica e immedesimazione empatica*

Conviene cominciare dalle macrostrutture. Se il romanzo, come consigliava Herder[99], pare essere il luogo privilegiato in cui osservare il fenomeno dell'ironico in quanto modo letterario, ciò che bisogna anzitutto precisare è, in effetti, la forma del romanzo cui i romantici del circolo jenese – Friedrich Schlegel *in primis* – hanno fatto riferimento. Non si tratta della forma che risale alla tradizione del *romance* o a quella "ideografica" nel senso che Thomas Pavel attribuisce a questo termine[100], ove la gestione del racconto, delle azioni e dei personaggi dipende da un'unica idea *a priori*, di cui tutti questi elementi non sarebbero altro che allegorie[101]. Al contrario, la tipologia di romanzo a cui ci si riferisce è piuttosto quella che si presenta come narrazione di «storie vere»[102], o raccontate come se lo fossero. E quest'ultima ha le sue radici – lo spiega bene Guido Mazzoni in *Teoria del romanzo* – nella novella in terza persona, nella tradizione della biografia sacra e profana, nelle scritture autobiografiche (confessioni, lettere e romanzi epistolari, *mémoires*); generi storicamente e morfologicamente distinti, ma aventi tutti un elemento in comune: quello di presentarsi come «il resoconto di fatti veri o raccontati come se fossero veri, e mostrati nella contingenza del loro essere-così»[103]. Si tratta insomma della forma del romanzo che nella seconda metà del Settecento viene ad assumere un ruolo sempre più centrale e la cui struttura cessa di essere predisposta, nel suo stile e nei suoi elementi, a partire da un senso esteriore all'opera – vale a dire a partire dai valori, dalla morale, dall'etica; da ciò che, più in generale, è ritenuto valido e oggettivo in una determinata epoca storica. Un qualcosa di analogo viene affermato da Hegel nelle *Vorlesungen über die Ästhetik*, a proposito dell'arte in generale:

> «l'esser legati ad un contenuto particolare e ad un modo di rappresentazione adatto esclusivamente a questa materia costituisce per gli artisti odierni qualcosa di passato, cosicché l'arte è divenuta un libero strumento che l'artista può maneggiare uniformemente secondo la misura della sua abilità soggettiva nei riguardi di ogni contenuto, di qualsiasi genere esso sia»[104] .

Tradotto nei termini della teoria e della critica letteraria moderne, ciò significa che la possibilità di rappresentare un qualsiasi contenuto – un contenuto che non sia

[99] J.G. Herder, *Kritik und Satyre*, cit.
[100] T. Pavel, *La Pensée du roman*, cit., p. 111 s.
[101] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 142.
[102] F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 96.
[103] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 101.
[104] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., vol. I, pp. 796-797.

eccezionale, come quello del *romance*, ma appartenente piuttosto alle vicende private della quotidianità – va di pari passo con ciò che Mazzoni definisce come accrescersi del peso della *narratio* ai danni di quello del *sensus*[105]; vale a dire, del peso dell'arbitrio del narratore ai danni della gestione ideografica dell'intreccio e della *fabula*. Si sta parlando della disgiunzione tra storia e senso, e, al tempo stesso, della scissione tra narrazione e largizione di significati univoci: «Che cosa è dunque successo? – scrive Moretti – È successo che, col romanzo realistico, è nato un nuovo atteggiamento verso la vita – l'atteggiamento "narrativo". E che esso ha tagliato ogni comunicazione con l'atteggiamento "commentativo", giudicante, largitore di senso»[106]. Così, mentre dal punto di vista contenutistico il romanzo accoglie sempre più in sé il quotidiano**,** il prosaico, quali questioni di cui vale la pena parlare seriamente[107]; la forma del romanzo diviene sempre più specchio, non tanto dell'oggettività positiva e dei valori condivisi in una certa epoca, quanto di un *certo modo – particolare, soggettivo – di rapportarsi al reale* in un determinato periodo storico. E con atteggiamento soggettivo è da intendere sia quello del racconto in prima persona, come nei romanzi epistolari o nei *mémoires* – che Friedrich Schlegel tentò di mettere in pratica nella *Lucinde*; sia quello del racconto in terza persona, in cui la voce del narratore inizia sempre più a manifestarsi, attraverso commenti soggettivi, digressioni, segni atti a rendere esplicita la sua presenza, la sua relazione di comunicazione con il lettore e, talvolta, con i personaggi stessi, senza tuttavia farsi largitrice di significati assoluti.

Ora, un tale manifestarsi della voce narrante – sia attraverso commenti e digressioni, sia attraverso la strutturazione non guidata da un senso *a* priori – può svilupparsi ed evolversi in due atteggiamenti distinti, ma aventi la medesima origine. L'origine, per dirla di nuovo con Hegel, è l'assenza di uno specifico contenuto da rappresentare e di una specifica modalità adatta alla rappresentazione di quella materia; la mancanza, appunto, di un valore oggettivo che possa fungere da linea guida del romanzo e dello stile a esso adeguato. I due atteggiamenti – che al principio condividono la causa e le soluzioni formali, ma che si sviluppano in direzioni differenti – consistono nell'umorismo (a partire dalla sua interpretazione hegeliana) e nell'ironia letteraria. Il primo trova nei commenti e nelle digressioni la modalità della dissoluzione

[105] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 168.
[106] Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* (1986), Einaudi, Torino 1999, p. 137 s.
[107] A tal proposito si veda: E. Auerbach, *Mimesis*, cit.

dell'organizzazione classica della *fabula* e dei suoi contenuti oggettivi: «l'umorismo non si pone come compito di far conformare e svolgere oggettivamente un contenuto secondo la sua natura essenziale, di articolarlo e conchiuderlo artisticamente in questo sviluppo in base a lui stesso, ma è l'artista stesso che penetra nell'argomento»[108]; è il narratore che prende in carico la gestione del testo narrativo per deformare e rovesciare a suo piacimento trama e materia della rappresentazione, fino a farle quasi sfumare tra interventi soggettivi, e «singolarità che affiorano senz'ordine»[109]. Al tempo stesso esso ha però l'arduo compito, afferma Hegel, di lasciar emergere il sostanziale in questa parvenza di accidentalità, l'intersoggettivo, «l'universalmente umano», in questa successione di trovate soggettive[110]. E, nello specifico, ha il compito di farlo attraverso una modalità rappresentativa capace di esporre, per mezzo di determinate soluzioni stilistiche e formali, l'abbandono dei confini personali e un'immersione intima nell'oggetto comune della soggettività[111], vale a dire, nella prospettiva hegeliana, la *razionalità intersoggettiva*. Si tratta di quello stadio della coscienza che ha superato la mera esteriorità delle leggi, dei costumi, dell'eticità e dei valori collettivi, in quanto li ha riconosciuti nella loro validità, non poiché imposti da una qualche autorità esterna, ma poiché considerati ragionevoli, in quanto cioè «determinazioni della nostra stessa razionalità»[112]. In questo senso, nel contesto del vero umorismo (*das wahre Humor*), l'emergere del soggettivo all'interno del testo letterario avrebbe lo specifico compito di dissolvere l'opera intesa come raffigurazione immediata della cosa; e di farlo per mezzo dell'esposizione di un'attitudine più consapevole: quella in cui cose, oggetti, contenuti sono accolti, non aprioristicamente, ma saggiati dalla ragione (in questo caso ragione della soggettività narrante, ma nella quale – in termini generali – si potrebbe rispecchiare quella di ciascuno)[113]. L'umorismo, in quanto rappresentazione non dell'oggetto ma del Pensiero dell'oggetto, della specifica modalità concettuale di approssimarsi all'oggetto,

[108] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., vol. I, p. 790.
[109] Ivi, vol. I, p. 791.
[110] Ivi, vol. I, p. 792.
[111] Ivi, vol. I, p. 799.
[112] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, hrsg. E. Moldenhauer und K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2010, vol. II, p. 195 s.
[113] Sull'umorismo come momento di passaggio dal linguaggio della rappresentazione a quello del concetto rimando a: Klaus Vieweg, *Humor als „ver-sinnlichte" Skepsis – Hegel und Jean Paul*, in «Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst», Königshausen und Neumann, Würzburg 2005.

aprirebbe dunque la strada – se non alla fine dell'arte – al saggismo e, poi, al *ready-made* e alla *conceptual art*.

Quando teorizzava *das wahre Humor*, Hegel pensava al *Tristram Shandy* di Laurence Sterne. Ma chi, nelle forme del testo letterario, ha sviluppato questa modalità umoristica tendente all'intersoggettivo, tanto in profondità da svelarne i risultati meno ottimistici e più ambigui, ma anche più veritieri e attuali, è stato Musil. Se infatti tale modalità, in concreto, si realizza in una pluralità di soluzioni formali atte a prendere le distanze dai contenuti particolari del testo narrativo, vale a dire, tese a superare il linguaggio della rappresentazione letteraria e della sua dimensione (più o meno spiccata) di immedesimazione emotiva nei contenuti narrati, per spostarsi in direzione di una riflessione razionale su di essi; *Der Mann ohne Eigenschaften* ben mostra come tutto ciò conduca, non tanto all'universalmente umano, al rinvenimento cioè di un'oggettività intimamente condivisa, quanto al prodotto più sinceramente intersoggettivo, razionale e depersonalizzante che la modernità abbia concepito: la statistica.

Sin dalle primissime righe, il romanzo è caratterizzato dall'impiego manifestamente ostentato di un linguaggio tecnico[114]; la sintassi logica dell'esplicazione è quella propria del saggio, ove a premesse, più o meno plausibili, fanno seguito conseguenze, più o meno ipotetiche: «assunto che… resta ancora da risolvere» (*Angenommen,… so steht man vor dem Rätsel*); «se… allora» (*wenn… dann*); «se si potesse… si otterrebbe probabilmente» (*könnte man…es käme vermutlich*); «è incerto però se…» (*fraglich ist es dagegen, ob…*); «come si vede, le conseguenze di…» (*man sieht, daß die Folgen…*). Anche il *modus operandi* assunto dal narratore corrisponde a quello scientifico: l'impiego dei metodi induttivo e deduttivo, il risalire genealogicamente alle cause[115], l'impersonalità, *man*, *wer*, *Menschen*; e, nello specifico, un'impersonalità che ha la tendenza a ricondurre nel generale alcuni processi mentali ed esperienziali umani: «*Lebhafte Menschen* empfinden

[114] Robert Musil, (1930) *Der Mann ohne Eigenschaften*, ed. it. a cura di A. Frisé, *L'uomo senza qualità*, 2 Voll., Einaudi, Torino 2014: «Sull'Atlantico un minimo barometrico…» (Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum), p. 5; «La temperatura dell'aria era in rapporto normale con la temperatura media annua» (Die Lufttemperatur stand in einem ordnungsgemäßen Verhältnis zur mittleren Jahrestemperatur), *ibidem*; «Per essere precisi le sue strutture erano del Seicento, il parco e il piano superiore avevano un netto carattere settecentesco, la facciata era stata restaurata e alquanto guastata nell'Ottocento» (Genau gesagt, seine Traggewölbe waren aus dem siebzehnten Jahrhundert, der Park und der Oberstock trugen das Ansehen des achtzehnten Jahrhunderts), p. 8.

[115] *Ivi* p. 6: «L'importanza esagerata che si dà al fatto di trovarsi in un luogo piuttosto che in un altro risale all'età delle orde di nomadi, quando bisognava tener bene a mente dov'erano i terreni da pascolo» (Die Überschätzung der Frage, wo man sich befinde, stammt aus der Hordenzeit, wo man sich die Futterplätze merken mußte).

*solche* Rätsel sehr *oft* in den Straßen. Sie lösen sich in bemerkenswerter Weise *dadurch auf*, daß man sie vergißt, *falls man sich nicht* während der nächsten fünfzig Schritte erinnern kann, wo man die beiden schon gesehen hat»[116]. Siamo dinanzi ad un ragionamento di tipo logico, che, formalizzato, suonerebbe grosso modo come segue: gli esseri umani aventi tali caratteristiche, spesso (indice temporale di ricorrenza) reagiscono in tal modo, a meno che (eccezione) non si verifichi questa situazione alternativa. Tutto è, in certa misura, prevedibile: anche l'eccezione. Il narratore può, in certa misura, tutto prevedere. È in effetti attraverso il linguaggio della supposizione, della deduzione, dell'esplicazione di cause ed effetti che egli gestisce il testo letterario; i suoi commenti, invero, non sono quasi mai volti a dare giudizi di valore, giudizi morali; e là dove si trovi una sfumatura valutativa essa è piuttosto da ascrivere all'ordine della plausibilità, a quello descrittivo o, al limite, a quello estetico[117]. Così, l'istanza narrativa, se non onnisciente, si presenta nei panni di un osservatore avente una prospettiva privilegiata sui fatti. E nondimeno, però, interviene costantemente nel testo letterario, con funzione fatica e referenziale[118], mostrando lo sforzo concettuale e ipotetico che essa compie. Talvolta incerta, indecisa, ignara, all'oscuro rispetto ad alcuni contenuti del racconto, essa sottolinea il suo essere costretta a intuire tali contenuti, a doverli dedurre, prevedere, contestualizzare *a partire dalle proprie abilità soggettive*. E questo avviene tanto nel contesto ironico quanto in quello umoristico attraverso, ad esempio, tutti quei commenti e quelle digressioni atte a riportare gli eventi occorsi nel testo alle cause capaci di esplicarli, di dar loro un senso. Lo stesso vale per le massime generalizzanti che ricollocano il particolare nell'universale.

Eppure, vi è una differenza fondamentale tra queste due modalità, nonostante che queste condividano, in termini generali, svariate soluzioni formali. Se nell'umorismo l'indagine delle cause è scientifico-genealogica, volta alla conoscenza; nell'ironia letteraria essa mira piuttosto alla comprensione delle intime ragioni esistenziali e sociali

---

[116] *Ibidem*: «*La gente di immaginazione fervida* si propone *spesso* per istrada *simili* indovinelli, che si sciolgono in un modo curioso, e cioè dimenticandoli; *a meno che* entro cinquanta passi non ci si ricordi dove si sian già visti quei due» (corsivi miei).

[117] Ivi, p. 8: «[A]veva ancora sempre l'*ingiustificata* sensazione di aver vissuto una vicenda eccezionale» ([Sie] hatte noch immer das *unberechtigte* Gefühl, etwas Besonderes erlebt zu haben); *ibidem*: «[…] la facciata era stata restaurata e alquanto guastata nell'Ottocento; il tutto aveva un aspetto piuttosto bislacco» ([…] die Fassade war im neunzehnten Jahrhundert erneuert und etwas verdorben worden, das Ganze hatte also einen etwas verwackelten Sinn).

[118] Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics*, in T. A. Sebeok (ed.), *Style in language*, John Wiley & Sons, New York 1960, pp. 350-377.

che hanno potuto produrre un determinato evento occorso nel contesto della rappresentazione. Se nell'umorismo la tendenza a ricondurre al generale si dà in una logica di prevedibilità quasi statistica e di presa di distanza dal particolare, dall'attaccamento emotivo, affettivo e sensuale ad esso, in direzione di una sua comprensione più distaccata e razionale; nell'ambito dell'ironico, le massime universalizzanti – lo si vedrà in particolar modo nel secondo capitolo – sono piuttosto atte a porre il lettore in una prospettiva privilegiata, come di «osservazione dall'alto»[119], che non implica però alcuna superiorità né dal punto di vista intellettuale, né da quello morale, ma rende piuttosto possibile, a chi fruisce del testo letterario, di riconoscere negli eventi narrati, nell'agire e nel patire dei personaggi le forme e le caratteristiche essenziali dell'agire e del patire suoi propri. Insomma, nel caso dell'ironia letteraria intervengono sfumature stilistiche e formali, che si approfondiranno nel corso dei capitoli successivi, atte a creare una dialettica di empatia e presa di distanza. Nell'ambito dell'umorismo, invece, si vedrà come l'elemento della presa di distanza detiene un ruolo di preminenza, lasciando spazi alquanto ridotti alle forme volte alla creazione di immedesimazione empatica.

Si prendano ad esempio le prime pagine di *Der Mann ohne Eigenschaften*. Il primo paragrafo, dal titolo, *Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht* ("Da cui, in modo degno di nota, non emerge nulla"), si costituisce come racconto di un incidente stradale. Questo viene tematicamente ricollocato nella norma statistica e nel consesso degli effetti plausibili: «Nach den amerikanischen Statistiken, – so bemerkte der Herr – werden dort jährlich durch Autos 190.000 Personen getötet und 450.000 verletzt»[120]; o ancora: «"Diese schweren Kraftwagen, wie sie hier verwendet werden, haben einen zu langen Bremsweg". Die Dame fühlte sich dadurch erleichtert und dankte mit einem aufmerksamen Blick […]; es genügte ihr, daß damit dieser gräßliche Vorfall in irgendeine Ordnung zu bringen war und zu einem *technischen Problem* wurde, das sie nicht mehr unmittelbar anging»[121]. Ma dal punto di vista stilistico e formale il narratore ha già fatto con il suo lettore quello che il signore, *der Herr*, fa con la sua compagna:

[119] N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 46.

[120] R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 8: «"Secondo le statistiche americane – osservò il signore – negli Stati Uniti centonovantamila persone all'anno rimangono uccise e quattrocentocinquantamila ferite in incidenti automobilistici"»

[121] Ivi, p. 7: «"In questi autocarri pesanti che usano qui da noi il freno ha la corsa troppo lunga". La signora ne ebbe un senso di sollievo e lo ringraziò con un'occhiata attenta […]; le bastava che con ciò

«Die Blicke der Hinzukommenden richteten sich auf ihn [den Lenker] und sanken dann vorsichtig in die Tiefe des Lochs, wo man einen Mann, der *wie* tot dalag, an die Schwelle des Gehsteigs gebettet hatte. Er war durch seine eigene Unachtsamkeit zu Schaden gekommen, *wie* allgemein zugegeben wurde. Abwechselnd knieten Leute bei ihm nieder, um etwas mit ihm anzufangen; man öffnete seinen Rock und schloß ihn wieder, man versuchte ihn aufzurichten oder im Gegenteil, ihn wieder hinzulegen; eigentlich wollte niemand etwas anderes damit, als die Zeit ausfüllen, bis mit der Rettungsgesellschaft sachkundige und befugte Hilfe käme»[122].

La morte: elemento emotivamente troppo sconvolgente perché, in linea con le regole della *bienséance*, potesse essere rappresentato sulle scene del teatro classico francese. Qui accade una cosa simile, questo tema, ricco di *pathos*, viene accompagnato da una serie di soluzioni stilistiche atte a far sì che esso sia presentato al lettore come un qualcosa che nondimeno non lo riguarda direttamente (*nicht unmittelbar angeht*); come un'esperienza, un oggetto di osservazione, a cui ci si può rivolgere, ma con un'attitudine specificamente saggistica, intenta cioè a saggiare.

L'uomo "forse morto" detiene, nella citazione riportata, essenzialmente la funzione di oggetto; un fantoccio inanimato che si prende e si sposta, si veste e si sveste. Egli diviene soggetto nella relativa, «der wie tot dalag», ma quel *wie* gli sottare, ancora una volta, la centralità; poiché sta a significare "agli astanti pareva essere, poteva sembrare essere morto" oppure "dato che non siamo certi delle sue condizioni, per precisione scientifica, aggiungiamo questo *come*". Anche qui, l'uomo che giace a terra è presentato, sì, come soggetto, ma *soggetto ad una prospettiva*, oggetto delle elucubrazioni o dello sguardo altrui; allo stesso modo in cui è oggetto dei loro gesti e delle loro azioni. Ma non è solo questa modalità di reificazione a sottrarre empatia alla scena. Il *wie tot* ha nondimeno anche la funzione di ricollocare il particolare nel generale: "pareva morto perché di solito, genericamente, la parvenza del morto è tale"; un generale, però, che concerne gli astanti e i lettori unicamente dal punto di vista cognitivo: essi costituirebbero una genericità che condivide un'opinione su un fatto, su un oggetto, che non li riguarda direttamente. Allo stesso modo, anche nella seconda occorrenza in cui l'uomo che giace

---

l'orribile incidente fosse in qualche modo sistemato e diventasse un problema tecnico che non la riguardava più da vicino».

[122] *Ibidem*: «Gli sguardi dei sopraggiungenti si posavano su di lui [il camionista] e poi calavano guardinghi verso terra, dove un uomo che giaceva *come* morto era stato adagiato sull'orlo del marciapiede. Aveva subito il danno a causa della sua stessa disattenzione, come era stato generalmente riconosciuto. A vicenda alcuni si inginocchiarono vicino a lui per fargli qualcosa; gli sbottonarono la giacca e gliela riabbottonarono, cercarono di metterlo in piedi e poi lo ricoricarono; in fondo tutti volevano semplicemente occupare il tempo in attesa del soccorso più efficace e autorizzato della Sanità».

a terra è, dal punto di vista grammaticale, soggetto, egli è nuovamente presentato come *soggetto a* qualcosa, alla sua propria disattenzione, «*wie*» – ancora il *come* – «wie allgemein zugegeben wurde», vale a dire, come l'opinione generale aveva potuto complessivamente constatare.

Insomma, gli astanti, e anche noi d'altronde, non sono mossi anzitutto a compassione; essi sono piuttosto mostrati nell'intento di gestire la situazione e nell'imbarazzo di trovarsi dinanzi ad un compito che non li concerne dal punto di vista lavorativo, dinanzi a una situazione in cui non sono in grado di essere efficienti. Il termine *Mitleid*, compassione appunto, compare nelle righe subito successive alla citazione che ho riportato. Eppure vi si accenna in termini così tecnici, in quanto mera sensazione fisiologica, che l'attenzione (un'attenzione tutta scientifica, niente affatto creaturale[123]) è portata a focalizzarsi sulla reazione della specifica parte del corpo interessata. La compassione viene ridotta ad uno stato corporeo, oltretutto sgradevole, vale a dire, indesiderabile: «Die Dame fühlte etwas Unangenehmes in der Herz-Magen-Grube, das sie berechtigt war für Mitleid zu halten»[124].

In effetti, già negli ultimi decenni del Settecento la compassione veniva definita nei termini di una «macchinale irritabilità» dell'organismo dinanzi allo spettacolo della sofferenza altrui e veniva descritta attraverso un alfabeto etico inerente alle reazioni del corpo[125]. Tuttavia, una simile risposta istintiva appariva ad alcuni, come Sophie de Condorcet, nei termini di «un sentiment trop peu durable», soprattutto là dove esso non fosse stato reso stabile e duraturo attraverso la riflessione[126]. In tal senso, commenti e digressioni del narratore, scelte stilistiche tese a creare una presa di distanza critica, capaci cioè di creare uno spazio adatto alla rielaborazione del sentimento e ad un suo

[123] Con in termine "creaturale" faccio riferimento al concetto sviluppato da Auerbach nel suo saggio *Mimesis* (E. Auerbach, *Mimesis*, cit.). Si tratta di un neologismo del 1920, *Kreatürliches*, che implica il concetto della sofferenza a cui si è soggetti in quanto creature mortali.

[124] R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 7: «La signorina provava una sensazione sgradevole nella regione cardio-epigastrica, che prese a buon diritto per compassione».

[125] Silvia Contarini, *Sensibilità e sentimento nel* Tournant des Lumières, in G. Alfano e C. Carmina (a cura di), «Frontiere/fratture. Il senso del tempo nella storia della letteratura italiana», Palumbo, 2024, pp. 71-82, p. 76. Si veda in particolar modo: Pietro Verri, *Discorso sulla felicità*, in Id., Discorsi e altri scritti degli anni Settanta, a cura di G. Panizza con la collaborazione di S. Contarini, G. Francioni e S. Rosini (vol. III Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003, p. 256-258.

[126] Sophie de Condorcet, *Lettres sur la sympathie*, pubblicate in appendice alla traduzione francese di Adam Smith, Théorie des sentiments moraux, Buisson, Paris 1798, pp. 487-488. A tal proposito, si veda ancora: S. Contarini, *Sensibilità e sentimento nel* Tournant des Lumières, cit., p. 80.

sviluppo concettuale, sarebbero non solo utili, ma addirittura necessarie al potenziamento dell'umana compassione.

Se non che, c'è presa di distanza e presa di distanza. In effetti, nella pratica testuale – si è appena osservato – ci si trova talvolta dinanzi a fenomeni in cui questo elemento ha il sopravvento su quello empatico: è il caso di quei romanzi che tendono ad allontanarsi sempre più dalla rappresentazione per sfociare nella dissertazione filosofica o saggistica. E c'è una bella differenza tra un testo come *I promessi sposi* di Manzoni – il quale era d'altronde frequentatore del salotto di Sophie de Condorcet –, ove la fedeltà al realismo creaturale è in pieno equilibrio dialettico con l'elemento della riflessione; e testi come *Der Mann ohne Eigenschaften* o, ben precedente, il *Tristram Shandy* di Sterne, che, non a caso, figura nell'*Estetica* di Hegel come uno dei massimi esempi del «vero umorismo»[127].

Nei primi capitoli del libro quinto del romanzo sterniano, il padre di Tristram, Walter Shandy, si trova a dover affrontare la morte del figlio Bobby. Qui, la riflessività del discorso filosofico, «il sale dell'Attica», è piuttosto usato come mezzo per mettere tra parentesi il dolore, per allontanarlo, per *sbarazzarsene*, «he got rid of it»[128], ricollocandolo razionalmente nella generalità dei momenti propri all'esistenza umana. Le forme narrative del testo letterario sono in linea con questa attitudine. Il secondo capitolo inizia come segue: «When my father received the letter which brought him the melancholy account of my brother Bobby's death, he was busy calculating the expense of his riding post from Calais to Paris, and so on to Lyons»[129]; segue la narrazione delle circostanze e di una serie di fatti quotidiani: il lievito è finito, bisogna andare a comprarlo, ma al cavallo manca uno zoccolo. Poi riprende, quasi anaforicamente: «When the letter was brought into the parlour, which contained the news of my brother's death, my father had got forwards again upon his journey to within a stride of the compasses of the very same stage of Nevers»[130]; segue un dialogo scherzoso e familiare con il fratello, uncle Toby, tre righe di puntini di sospensione, i quali attirano l'attenzione sulla forma, in quanto espediente stilistico inconsueto, e infine: «he's gone»[131]. Con ogni evidenza,

[127] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., vol. I, p. 792.
[128] Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Barnes & Noble, New York 2005, p. 231.
[129] Ivi, p. 229.
[130] Ivi, p. 230.
[131] Ivi, p. 231.

questi intermezzi che ritardano la lettura della lettera da parte di Shandy padre non sono lì interposti al fine di creare *suspense* nel lettore, vale a dire interesse nei confronti delle sorti particolari dei personaggi. Non vi è infatti un deficit di informazione, la quale verrebbe rimandata da questi intermezzi: l'informazione è già data ed essi servono piuttosto a diluire l'effetto luttuoso e l'aumento di *pathos* che il tema della morte porta naturalmente con sé. Una simile volontà di presa di distanza critica, che finisce quasi per soffocare completamente l'elemento empatico, emerge con chiarezza anche dal resto del capitolo. Alla ricezione della morte del figlio, fa seguito un paradosso, una *fallacia post hoc*: è morto, ma non era malato – sono certo che fosse malato, giacché è morto[132]. Si ha poi un parallelo con la reazione che Agrippina ebbe quando ricevette una simile notizia, quindi un dislocamento dell'attenzione su una circostanza analoga, ma distante nel tempo e nello spazio. E il capitolo si conclude con la voce narrante la quale, riferendosi in maniera esplicita alla struttura narrativa, si mostra come forza estetica organizzatrice del racconto e disturba la dimensione dell'illusione finzionale, nonché la possibilità di una lettura empatica-immersiva: «How my father went on, in my opinion, deserves a chapter to itself»[133]. Un altro commento del narratore, che si lega al precedente e si riferisce direttamente al lettore «And a chapter it shall have, and a devil of a one too—so look to yourselves», introduce le pagine successive, ove Walter Shandy è – come si diceva – mostrato nel tentativo di disfarsi del suo dolore, aggrappandosi a numerosi esempi tratti dalla storia antica, dalla saggezza dei filosofi; e ci riesce. Chi pare invece non essere in grado di allontanare da sé l'afflizione legata all'accaduto è la domestica Susannah, la quale, al capitolo settimo, «burst into a flood of tears»[134]. A ben vedere, però, ciò che la fa sciogliere in lacrime non pare essere l'evento concreto della morte di Bobby: quando questo le viene annunciato, essa pensa al lutto e al bel guardaroba della sua padrona[135].

---

[132] «– Without being ill? cried my father again.

– I dare say not, said my uncle Toby, in a low voice, and fetching a deep sigh from the bottom of his heart, he has been ill enough, poor lad! I'll answer for him—for he is dead» (*ibidem*).

[133] *Ibidem*.

[134] Ivi, p. 238.

[135] Ivi, p. 237 s.: «"My young master in London is dead!" said Obadiah. A green satin night-gown of my mother's, which had been twice scoured, was the first idea which Obadiah's exclamation brought into Susannah's head. […] "Then, quoth Susannah, we must all go into mourning."

But note a second time : the word mourning, notwithstanding Susannah made use of it herself—failed also of doing its office; it excited not one single idea, tinged either with grey or black, —all was green. — The green satin night-gown hung there still. […] My mother's whole wardrobe followed. What a procession! her red damask, her orange tawney, her white and yellow lute-strings, her brown taffata, her bone-laced caps, her bed-gowns, and comfortable under-petticoats. —Not a rag was left behind».

A farla piangere sono piuttosto, poche pagine più avanti, le speculazioni di Trim sulla vita, sulla finitudine dell'esistenza umana: è l'idea della morte ad angosciarla, la sua universalità, non la morte particolare del signorino. Anche qui la presa di distanza critica, lungi dal consolidare il momento empatico della compassione, lo supera per porsi in una sfera di riflessione esistenziale che ha perso in buona parte il contatto diretto con il particolare, inteso come elemento proprio della rappresentazione romanzesca[136]. E, come si è visto, non si danno qui soluzioni formali o strutturali capaci di controbilanciare questa tensione verso la presa di distanza.

Al contrario, nel caso dell'ironia letteraria, una simile riflessione critica che ricolloca il particolare nell'universale si trova in equilibrio dialettico con la tendenza opposta, quella empatica, che, viceversa, implica una vera e propria attenzione creaturale al caso singolo. Essa, lungi dall'essere semplicemente una reazione fisiologica istintiva e spiacevole (di cui non sarebbe una cattiva idea sbarazzarsi) o una simpatia utilitaristica legata all'interesse sociale ed economico[137], trova piuttosto le sue origini in quell'idea di compassione intesa come un autentico essere spinti a «andare incontro» all'infelice[138], a porsi in prossimità di quello, foss'anche il più abietto, foss'anche il meno ideale dei personaggi. Quest'ultimo è il *phaulos*, le cui sorti più o meno rovinose vengono esposte, nel contesto comico, omettendone le conseguenze[139] e nell'umorismo, sublimandole nella loro appartenenza ad un contesto più ampio, vale a dire, prendendo le distanze dalla considerazione di esse nel loro statuto di particolarità concreta. L'ironia letteraria, viceversa, tende, sì, alla riflessione, ma si realizza nondimeno in soluzioni formali atte a prendere in considerazione la serietà e la problematicità dei contenuti particolari della

[136] Non entrerei nel merito di tutto questo come una fuga dalla morte, come d'altronde è già stato teorizzato a proposito del *Tristram Shandy*: «In volume one, he is confident that he will publish "two volumes of my life every year;---- which, if I am suffered to go on quietly, and can make a tolerable bargain with my bookseller, I shall continue to do as long as I live" (35). It is interesting to consider an oeuvre so vital as to coterminate with its author; if one could infinitely progress and digress there would be no death [...] the author's belief in prolonging life through "sudden starts and dashes"» (Robert Metaxatos, *Laurence Sterne: A Different Way of Approaching the Notion of Life in the Early Novel* p. 64 s). Basti qui notare come l'atteggiamento del narratore sia quello di riportare il piano emotivo e creaturale della fine della vita, su un piano razionale: eludere la morte eludendo la creaturalità, riportando al generale, all'universale, al concettuale.

[137] Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, 1759.

[138] Agostino, *De civitate Dei*, IX, 5.

[139] Aristotele parlava della commedia come rappresentazione di un errore o una bruttura senza effetto [ἀνώδυνον]. A tal proposito si veda: Daniele Guastini, *Du phaulos aux « jongleurs de Dieu » : Aristote et le comique en perspective*, in Brill's Companion to the Reception of Aristotle's Poetics, 2025; Paolo Tortonese, *Auerbach pris au sérieux*, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2 – 2023, n° 2., pp. 269-282.

rappresentazione, le loro cause, le loro intime ragioni, le loro conseguenze. In questo senso, l'ironia come modo letterario è strettamente legata al realismo, il quale consiste tanto nel «casser l'estomac du lecteur, pour l'empêcher de rire»[140], quanto nel frenare il processo di presa di distanza critica che, con l'emergere della voce narrante, dei suoi commenti, delle sue digressioni, della sua modalità di disturbare o sottolineare la dimensione dell'illusione finzionale, rischia di separarsi sempre di più dal linguaggio della rappresentazione letteraria per andare a sfociare in quello saggistico.

In un romanzo come *I promessi sposi*, ove i commenti e le digressioni del narratore sono innumerevoli e i momenti di presa di distanza ironica sono evidenti; nondimeno, la serietà dell'oggetto rappresentato è tenuta in considerazione anche in relazione al personaggio immorale per eccellenza, rispetto ai cui destini tragici, cioè, ci si aspetterebbe una totale mancanza di solidarietà: il malvagio che passa dalla buona alla cattiva sorte – scrive Aristotele nella sua *Poetica* – non è degno di compassione[141]. Bene, il narratore manzoniano non sembra pensarla allo stesso modo. La narrazione della malattia di don Rodrigo è introdotta da un passaggio che esprime la crudeltà più empia di quest'ultimo. Quel giorno egli «era stato uno de' più allegri; e tra l'altre cose, aveva fatto rider tanto la compagnia, con una specie d'elogio funebre del conte Attilio [suo cugino], portato via dalla peste, due giorni prima»[142]. La giustizia poetica dovrebbe ripagarlo con la stessa moneta: lo fa, eppure non lo fa. Egli stesso contrae la peste, è sottoposto alla sorte del cugino di cui si era burlato tra le risa degli amici. Eppure il narratore, della sua di sorte, non si prede affatto gioco. Le modalità attraverso cui viene rappresentato il decorso della malattia di don Rodrigo sono estremamente empatiche, si concentrano sulla creaturalità, sul corpo sofferente. Tale narrazione inizia così, *ex abrupto*, con una metafora aulica che avvicina il lettore alle condizioni del sofferente, fino a portarlo nell'atmosfera pesante e soffocante della sua stanza, nel suo letto: con lui tra le lenzuola. «Ma le coperte gli parvero una montagna»[143]. Il narratore prosegue trasportandoci nell'inconscio del personaggio, nei suoi sogni, nei suoi incubi: si trovava in una chiesa affollata, i presenti erano tutti visi gialli con labbra penzolanti, gli stavano addosso, «e sopra tutto gli pareva che qualcheduno di loro, con le gomita o con altro, lo

[140] Paolo Tortonese, *Auerbach pris au sérieux*, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2 – 2023, n° 2., pp. 269-282.
[141] Aristotele, *Poetica*, 13, 53a, 5.
[142] Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, 2 vol., Edizioni Fermi, Ginevra 1974, vol. II, p. 197.
[143] Ivi, vol. II, p. 198

pigiasse a sinistra, tra il cuore e l'ascella, dove sentiva una puntura dolorosa, e *come* pesante»[144]. Sono qui menzionate parti del corpo specifiche, di un corpo senziente. Quant'è diverso questo *come* da quel *wie* di *Der Mann ohne Eigenschaften*. Lì indicava l'azione di una prospettiva esterna, quella degli astanti, per cui il corpo, «come morto», non era soggetto della percezione del dolore, ma oggetto delle altrui dissertazioni scientifiche o probabilistiche. Qui, nel contesto di una narrazione tutta filtrata dal percepire del personaggio, caratterizzata da un cospicuo impiego di *verba sentiendi*, sta a suggerire la vaghezza della percezione del dolore nel sonno, come tutti la conosciamo; sta a indicare la paura di don Rodrigo, la sua volontà di non destarsi e di non prendere coscienza, ormai veglio, della sua malattia. Ma prima o poi ci si sveglia e la narrazione continua:

> «si raccapezzò che tutto era stato un sogno: la chiesa, il popolo, il frate, tutto era sparito; tutto fuorché una cosa, quel dolore dalla parte sinistra. Insieme si sentiva al cuore una palpitazion violenta, affannosa, negli orecchi un ronzìo, un fischìo continuo, un fuoco di dentro, una gravezza in tutte le membra, peggio di quando era andato a letto. Esitò qualche momento, prima di guardar la parte dove aveva il dolore; finalmente la scoprì, ci diede un'occhiata paurosa; e vide un sozzo bubbone d'un livido paonazzo»[145].

La resa è estremamente empatica, costruita su commi martellanti coordinati asindeticamente in un crescendo di tensione. Tra l'enumerazione, la sinestesia, il climax ascendente che culmina nell'allitterazione del *sozzo bubbone d'un livido paonazzo* – tutto contribuisce all'effetto enfatizzante –, si inserisce una comparazione: *peggio di quando era andato a letto*. Essa nello specifico potrebbe esser detta una comparazione enfatica peggiorativa, in quanto rafforza l'idea di un disagio crescente; ma soprattutto è una comparazione *soggettiva*, ove ad essere riflessa non è una valutazione oggettiva, ma una percezione personale dello stato fisico del personaggio. Che differenza tra questo passaggio e quello del *Tristram Shandy*, in cui pure è narrata la morte di Le Fever, una figura positiva all'interno del romanzo, un luogotenente ammalato, in viaggio con il giovane figlio:

> «The blood and spirits of Le Fever, which were waxing cold and slow within him, and were retreating to their last citadel, the heart—rallied back,—the film forsook his eyes for a moment,—he looked up wishfully in my uncle Toby's face,—then cast a look upon his boy,——and that *ligament*, fine as it was,—was never broken.——

[144] Ivi, vol. II, p. 199 (corsivo mio).
[145] *Ibidem*.

Nature instantly ebb'd again,—the film returned to its place,——the pulse fluttered——stopp'd——went on——throbb'd————stopp'd again——moved——stopp'd——shall I go on?——No»[146].

Anche in questo caso il testo è costruito con un ritmo enfatico, quasi singhiozzante, soprattutto nella conclusione. Eppure, esso non ha nulla a che vedere con il passaggio precedente. Qui il corpo, lungi dall'essere soggetto che sente e percepisce, è un corpo per la scienza, oggetto di osservazione. Sono quasi del tutto assenti i verbi di percezione, se non nell'unico passaggio empatico del testo, quello in cui il morente guarda il suo benefattore e poi suo figlio; il *which* («The blood and spirits of Le Fever, *which* were…») introduce una relativa in cui il corpo emerge come oggettificato, soggetto all'azione descrittiva del verbo essere che constata la sua passività di dato di fatto esaminato dall'esterno; da uno – pare – che con camice e in spirito di osservazione scientifica abbia preso un taccuino per appuntarvi, in diretta, il susseguirsi di ogni sintomo. In effetti, l'idea che il sangue e gli spiriti si ritirino nell'ultima cittadella (il cuore) prima della morte, riflette la concezione medico-gaelica della teoria degli spiriti vitali, ancora diffusa nel XVIII secolo[147]. Si tratta quindi qui di un corpo per la medicina, il cui decorso è riportato in uno stile ritmato, nella forma di un climax ascendente; un climax però interrotto dalla voce narrante, «shall I go on? No», che viene a disturbare la dimensione dell'illusione finzionale, sospende il racconto della circostanza tragica e ne distoglie definitivamente l'attenzione. Se già non fosse chiaro, quanto qui il polo della presa di distanza sia preponderante, basta leggere le affermazioni con cui si apre il capitolo subito successivo del romanzo: «I am so impatient to return to my own story, that what remains of young Le Fever's, that is, from this turn of his fortune, to the time my uncle Toby recommended him for my preceptor, shall be told in a very few words in the next chapter»[148]. Altro che presa in considerazione seria e problematicità delle conseguenze, qui siamo dinanzi ad un fenomeno diametralmente opposto.

Se l'umorismo tende insomma a superare lo stadio di immedesimazione empatica nei confronti di contenuti e personaggi interni al testo letterario, in direzione di una riflessione razionale e intersoggettiva; l'ironia letteraria, che pure pare condividere con lo *Humor* l'origine e, in termini generali, alcune soluzioni formali, si svolge e realizza in

[146] L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 283.
[147] Che rimase in voga addirittura fino al XIX, (Guido Cimino, Franco A. Meschini, *Le origini della neurofisiologia*, in «Storia della scienza», 2002.
[148] L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 283.

tutt'altra direzione. Essa è un fenomeno che si struttura secondo due poli. Uno è quello soggettivo degli interventi di una voce narrante, la quale però lungi dall'avere l'obiettivo di ritrovare, attraverso la ragione, il senso perduto, quasi volesse tramutare il romanzo in saggio, ha piuttosto la funzione di lasciar percepire un'*assenza*. Il secondo polo è quello dell'attenzione creaturale al caso singolo, è quello di una serietà rivolta ai contenuti particolari della rappresentazione, ove l'assenza si specifica come assenza di giudizi netti e definitivi, assenza di risposte univoche, o loro costante rimessa in questione. Una simile attenzione creaturale distingue l'ironia letteraria tanto da quella retorica, quale messa in rilievo della mancanza di correttezza o pertinenza del contenuto rappresentato e obiettivo del motto di spirito[149]; quanto dall'umorismo, in cui il discorso tende a sovrastare il racconto e la cura dell'oggetto particolare della rappresentazione. Ecco un esempio estremamente classico di come l'equilibrio tra i due poli suddetti è mantenuto nel testo e stilisticamente e strutturalmente:

> «Il suo aspetto, che poteva dimostrar venticinque anni, faceva a prima vista un'impressione di bellezza, ma d'una bellezza sbattuta, sfiorita e, direi quasi, scomposta. Un velo nero, sospeso e stirato orizzontalmente sulla testa, cadeva dalle due parti, discosto alquanto dal viso; sotto il velo, una bianchissima benda di lino cingeva, fino al mezzo, una fronte di diversa, ma non d'inferiore bianchezza; un'altra benda a pieghe circondava il viso, e terminava sotto il mento in un soggolo, che si stendeva alquanto sul petto, a coprire lo scollo d'un nero saio. Ma quella fronte si raggrinzava spesso, come per una contrazione dolorosa; e allora due sopraccigli neri si ravvicinavano, con un rapido movimento. Due occhi, neri neri anch'essi, si fissavano talora in viso alle persone, con un'investigazione superba; talora si chinavano in fretta, come per cercare un nascondiglio; in certi momenti, un attento osservatore avrebbe argomentato che chiedessero affetto, corrispondenza, pietà; altre volte avrebbe creduto coglierci la rivelazione istantanea d'un odio inveterato e compresso, un non so che di minaccioso e di feroce: quando restavano immobili e fissi senza attenzione, chi ci avrebbe immaginata una svogliatezza orgogliosa, chi avrebbe potuto sospettarci il travaglio d'un pensiero nascosto, d'una preoccupazione familiare all'animo, e più forte su quello che gli oggetti circostanti. Le gote pallidissime scendevano con un contorno delicato e grazioso, ma alterato e reso mancante da una lenta estenuazione. Le labbra, quantunque appena tinte d'un roseo sbiadito, pure, spiccavano in quel pallore: i loro moti erano, come quelli degli occhi, subitanei, vivi, pieni d'espressione e di mistero. La grandezza ben formata della persona scompariva in un certo abbandono del portamento, o compariva sfigurata in certe mosse repentine, irregolari e troppo risolute per una donna, non che per una monaca. Nel vestire stesso c'era qua e là qualcosa di studiato o di negletto, che annunziava una monaca singolare: la vita era attillata con una certa cura secolaresca, e dalla benda usciva sur una tempia una ciocchettina di neri capelli;

[149] D. Sperber, D. Wilson, *Les ironies comme mentions*, cit., p. 409.

cosa che dimostrava o dimenticanza o disprezzo della regola che prescriveva di tenerli sempre corti, da quando erano stati tagliati, nella cerimonia solenne del vestimento»[150].

La descrizione è minuziosa e analitica, si svolge secondo un climax che discende sempre più a fondo nel corpo e nelle sue fattezze espressive dell'animo, dall'esteriore all'interiore, il velo nero, la benda bianca, la fronte, le sopracciglia, gli occhi: sempre più vicini, sempre più in profondità. L'ipotassi, l'impiego degli incisi descrittivi, l'accumulazione di aggettivi e dettagli rallentano il ritmo del testo e costringono a prestare attenzione; un'attenzione quasi dolce, tenera, in cui la ripetizione *neri neri*, il diminutivo *ciocchettina*, esprimono come un intimo approssimarsi. Eppure, chi osserva questa figura non è immerso nel racconto; coloro che sono presenti sulla scena, è detto esplicitamente nella frase successiva, non vedono tutto questo: Lucia e Agnese «non esercitate a distinguer monaca da monaca» non vi trovano alcuna singolarità, il padre guardiano vi è ormai avvezzo[151]. Il punto di vista è evidentemente ed esplicitamente separato, *distante*, dallo spazio e il tempo del racconto. Il narratore interviene più volte in prima persona: *direi*, *un non so che*. Ma si rende manifesto anche attraverso espressioni e incisi che mettono in luce la presenza di un commentatore esterno: «[i]l suo aspetto, che poteva dimostrar venticinque anni» in cui emerge la riflessione deduttiva; «*quella* fronte», ove l'aggettivo dimostrativo è di lontananza; «quantunque… pure», da cui si evince una prospettiva ponderata, riflessiva, e, dunque, in certa misura distaccata; «come per», quasi alla ricerca di un significato allegorico o metonimico («la fronte si raggrinzava spesso, *come per* una contrazione dolorosa»; «talora si chinava in fretta, *come per* cercare un nascondiglio»). La prospettiva esterna è poi esplicitamente menzionata: «in certi momenti, un attento osservatore avrebbe argomentato…», seguito dal *chi* generalizzante. Ma, ancora, com'è diverso questo spettatore rispetto a quello presentato nel romanzo di Musil: là la prospettiva era quella dell'opinione probabilistica e volta a ricollocare l'evento nella generalità; qui l'osservazione tanto si fa portatrice di impressioni molteplici e diversificate (più che di deduzioni scientifiche unanimi), quanto si svela individualizzante. Chi osserva lo fa con un'attitudine ben determinata: il suo modo di rapportarsi all'oggetto particolare della rappresentazione è dubitativo, incerto. Ciò è reso ben evidente dall'uso del condizionale, dei *verba putandi* (credere,

[150] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. I, p. 138 s.
[151] A tal proposito: Pierluigi Pellini, *La descrizione*, Laterza, Roma 1998, p X.

immaginare, sospettare), di numerose espressioni quali *un non so che di*, *un qualcosa di*, *un certo*. I frequenti *ma*, le avversative che rimettono in questione le impressioni precedenti, gli ossimori, i contrasti, le oscillazioni temporali e di prospettiva «talora… talora», «in certi momenti… altre volte», «chi ci avrebbe immaginata… chi avrebbe potuto sospettarci»: tutto questo – così come l'impiego della congiunzione "o", con valore più vicino a quello del "vel" latino (disgiunzione inclusiva) che dello "aut" escludente – è indice di un atteggiamento incerto, non definitivo, non assoluto, con cui il soggetto si rivolge e rapporta all'oggetto dell'osservazione. Ma da cosa deriva una tale incertezza se non dalla serietà con cui l'osservatore esterno si riferisce non tanto alla *quidditas* ma all'*haecceitas*[152] di quanto viene rappresentato? In effetti, se considerare l'oggetto, non nelle sue caratteristiche essenziali, ma rispetto a ciò che fa di esso un qualcosa di specifico, unico, singolare, con la sua storia, le sue determinazioni intime e individuali, è stato delineato come limite della ragione umana, limite della filosofia[153]; non stupisce che più ci si rivolga seriamente e problematicamente a questa ecceità, più il discorso della soggettività narrante, lungi dall'esibirsi nella sua eloquenza umoristica e saggistica, si faccia, in misura sempre maggiore, incerto e titubante.

Nondimeno il narratore manzoniano non assume ovunque tale atteggiamento sospeso nei confronti del personaggio in questione: bisogna valutare il testo nella sua complessità, ed esso, nel suo insieme, si rivela in un continuo oscillare, quasi vertiginoso, tra presa di distanza critica e avvicinamento empatico. Quando il padre guardiano si rifiuta di narrare alla monaca la storia di Lucia nel dettaglio, poiché ci son pericoli che «all'orecchie purissime della reverenda madre devon essere appena leggermente accennati», ella arrossisce alquanto. Di verecondia? Chiede la voce narrante, ma è una domanda retorica: quel rossore accompagnato da una rapida espressione di dispetto, quel rossore comparato a quello che si spande sulle gote invece di Lucia, no, di certo non è pudicizia[154]. Il giudizio, lungi dall'essere smorzato dalla reticenza, è perentorio; non vi è dubbio: altro che verecondia, altro che pudore, di questa qui non vi fidate!, pare enfatizzare la costruzione del giudizio in termini di litote.

[152] Giovanni Duns Scoto, *Il principio di individuazione*, a cura di A. D'Angelo, Il Mulino, Pubb. ist. ital. studi storici in Napoli, 2011.
[153] *Ibidem*.
[154] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. I, p. 140.

E tuttavia, accanto a questi commenti valutativi, si interpongono sempre e di nuovo delle sfumature di incertezza sinistra, «un sorriso [il suo], nel quale traspariva *un non so che* d'ironico e d'amaro»[155]. Si tratta di un'incertezza nella quale risuonano le eco di un qualcosa di sconosciuto, di profondo, che viene infine rivelato nella digressione sulla storia della piccola Gertrude. Tale racconto è reso in maniera estremamente empatica. Non vi si ritrova quasi alcun commento del narratore, se non qualche motto ironico o massime morali rivolte contro il padre della bambina destinata, ancor prima della nascita, al convento[156]. Al contrario, molte sono le psiconarrazioni ricche di pathos, tanto camaleontiche che quasi pare vi si inseriscano dei monologhi citati[157] o degli indiretti liberi: «il terrore di Gertrude al rumore de' passi di lui non si può né descrivere né immaginare: era quel padre, era irritato, e lei si sentiva colpevole»[158]. Da notare come in prossimità dei momenti più intimi, la potenza narrativa e descrittiva perda la sua indipendenza, finisca per farsi guidare dalla più calda interiorità del personaggio, in questo trittico enfatico, nel crescendo di angoscia.

Ma, ancora – ancora l'oscillazione –, per concludere la digressione, questo ritmo empatico si interrompe con l'intervento deciso della voce narrante, che dichiara esplicitamente la presa di distanza dal personaggio: d'ora in avanti noi non seguiremo più i sentimenti e gli stati d'animo di Gertrude, e nello specifico non li seguiremo più «*in particolare e per ordine*»[159], vale a dire con quella cura del dettaglio, con quell'approssimarsi analitico e immersivo. In effetti la psiconarrazione successiva è costruita a mo' di sommario, che non calca l'istante interiore, e infine sfocia in un commento al presente gnomico, ove il narratore loda «le facoltà singolari e incomunicabili della religione cristiana», che avrebbero potuto salvare la giovane monaca e renderla santa e contenta pur in questo destino di costrizione. Lei avrebbe potuto – dichiara ancora una massima poco successiva – nel corso del suo naufragio,

[155] Ivi, vol. I, p. 142.
[156] Ivi, vol. I, p. 153, 154, 163.
[157] Riprendo qui le categorie di Dorrit Cohn, che verranno maggiormente approfondite nelle pagine successive. Con psiconarrazione si intende il racconto della psiche del personaggio compiuto dal narratore; con monologo citato quella citazione puntuale dei pensieri del personaggio, spesso, ma non necessariamente, attraverso le virgolette, che ne segnalano la precisa appartenenza a quest'ultimo. Non riprendo invece, per ragioni che risulteranno chiare nel terzo capitolo, la terminologia impiegata da Cohn in relazione al discorso indiretto libero: monologo narrato (Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978).
[158] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. I, p. 150.
[159] Ivi, vol. I, p. 166 (corsivo mio).

accogliere le consolazioni della fede, «allargare il pugno, e abbandonar l'alghe, che aveva prese, per una rabbia d'istinto», per poter afferrare la tavola che l'avrebbe infine portata a riva. Ma no: «l'infelice si dibatteva in vece sotto il giogo e così ne sentiva più forte il peso e le scosse». Da questa disperazione, insomma, c'era una via d'uscita, illustrata così paternalisticamente dal narratore, ma Gertrude non l'accoglie: sbaglia, si rovina, infrange il voto di castità e, infine, uccide. Una monaca che uccide. Che scandalo, come sottrarsi dal giudizio? Eppure, la digressione che la concerne non si conclude con un commento moralistico, né con un motto ironico atto a prenderne le distanze, bensì con una psiconarrazione tanto prossima all'intimità del personaggio da fondersi con l'insistenza martellante dell'inquietudine di lei rappresentata:

> «Quante volte al giorno l'immagine di quella donna veniva a cacciarsi d'improvviso nella sua mente, e si piantava lì, e non voleva moversi! Quante volte avrebbe desiderato di vedersela dinanzi viva e reale, piuttosto che averla sempre fissa nel pensiero, piuttosto che dover trovarsi, giorno e notte, in compagnia di quella forma vana, terribile, impassibile! Quante volte avrebbe voluto sentir davvero la voce di colei, qualunque cosa avesse potuto minacciare, piuttosto che aver sempre nell'intimo dell'orecchio mentale il susurro fantastico di quella stessa voce, e sentirne parole ripetute con una pertinacia, con un'insistenza infaticabile, che nessuna persona vivente non ebbe mai!»[160]

Ogni elemento contribuisce alla resa empatica: l'enfasi dei punti esclamativi, l'accumulazione dei dettagli, l'anafora del «quante volte» ad amplificare il carattere iterativo di questa ossessione, la ripetizione del «piuttosto che» a sottolinearne il rimorso. Se, certamente, tutto questo riflette il paternalismo cristiano che così recita: chi pecca, soffre poi del suo stesso peccato; dall'altro lato, questa psiconarrazione, tornando sullo stesso tono di quelle presenti nel racconto retrospettivo sulla piccola Gertrude, riporta *stilisticamente* ai motivi di quel peccato e alle ragioni intime che hanno contribuito a determinarlo. E ancora, certamente, esso poteva essere evitato. «Il delitto è un padrone rigido e inflessibile, contro cui non divien forte se non chi se ne ribella interamente. A questo Gertrude non voleva risolversi; e ubbidì»: pure qui viene sottolineato come la monaca decida di cedere all'ingiustizia, come ella sia responsabile di questa scelta. Il suo comportamento cioè può e deve essere condannato, dichiara esplicitamente il narratore. Essa non è una vittima da compatire. Nondimeno, però, e nonostante tutto, al lettore proprio come a Lucia non è permesso di sottrarsi dall'approssimarsi empaticamente a quella.

[160] Ivi, vol. I, p. 171.

> «Gertrude la faceva venire spesso in un suo parlatorio privato, e la tratteneva talvolta lungamente, compiacendosi dell'ingenuità e della dolcezza della poverina, e nel sentirsi ringraziare e benedire ogni momento. Le raccontava anche, in confidenza, una parte (la parte netta) della sua storia, di ciò che aveva patito, per andar lì a patire; e quella prima maraviglia sospettosa di Lucia s'andava cambiando in *compassione*. Trovava in quella storia ragioni più che sufficienti a spiegar ciò che c'era d'un po' strano nelle maniere della sua benefattrice»[161]

Le ragioni sufficienti, *più che sufficienti*, di cotanta debolezza emergono dal contesto: dalla sua storia, dal suo vissuto. E, in questo senso, la compassione non sarebbe tanto legata a ragioni fisiologiche e a reazioni meccaniche del corpo umano dinanzi a determinati temi o accaduti; essa sarebbe piuttosto il risultato dell'approfondimento serio e problematico di cause, effetti, e intime ragioni che accompagnano quel tema o quell'accaduto. Lo stesso racconto poteva infatti essere trattato in termini di drastica condanna, attraverso uno stile ricco di commenti moraleggianti, di prese di distanza critica, di motti ironici; oppure poteva essere affrontato comicamente, come in *Delle brache della badessa* o *La badessa e le brache del prete* di Boccaccio[162], ove regna una lievità comica slegata dalla considerazione seria e paziente di cause, ragioni e conseguenze. In tal caso, certo, il contenuto non viene condannato moralmente, tuttavia, stilisticamente, sì: un simile argomento non è serio, è uno scherno, un paradosso, rimane dappoco[163].

Ma, insomma, dove si vuole andare a parare? L'ironia letteraria – si è detto – è quel fenomeno associato al crescente peso assunto dalla *narratio*, quale forza estetica organizzatrice e soggettiva che si viene a sostituire all'oggettività perduta, alla sostanzialità su cui forme e contenuti del romanzo si andavano strutturando. L'ironia letteraria è inoltre quel fenomeno associato all'emergere della voce narrante, quale elemento che disturba la dimensione dell'illusione finzionale, creando uno spazio di riflessione critica. Ma se essa è anche quel fenomeno che a questo suo polo di presa di distanza riflessiva oppone quello contrario dell'empatia, vale a dire, dell'immersione nei contenuti, al fine di non sfociare nel saggismo e rimanere prossima all'oggetto particolare della rappresentazione; l'ironia letteraria, a differenza dell'umorismo, – ed

[161] Ivi, vol. I, p. 282 (corsivo mio).

[162] Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Giornata Nona, Novella X.

[163] O, meglio, serio lo è, ma non di per sé, e solo attraverso il filtro di una lettura di tipo allegorico, atta cioè a rimandare il lettore capace di interpretare il racconto ad un senso altro, ad una verità più essenziale. A proposito dei modi di lettura del *Decameron* si veda Enrica Zanin, *L'etica del racconto. Narrativa, verità e morale da Boccaccio a Madame de Lafayette*, il Mulino, Bologna 2025, soprattutto pp. 35-87.

ecco quanto si voleva giungere ad affermare – è allora intimamente connessa al realismo, ma più in generale, alla serietà creaturale che lo concerne.

L'obiettivo delle seguenti pagine sarà quello di scendere sempre più nelle microstrutture del romanzo e di mostrare quali siano le fome concrete che permettano di parlare, in termini non più astratti e speculativi, di una tale dialettica.

### 3. *Realismo e ironia: considerazioni retoriche*

A proposito di forme concrete sorge però spontanea una domanda preliminare. L'ipotesi sostenuta, infatti, l'idea cioè che il modo ironico sia intimamente connesso al realismo, nella teoria potrebbe anche avere una sua coerenza, ma nella pratica testuale pare porre dei problemi di non poco conto.

L'ironia letteraria, si è detto, si realizza, a livello formale, attraverso intrusioni modali, digressioni, valutazioni soggettive, segnali atti a rendere manifesta la presenza di un'istanza narrativa: tutte soluzioni, insomma, che lungi dal creare un effetto di reale, paiono piuttosto ricordare al lettore la dimensione fittizia e artificiale del testo letterario. Il realismo, viceversa, che – stando a Ian Watt – si fonderebbe sul principio di adesione del testo al reale, della parola alla cosa[164], tenderebbe a realizzarsi in un linguaggio obiettivo e impersonale, ove la personalità dello scrittore viene respinta ai margini del quadro. Se le cose stanno così, com'è allora possibile – si chiede Philippe Hamon – inserire l'elemento ironico all'interno del testo realista[165]? E, ancor di più, com'è possibile sostenere – come facciamo noi – che ironia letteraria e realismo siano tra loro intimamente connessi? Su che basi, insomma, si può ragionevolmente affermare che la denuncia della dimensione artificiale del testo letterario tramite il manifestarsi della soggettività narrante sia intimamente connessa con quella poetica che la critica ha

[164] Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1959, p. 27.

[165] « Mais trop apparaître dans son discours par un ton, par des intrusions modalisantes, par des digressions incohérentes, par des rectifications perpétuelles, par des signaux de distanciation, par des évaluations subjectives, risque donc pour tout auteur réaliste, de trop afficher son texte comme « littéraire », comme une « construction », et donc compromettre l'adhésion de son lecteur à un texte adhérent lui-même au réel. D'où le problème, pour tout écrivain réaliste : comment être ironique, comment « acclimater » l'ironie dans un texte réaliste, comment quand même, ne pas se priver totalement des effets et des plaisirs de l'ironie, d'autant plus que l'ironie est, aussi, un matériau réel de mœurs de l'époque à décrire ? » (P. Hamon, *L'Ironie littéraire*, cit., p. 59; p. 64.

definito (a partire da Auerbach) nei termini di «realismo oggettivo»[166], fondato cioè sul ritrarsi della soggettività narrante, sul suo celarsi e autolimitarsi?

Anzitutto metterei in dubbio il fatto che il realismo si realizzi nel ritrarsi dell'elemento soggettivo.

Bisogna notare che Auerbach stesso, a proposito dello stile in cui si è soliti riconoscere il realismo oggettivo più compiuto, vale a dire quello flaubertiano, non si sia affatto pronunciato nei termini di un'assenza dell'espressività narrativa e delle sue manifestazioni soggettive all'interno del testo. Egli anzi scrive che, nel caso dei romanzi di Flaubert, sentiamo eccome «parlare lo scrittore». A venir meno qui è piuttosto, e sempre più, non già l'attitudine soggettiva in sé e per sé, quanto quella giudicante e valutativa in termini assoluti[167]. In tal senso, se si osserva retrospettivamente quanto esposto finora, questo processo di indebolimento del giudizio – in cui risuona l'espressione schlegeliana delle «frecce leggere» incapaci di ferire in profondità – lungi dall'essere incompatibile con l'idea di una gestione soggettiva del racconto, ne emerge, anzi, come intimamente connesso. L'istanza soggettiva, invero, se si volessero assumere per buone le teorie schlegeliane e hegeliane, inizierebbe a conquistare sempre più terreno nel romanzo, in quanto forza estetica organizzatrice, proprio là dove l'opera cessa di essere strutturata a partire da un *a priori* oggettivo e condiviso, secondo cioè degli ideali etici, dei valori propri a un determinato contesto storico e culturale. E se essi vengono meno, anche giudizi e valutazioni assolute, determinazioni di senso univoche, finiscono per non essere più adeguate. L'emergere della soggettività narrante, insomma, si sostituirebbe alla costruzione della storia in termini di largizione di senso. La caratteristica fondamentale del realismo non sarebbe l'oggettività, intesa come sottrazione del commento e del discorso attraverso cui la particolare prospettiva dell'istanza narrativa si rende manifesta, quanto piuttosto un avvicinarsi all'oggetto della rappresentazione nel contesto di un indebolimento del giudizio; a cui si accompagna l'emergere di una forza estetica soggettiva capace di strutturare l'opera al di là dell'*a priori* oggettivo e sostanziale, al di là di una mitologia salda e condivisa.

---

[166] Si veda: Riccardo Castellana, Christian Rivoletti, «Introduzione», in Erich Auerbach, *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di R. Castellana e Ch. Rivoletti, Edizioni della Normale, Pisa 2010, p. XI.

[167] E. Auerbach, (1946) *Mimesis*, trad. it., A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, 1956, vol. II, p. 260 s.

Ora, un simile discorso che fa capo a una teoria dal retrogusto fine settecentesco resta però piuttosto astratto e sospetto. Esso ha tutta l'aria di un'arbitrarietà concettuale che non muove dalle forme concrete, ma piuttosto vi si riversa come patina ideologica. Oggi, se si volesse mettere alla prova la validità di simili concezioni o, se non altro, di alcune intuizioni che ne stanno alla base; se si volesse mostrare le ragioni per cui l'emergere della soggettività costituisce la base azotata per mezzo della quale è possibile intravvedere la correlazione tra ironia letteraria e una poetica capace di rinviare alla fattualità delle cose; non si può che partire dalla considerazione delle soluzioni formali e del relativo metodo di analisi. È dunque da qui che partirò in questa mia tesi e in particolar modo dal romanzo inteso come narrazione di «storie vere» o che vorrebbero presentarsi come tali; quel romanzo che Herder considerava essere il luogo dell'ironico per eccellenza: non il *romance*, ma il *novel*, quello nelle cui forme – strutturatesi tra il 1550 e il 1800, e affermatesi infine nella seconda metà del Settecento – siamo soliti riconoscere il romanzo per come lo intendiamo noi oggi[168], il romanzo moderno.

Quest'ultimo sarebbe, si diceva in maniera sintetica e riprendendo una formula impiegata da Guido Mazzoni in *Teoria del romanzo*, il racconto di «qualsiasi cosa in qualsiasi modo»[169].

Bene. Si considerino anzitutto i contenuti: qualsiasi cosa.

Essi hanno perso di esemplarità e validità sostanziale (nel senso di significatività ultima e oggettiva, di sensatezza). A divenire protagoniste della forma del romanzo come narrazione di «storie vere» (o, meglio, raccontate come se lo fossero) sono azioni abituali, vita quotidiana, prosa del mondo, l'imperfezione, la contingenza dell'esistenza. Si tratta della vita privata nelle sue due implicazioni; da un lato, quella di essere collocata nel contesto storico, sociale, economico. Così l'ambito della *Geschichte* e i suoi ritmi entrano a far parte, in maniera sempre più consistente, degli orizzonti del romanzo[170]. Dall'altro lato, la seconda implicazione della narrazione della vita privata è quella dell'analisi delle modalità specifiche in cui quest'ultima gestisce il suo rapporto con il mondo esterno e con se stessa[171]. Così, la vita quotidiana presa sul serio ha come correlato il racconto della sua interiorità, dei suoi desideri, delle sue fantasticherie e

[168] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit.
[169] Ivi, p. 30.
[170] E. Auerbach, *Mimesis*, cit.
[171] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 151-194.

*rêverie*, dei suoi ideali, insomma, della sua intima e soggettiva modalità di esperire la realtà presente. Ma forse, ancor di più, ad essere rappresentato nel romanzo come narrazione di «storie vere» – e ciò emergerà più chiaramente nel capitolo successivo – è l'interagire di questi due ambiti, ove la disposizione soggettiva si rivela nella sua interazione dinamica con l'ambito della gettatezza, vale a dire del contesto sociale, di classe, ma più in generale mondano, in cui si è gettati[172].

Ma, anzitutto, perché il lettore dovrebbe interessarsi e interessarsi seriamente alle vicende intime e ordinarie, monotone, non ideali né esemplari, di uno o una qualsiasi?

È evidente: la Rivoluzione, *La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, hanno reso la vita privata di un individuo qualsiasi, indipendentemente dalla sua estrazione sociale, oggetto di interesse preventivo. E anzi, questi personaggi del romanzo realista, sprovveduti, ottusi, un po' ridicoli e patetici e proprio per questo umanissimi, sarebbero – riprendo le parole di Pierluigi Pellini – la più autentica ed esemplare rappresentazione di un mondo moderno in cui, Pellini lo dice con Marx, «tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria»[173]. Essi sono, nel «mondo uscito dalla Rivoluzione del 1789 – che, per l'essenziale, è ancora il nostro», gli unici eroi possibili del racconto[174]. L'affermazione è vera. La Rivoluzione è la *conditio sine qua non* del realismo, di quella poetica capace di rimandare, nei suoi contenuti e nelle sue forme, all'incompiutezza ed equivocità del reale. Eppure, come afferma Jurij Tynjanov, il processo di affermazione di una poetica non ha mai solo a che fare con l'epoca storica a lei contemporanea e i suoi nuovi principi (con l'avanguardia, diciamo); ma ha anche sempre da confrontarsi con il passato, con la tradizione, con la precedente poetica e le sue consolidate norme[175]. È con questo passato, con queste norme, che il romanzo moderno deve anzitutto fare i conti. E – secondo queste norme – la sua, è, in primo luogo, una materia di rappresentazione decisamente debole,

[172] Con gettatezza ci si riferisce a quel complesso – e irriducibile a poche righe esplicative – concetto heideggeriano di *Geworfenheit*. D'altronde, non lo si riprende qui nemmeno in senso proprio, vale a dire ontologico, ma lo si assume, piuttosto, con una forte connotazione politica che non gli è direttamente propria; e specificamente non tanto come esser-gettati nel mondo, in genere, ma come esser-gettati in un sistema esistenziale comune (politico, economico, sociale, culturale) alla cui strutturazione non abbiamo partecipato e alle cui condizioni ci ritroviamo anzitutto soggetti senza averle scelte, approvate e tantomeno comprese in tutte le loro implicazioni.

[173] Pierluigi Pellini, *Miti e termiti ovvero Come una zitella grassa e sciocca possa incarnare la modernità*, in H. Balzac, *La signorina Cormon*, trad. it. a cura di F. Monciatti, Sellerio, Palermo 2015, p. 358.

[174] Ivi, p. 357.

[175] Jurij Tynjanov (1929), Archaisty i novàtory, trad. it. a cura di S. Leone, Avanguardia e tradizione, Dedalo, Bari 1968.

classicamente relegata nei generi bassi. I personaggi del romanzo realista sono anzitutto e in maniera esplicita, nonché provocatoria nei confronti della tradizione, personaggi comici, ridicoli, che suscitano riso, ilarità, talvolta persino disprezzo.

Partiamo da qui.

In ambito retorico, prima dell'inizio di qualsivoglia discorso ogni materia è detta avere una sua propria credibilità *preliminare*, che può essere forte, media o debole. Più il grado di credibilità è basso, più saranno necessari degli sforzi di persuasione affinché, al temine del discorso, il grado di credibilità possa aver raggiunto livelli alti o, per lo meno, sufficientemente convincenti[176]. Tra i casi di credibilità debole e i relativi generi, Lausberg, nel suo *Elementi di retorica*, cita il *genus humile*, quale rappresentazione di «bagatelle», cose da poco, di nessuna rilevanza né esemplare né morale. È proprio quest'ultimo a concernere il romanzo, non solo quello picaresco, come egli a ragione sostiene[177], ma altrettanto quello realista: il romanzo inteso come narrazione di «storie vere» (o, meglio, raccontate come se fossero tali), ove i personaggi, raffigurando non idee o allegorie, ma spesso tipi tradizionalmente intesi come comici, divengono una materia nei confronti della quale l'interesse di tipo serio non è *a priori*, non è preventivo, ma diviene problematico, deve cioè essere suscitato[178]. Una simile problematicità era già stata intravista da Friedrich Schlegel, il quale – nella *Nachricht von den poetischen Werken des Boccaccio*, ma in vista di una più ampia riflessione sul romanzo moderno – sosteneva che a dispiegare la possibilità di rappresentare seriamente la non eccezionalità di questioni private e particolari, quotidiane, *dappoco*, fosse stata la novella, grazie all'arte del narrare capace di «suscitare interesse»[179].

Ma com'è che questa forza estetica soggettiva, l'arte del narrare, può concretamente giungere a suscitare interesse, con quali mezzi? Il punto di vista retorico può essere utile a individuarli. La retorica, infatti, divide in due classi i fenomeni dell'elaborazioni aventi la funzione di accrescere la credibilità della materia di per sé debole: quelli atti a *persuadere intellettualmente*, attraverso cioè figure e soluzioni formali che risveglino la tensione semantica del discorso, attivino cognitivamente chi usufruisce del testo e aumentino la sua partecipazione riflessiva e critica, riattivando quella domanda che

[176] H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., p. 28.
[177] Ivi, p. 29.
[178] Si veda anche: G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 160.
[179] F. Schlegel, *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*, Hrsg. H. Eichner, Charakteristiken und Kritiken, Band I (1796-1802), Thomas, Zürich 1967, pp. 373-396.

Barthes ha ritenuto essere alla base – appunto – del piacere intellettuale che può scaturire dall'opera letteraria: "c'è stato, c'è, ci sarà un senso?"[180]; e quelli atti a *persuadere emotivamente*, capaci cioè di accrescere la partecipazione e l'identificazione empatica. Ora, se si osserva il caso specifico del romanzo inteso come narrazione di «storie vere», e, in particolar modo, del romanzo realista, *mutatis mutandis*, risulta in primo luogo chiaro che lo scopo di incrementare la credibilità della materia si traduce in quello di interessare il lettore e nello specifico di convincerlo dell'intrinseca serietà dei contenuti particolari rappresentati. Di conseguenza i fenomeni dell'elaborazione paiono strutturarsi come segue. Da un lato, l'elemento della persuasione intellettuale si realizza in commenti narrativi, digressioni, comunicazioni, prove, figure d'influenza cognitiva. Dall'altro lato, i fenomeni dell'elaborazione atti invece a creare persuasione emotiva sono anzitutto legati a una costruzione del racconto capace di lasciare sospesi sul filo delle sorti particolari dei personaggi[181], che risveglia l'interesse del lettore, il suo coinvolgimento rispetto agli oggetti particolari della rappresentazione e stimola a porsi la domanda: «come andrà a finire?»[182].

Un'obiezione sorge però a tal proposito. Mi si dirà che, per quanto riguarda il romanzo, non c'è affatto bisogno di attendere quello fine settecentesco e la sua materia debole per rinvenire simili fenomeni dell'elaborazione. Anzitutto l'esposizione tematica di contenuti a sostegno del racconto è una tecnica poetica di vecchissima data, la quale consiste nel *docere* e nel *probare*, ed è tesa a incrementare l'utilità morale e didattica dell'opera; in questo senso, sarebbe in particolar modo adatta a quel tipo di narrazioni così dette "ideografiche". E, in secondo luogo, il modo di costruzione del testo basato sull'effetto di sospensione, di *suspense*, per mezzo di anticipazioni, interruzioni, digressioni, caratterizza il romanzesco in quanto tale sin dalle sue origini, fin dal romanzo ellenistico. In un certo senso, è vero. Dall'altra parte, però, vi sono nondimeno divergenze e modificazioni essenziali che occorrono in senso all'applicazione di tali soluzioni formali. Esse si mostrano affini e attigue, quasi sovrapponibili, se prese isolatamente, ma emergono come ben distinguibili nel contesto di un'analisi testuale più estesa.

---

[180] R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, cit., p. 24.
[181] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 158-161.
[182] Terence Cave, *Suspense and the Prehistory of the Novel*, in «Revue de littérature comparée», LXX, 1996, 4, p. 139.

Anzitutto l'elemento della persuasione intellettuale.

Bisogna precisare che, da un lato, si hanno commenti che esprimono idee già incarnate nei personaggi e nei contenuti del racconto quali allegorie di una certa morale e sostanzialità etica. Si prenda a titolo di esempio *Paul et Virginie*, poco importa che si tratti di un romanzo fine settecentesco. Esso si caratterizza come un racconto che prende le mosse da una materia esemplare, da caratteri ideali, di per sé massimamente seri; la trama si dispone in base alla dolcezza e nobiltà d'animo assoluta dei personaggi, gli interventi del narratore cristallizzano in massime quanto è già presupposto nei contenuti e nelle forme testuali:

> « C'est un instinct commun à tous les êtres sensibles et souffrants de se réfugier dans les lieux les plus sauvages et les plus déserts […] Mais la Providence, qui vient à notre secours lorsque nous ne voulons que les biens nécessaires, en réservait un à madame de la Tour que ne donnent ni les richesses ni la grandeur ; c'était une amie »[183].

Qui, il commento al tempo presente è intento a ricollocare la narrazione in una logica più universale: tutte le anime sensibili e sofferenti tendono a rifugiarsi in spazi naturali incontaminati, tendono cioè a rifugiarsi nell'idillio dello stato di natura, ove le disuguaglianze si attenuano, ove l'umano si ritrova nella sua originaria uguaglianza con l'altro. In questa circostanza, esplicitamente ispirata alla filosofia rousseauiana, in questa concezione morale preliminare, la glossa del narratore si costruisce come una relativa che connette saldamente e coerentemente racconto e mondo dei valori, quale dovrebbe interessare l'esistenza stessa dei lettori. Il commento, che riguarda anche noi o, meglio, ci riguarda alla condizione che si accettino determinate premesse morali, cioè «lorsque nous ne voulons que les biens nécessaires», si trova in una logica di interconnessione rispetto alla narrazione. Se si volesse formalizzare il discorso esso suonerebbe come segue: la Provvidenza viene in soccorso a chi si inserisce positivamente nella morale presupposta (quella idilliaca dello stato di natura ove non si desidera altro se non i beni necessari). Ma il piano del discorso – cioè quello in cui Émile Benveniste colloca la forma di enunciazione che coinvolge un parlante (il narratore) e un ascoltatore (il lettore), ove il primo cerca di influenzare il secondo in termini semantici[184] –; il piano del discorso, insomma, nel caso specifico espresso nel commento al presente, per svilupparsi, si intreccia con gli elementi narrativi della trama. Quest'ultima ci mostra

[183] Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Gallimard, Paris 2013, p. 8.

[184] Émile Benveniste, *Les relations de temps dans le verbe français*, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, 1, Gallimard, Paris 1966, vol. I, pp. 237-250, p. 242.

infatti che la Provvidenza va in soccorso o, meglio, *andava* in soccorso a Madame de la Tour, il tempo è invero l'*imparfait*: tempo proprio al registro della storia, che – ancora secondo Benveniste – costituisce appunto uno dei modi della narrazione[185], ove la trama, con i suoi nuclei e i suoi satelliti, è portata ad espressione. Madame de la Tour è dunque lasciata emergere in quanto personaggio morale e positivo, che non desidera altro se non i beni necessari: la narrazione ha invero mostrato la Provvidenza andarle in soccorso donandole un'amica. L'incontro di simili personaggi nel corso del racconto arricchisce il discorso etico; le massime fissano, cristallizzano tematicamente l'agire e il sentire virtuosi che li caratterizzano. La coerenza dell'attitudine edificante intreccia senza riserve racconto e commento. Ad essere intimamente connessi sono qui tre poli: quello della morale *a priori*, quale emerge nella prima frase del passaggio citato, l'idea cioè che la natura umana sia un qualcosa di buono e positivo là dove rifugge i meccanismi artificiali e di corruzione che si sono sedimentati nella società, l'idea che una volta tornati alla semplicità originaria si dia la possibilità di un'esistenza armonica; quello della trama, che rappresenta i personaggi nel contesto di una simile circostanza desiderabile; quello del commento, che conferma il valore morale del contesto specifico e delle vite esemplari di quanti lo abitano.

Tutt'altro discorso va invece fatto in relazione a quegli interventi che occorrono nell'ambito in cui i contenuti della storia non sono incarnazione di un senso oggettivo, di un significato ultimo, unicamente da verbalizzare o da cristallizzare in massime morali o in altre soluzioni formali. Al capitolo 31 del libro secondo di *Le Rouge et le Noir*, Julien Sorel cerca di soggiogare la volubilità di Mathilde de la Mole; lo fa per mezzo di strategie che fanno violenza a se stesso e al suo sentire. Egli ne prende le distanze nel tentativo di manipolare quella materia fragile e delicata dell'esistenza di una ricca fanciulla: esistenza ogni volta mancata, annoiata da quanto le appartiene, da ciò che ormai le appare come già dato, come scontato. Sfugge, finge di non essere suo, le lascia intendere di corteggiare un'altra, nega ogni suo volere immediato, ogni desiderio, ogni intima tensione, pur di non lasciar trasparire i propri sentimenti. Agisce con una disciplina e un senso del dovere spietati. Ma dovere nei confronti di che cosa, verrebbe da chiedersi? Di se stesso, della sua ambizione. Non si tratta cioè di un dovere etico o morale, civile o sociale, qui l'unico termine di referenza è l'io: lottare per il sé, negare se stesso,

[185] Ivi, p. 239.

dissimulare, al fine di ottenere il riconoscimento dell'altro – di lei, in questo caso –, al fine di gioire di quella gratificazione[186]. Ed ecco che, là dove l'animo si intenerisce, il controllo di sé diviene sempre più inflessibile:

> « Ses combats étaient bien plus pénibles que le matin, son âme avait eu le temps de s'émouvoir. Il craignait de voir Mathilde se piquer de vanité. Ivre d'amour et de volupté, il prit sur lui de ne pas lui parler.
>
> C'est, selon moi, l'un des plus beaux traits de son caractère ; un être capable d'un tel effort sur lui-même peut aller loin, *si fata sinant* »[187].

Anzitutto, il commento del narratore non è impersonale, non è cioè esposto come specchio di una verità oggettiva, bensì si presenta come assolutamente soggettivo, è l'espressione di un'opinione personalissima: «selon moi». Nel passaggio sopra citato, tratto da *Paul et Virginie*, la narrazione – fondata e strutturata sulla premessa morale secondo cui buona è la natura semplice e originaria dell'umano – si trovava oggettivamente e causalmente connessa al piano del commento e viceversa: la Provvidenza sostiene chi si accontenta di poco; Madame de la Tour è sostenuta dalla Provvidenza; Madame de la Tour è un personaggio positivo che si accontenta di poco; oppure: Madame de la Tour è un personaggio positivo a cui basta poco per vivere in armonia e serenità, essa è dunque sostenuta dalla Provvidenza. Qui, al contrario, nessuna morale pare avere la funzione di sostegno rispetto ai due piani testuali e questo comporta una separazione tra commento e trama[188]. Se Julien decide di non parlare a Mathilde, egli giunge a questa risoluzione, non in risposta ad una legge, a dei costumi, ma sulla base del suo sentire e patire, del suo temere. Fa così prova di grande autocontrollo. La capacità di autocontrollo non è detta essere positiva in assoluto, ma semplicemente è ritenuta essere uno dei tratti più belli del suo carattere: essa insomma non è una qualità valida in termini universali, bensì specificamente in relazione al personaggio, Julien, e, soprattutto, secondo una prospettiva particolare, quella soggettiva del narratore. Segue poi una frase atta a prospettare una determinazione appartenente al dominio del generale: chi ha in sé una simile capacità di autocontrollo può fare strada. Si tratta però di un'apodosi, può fare strada, può andare lontano, ad una condizione: «*si fata sinant*». Ma

[186] A tal proposito si veda: René Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Grasset, Paris 1961.

[187] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, in Id., *Romans et Nouvelles*, Tome II, texte établi et annoté par Henri Martineau, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1952, p. 620.

[188] A proposito della disomogeneità tra piano della storia e piano del discorso nella poetica stendhaliana, si veda: F. Moretti, *Romanzo di formazione*, cit., p. 101 s.

cosa si intende con "fata" in questo contesto? Hanno essi il medesimo ruolo che la Provvidenza, carica di un discorso etico determinato e determinante, portava con sé nella citazione tratta da *Paul et Virginie*? No. I *fata* costituiscono qui gli svolgimenti della trama. E, no, *non sinunt fata*: il destino intessuto dalla narrazione – il racconto lo mostrerà in seguito – non incorpora, non assume in sé, i contenuti del discorso, l'opinione cioè espressa nel commento. Storia e discorso, narrazione e commento, dunque, non strutturati a partire da una sostanzialità, da un'etica oggettiva, ma frutto piuttosto di istanze soggettive, si scindono, non si danno più necessariamente nei termini di un rapporto logico di correlazione causale. Una simile divaricazione è esplicitata, ancora una volta, al capitolo 37 del secondo libro: «mais, suivant moi, – commenta il narratore facendo riferimento a Julien – ce fut une belle plante. Au lieu de marcher du tendre au rusé, comme la plupart des hommes, l'âge lui eût donné la bonté facile à s'attendrir, il se fût guéri d'une méfiance folle... Mais à quoi bon ces vaines prédictions ?»[189]. Julien è stato condannato a morte, i destini privati del personaggio intessuti dalla trama, il suo fato nel contesto narrativo, è quello di non poter realizzare questa potenzialità che il narratore crede di intravvedere nella sua persona. Ma come può intravvederla, come può ipotizzarla, a partire da quali indizi, e con quali garanzie? Insomma, secondo quali consequenzialità logiche e oggettive si può definire nei termini di «belle plante» uno che è appena stato condannato a morte per tentato omicidio? E, soprattutto, «à quoi bon ces vaines prédictions»? A quale scopo?

Una cosa è certa: non al fine di *docere* o *probare*. Con ogni evidenza – in questo contesto di scissione tra andamento della trama e ricerca del senso, ove la materia della narrazione è ambigua – gli interventi, i commenti, le glosse, appaiono non più come esposizione tematica di una linea guida *a priori*, espressione di un'unità oggettiva di senso che anima l'opera tutta. Essi emergono piuttosto come risultato di una riflessione soggettiva a posteriori, non sempre coerente con se stessa e con gli altri elementi testuali. Una simile incoerenza si è già potuta osservare nell'analisi dei passaggi dedicati alla monaca di Monza nei *Promessi sposi*; lì, lo si è visto, a giudizi negativi netti, espressi sotto forma di commento narrativo, fa da contrappeso la digressione empatica sulla storia della piccola Gertrude, racconto che, mettendo in luce le intime ragioni insite nel vissuto del personaggio, indebolisce l'assolutezza di giudizi e valutazioni, impedisce di porsi in

[189] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cit., p. 654.

quella posizione di ferma presa di distanza critica rispetto al personaggio, presa di distanza a cui, pure, i commenti inciterebbero. Sulla stessa linea, a proposito del narratore balzachiano, Barthes e Genette hanno mostrato la natura multiforme e incoerente della sua attitudine commentativa[190]; la quale, lungi dal *docere* in maniera uniforme e meramente assertiva, pare «rimettere in discussione ciò che s'era già deciso, o riesaminare sotto un'altra luce azioni già compiute»[191]. In tal senso, il ruolo di questo emergere del punto di vista soggettivo dell'istanza narrativa all'interno del testo sarebbe, non tanto legato alla largizione di significati univoci, quanto a un'attivazione della tensione semantica; in vista, sì, di una riflessione critica rispetto ai contenuti dell'opera letteraria, ma di una riflessione critica più incerta e problematica che valutativa; più direzionata alla ricerca di un senso di cui l'ultima parola pare non essere ancora stata pronunciata, che al sostegno di significati presupposti e predefiniti. Una simile incertezza valutativa, di indebolimento del giudizio, espressa attraverso quelli che dovrebbero essere i fenomeni dell'elaborazione in vista della persuasione intellettuale è nondimeno coerente con la materia del romanzo in questione: materia mediocre, non ideale; ed è altresì coerente con il suo scopo: quello cioè di indurre il lettore a interessarsi seriamente non solo e non tanto alla *quidditas*, non all'universale, bensì anche all'*haecceitas*, alla particolarità, mai definitivamente afferrabile e definibile, dei contenuti narrati.

In secondo luogo, per quanto riguarda invece i fenomeni della persuasione emozionale, la retorica distingue tra quelli atti a *delectare* e *placere* attraverso un *affectus* mite e composto, ove ad essere in questione è cioè l'*ethos*; e quelli tesi piuttosto a suscitare *pathos*, a *movere* e *commovere*[192]. Là dove la materia ha già di per sé un grado di credibilità alto, là dove l'interesse è già assicurato dall'idealità, l'esemplarità del racconto, là dove gli elementi di persuasione intellettuale sono già bastevoli per indurre a considerare *seriamente* i contenuti della rappresentazione, la creazione di *suspense* è piuttosto tesa a suscitare il piacevole. Si prenda un caso estremo: le *Etiopiche* di Eliodoro. Qui – ragionando in termini non assoluti ma di ricorrenza quantitativa – è interessante osservare come l'esposizione delle vicende parallele dei personaggi, digressioni,

[190] Roland Barthes, (1970) *S/Z*, trad. it. a cura di F. Novaro e M. Mondino, *S/Z*, Einaudi, Torino 1973, p. 186; Gerard Genette, (1969) *Verosimiglianza e motivazione*, trad. it. in *Figure II*, Einaudi, Torino 1972, p. 56.

[191] E queste sono le parole con cui Moretti definisce il gesto ironico del romanzo moderno (F. Moretti, *Romanzo di formazione*, cit., p. 134).

[192] H. Lausberg, *Elementi di retorica*, p. 52 s.

retrospezioni o anticipazioni, si concludano o interrompano per lo più nel momento in cui e a condizione che il significato, il valore morale ed etico o la giustizia dell'episodio siano stati raggiunti e restaurati. Due esempi. Nel libro primo, Cnemone, un ateniese che condivide la prigionia con i due protagonisti, racconta loro la sua storia. Egli è stato vittima degli intrighi della sua matrigna che è giunta a farlo passare per parricida.

> «– Cosi iniquamente venivo bandito dalla casa paterna e dalla mia terra natia; ma la collera degli Dei non tardò a colpir Demeneta, ed il modo ve lo dirò un'altra volta, giacché ora è tempo di dormire: buona parte della notte è ormai trascorsa e voi avete bisogno di riposare a lungo.
>
> – Ma tu ci fai troppo dispiacere, — soggiunse Teagene — se in mezzo al racconto ci lasci impunita quella femmina perversa.
>
> – Ebbene [...]»[193]

Cnemone continua il suo racconto, la punizione di Demeneta è narrata, la giustizia è ristabilita e la digressione può concludersi. Allo stesso modo, nel libro secondo, l'attenzione del lettore è distolta dalle sorti dei protagonisti per seguire la strada che il loro compagno ateniese è costretto a percorrere allontanandosi dai due e procedendo al fianco di Termuti, lo scudiero del capo dei predoni, al fine di seminarlo e liberarsi di lui. Ci riesce. Lo scudiero, gabbato, lo attende, e «in quest' aspettativa a poco a poco Termuti, affranto dalla stanchezza, piombò in un sonno profondo, che doveva esser l'ultimo per lui, giacché morso da un serpente velenoso mandatogli improvvisamente dal destino trovò la fine che si meritava»[194]. I cattivi sono puniti, i valori sono saldi: la storia può procedere. Il senso tende a essere, ad ogni momento e ad ogni tappa del racconto, riaffermato, preservato: il grado di credibilità dei contenuti del racconto non dipende dalla forma in cui questi sono esposti; esso è piuttosto aprioristicamente elevato. Così la struttura digressiva, i giochi dell'intrigo, analessi e interruzioni che sospendono il racconto inteso come trama principale, lungi dall'essere veri e propri strumenti di persuasione in direzione della considerazione seria dell'oggetto della rappresentazione, sono piuttosto volti a creare il piacevole, sono cioè legati al *delectare*.

Diverso è il caso del romanzo moderno. Qui la digressione non è una semplice deviazione giocosa rispetto alle salde fondamenta di una storia di per sé significativa, non è un elemento atto a creare un effetto di piacere sussidiario rispetto all'esposizione della salda centralità di una trama portante, del senso del racconto, del suo significato

[193] Eliodoro, *Romanzo d'Etiopia*, trad. it. a cura di U. Limentani, Formiggini, Roma 1922, p. 16.
[194] Ivi, p. 59.

ultimo. Essa, meno legata alla peripezia e all'avventuroso, ha piuttosto la funzione di approfondire – come si vedrà in maniera più dettagliata nel capitolo secondo – il contesto storico, sociale, economico, capace di mettere in luce la problematica condizione esistenziale delle vite particolari rappresentate, le ragioni e le cause del loro essere così e non altrimenti, le difficoltà correlate al rapporto con il mondo esterno, con la realtà presente e quotidiana. Ma, più in generale, nel romanzo come racconto di «storie vere», in particolar modo in quello realista, tutte le soluzioni formali atte a creare un aumento di partecipazione empatica, vale a dire a persuadere emotivamente, non hanno tanto lo scopo ancillare di *delectare*, bensì piuttosto quello di *movere*. Esse hanno cioè l'ufficio di avvicinare agli oggetti della rappresentazione, ai suoi personaggi ambigui, problematici (fino a divenire risibili); di incitare a porsi in prossimità di essi, in prossimità, vale a dire, dei loro destini privati, soggettivi. In effetti, il fine di tale romanzo, lo si è detto, è quello di indurre il lettore a considerare seriamente e problematicamente i contenuti particolari della rappresentazione «nella contingenza del loro essere-così»[195], con la loro storia, il loro vissuto, le loro intime ragioni. Così questi fenomeni dell'elaborazione, capaci di creare *pathos*, *affectus concitati*, tesi cioè a esortare il lettore ad «andare incontro» al personaggio, consistono, certamente, negli strumenti dell'*entrelacement*, della *suspense*, ma anche e soprattutto nell'immersione nell'intima soggettività degli individui rappresentati, e specificamente attraverso monologhi citati, psiconarrazioni e frasi di discorso indiretto libero (lo vedremo).

Insomma, da un lato, una materia di per sé forte, vale a dire esemplare, allegoria cioè di idee e significati positivi, non necessita di ausili formali per convincere della sua serietà. In tale contesto i fenomeni dell'elaborazione avranno il fine, da una parte, di fissare tematicamente e didatticamente i valori e l'oggettività già raffigurati allegoricamente da personaggi e contenuti del testo; dall'altra, di *delectare* e creare un effetto di piacevole. Viceversa, nel romanzo che vuole lasciar emergere serietà e problematicità insite in situazioni, condizioni di vita, azioni, abitudini tradizionalmente considerate comiche e *dappoco*, tali soluzioni formali non risultano affatto sussidiarie, bensì, dal punto di vista della logica strutturale del discorso retorico, consistono in quella forza estetica soggettiva capace aumentare il grado di serietà di una materia debole di partenza, una materia che, in sé stessa, non presenta un grado di credibilità retorica di

[195] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 101.

per sé elevato. E con forza estetica soggettiva si intende, da un lato il filtro della soggettività narrante capace di persuadere intellettualmente o, per dirla con Schlegel, di rendere interessanti contenuti tradizionalmente ritenuti *dappoco*; dall'altro lato, il fatto che le soggettività dei personaggi vengano ad assumere una posizione di primo piano attraverso la persuasione emozionale, tramite cioè quelle soluzioni formali capaci di *commovere*, di *movere* il lettore in direzione di una considerazione seria e problematica dei destini privati degli individui rappresentati. Ma proprio perché un simile *movere* ha la funzione di incitare in vista di una considerazione seria di questi contenuti nella loro parzialità, incompiutezza, particolarità, l'attitudine commentativa della *narratio* non si esprimerà secondo massime universali e oggettive, capaci di ricollocare il particolare nell'unità di senso universale, e così di superarlo. Essa sarà, viceversa, meno definitiva, più capace di mettere in questione; più incostante, più ipotetica, meno valutativa e giudicante in termini assoluti, meno largitrice di sensi univoci, coerenti con gli elementi del testo tutti.

Risulta con ciò che il realismo, lungi dal realizzarsi nel discorso impersonale, è intimamente connesso con l'emergere della soggettività all'interno del testo letterario o, meglio, e più specificamente, con l'emergere *delle soggettività*, con il loro venire ad assumere una posizione di primo piano. Lo scopo di queste pagine era invero quello di dimostrare una tale connessione non tanto e non più dal punto di vista speculativo, vale a dire in quanto prodotto di un progresso storico-culturale in cui l'armonica unità dell'oggettivo si è scissa e ha reso necessario l'intervento del soggettivo, come vorrebbero, con le dovute e suddette differenze, tanto Schlegel ed Hegel, quanto perfino Lukács[196]; ma piuttosto dal punto di vista retorico. Insomma, piuttosto che applicare un filtro di storia delle idee alla struttura del romanzo, si è tentato di sostenere una tesi non dissimile rispetto a quella degli autori sopra citati, a partire però dall'interno dell'opera e specificamente dalla logica del discorso letterario realista, prendendo anzitutto in considerazione i suoi presupposti: la sua materia di partenza, da un lato, materia tradizionalmente considerata debole; e il suo fine: quello della rappresentazione seria del quotidiano; quello cioè teso a indurre il lettore a considerare nella loro serietà e problematicità i contenuti rappresentati, sebbene particolari, non ideali né eccezionali.

[196] G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit. pp. 23-32.

Bisogna ora cercare di capire se una simile dimostrazione basata sulla logica retorica del discorso trovi conferma o meno sul piano testuale, vale a dire delle forme relative alle opere concrete. Pare che nella critica letteraria si possano trovare degli elementi a sostegno di una tale teoria relativa all'emergere delle soggettività all'interno del romanzo realista, sia come soggettività narrante nella sua attitudine commentativa (lo abbiamo visto), sia come intima soggettività dei personaggi, sempre più approfondita, tanto sul piano dell'interiorità psicologica, quanto su quello esistenziale della gettatezza. In effetti, afferma Kate Hamburger, la finzione narrativa – ma in particolar modo quella realistica ottocentesca, la corregge Dorrit Cohn – è l'unico luogo «in cui è possibile parlare di persone terze non solo in quanto oggetti ma anche in quanto soggetti – l'unico luogo, cioè, in cui la soggettività di un altro può essere presentata come *soggettività*»[197]. E, ancora, il romanzo ottocentesco di per sé mostra altresì l'intima correlazione delle due istanze del soggettivo: quella stessa correlazione che ha premesso a Bachtin e Lotman di formulare la tesi di un realismo (che verrà approfondita nel terzo capitolo della presente tesi) – guarda un po' – ironico, inteso come «l'intersezione di tutti i punti di vista»[198].

È però adesso giunto il momento di dimostrare più analiticamente quanto esposto finora, di giungere cioè all'analisi delle soluzioni formali concrete e particolari. E, siccome il fine di questa tesi è quello di definire il campo dell'ironico in quanto modo letterario, bisognerà anzitutto prendere in considerazione i fenomeni dell'emergere della soggettività narrante all'interno del testo; fenomeni che, appunto, la critica ha spesso definito nei termini di ironia romantica o letteraria.

### 4. *Metodo per un'analisi del modo ironico*

In effetti, la critica più o meno contemporanea ha individuato le caratteristiche formali dell'ironia romantica in tutti quegli interventi in cui il soggetto narrante lascia intendere la propria presenza – dai commenti, alle digressioni, dalla modalizzazione[199], alle

[197] Käte Hamburger, (1957) *Die Logik der Dichtung*, trad. it. a cura di E. Caramelli, *La logica della letteratura*, Pendragon, Bologna 2015, p. 155. È proprio da questo presupposto – scrive Scarfone – che Cohn riprende e storicizza, considerandolo lo strumento narrativo privilegiato dal realismo ottocentesco (Gloria Scarafone, *Rigore ed empiria: la narratologia di Dorrit Cohn*, in «Il monologo autonomo», Pisa, Pacini, 2021, pp. 9-42, p. 12.

[198] Jurij Mihajlovic Lotman, (1970) *La struttura del testo poetico*, trad. it. Mursia, Milano 1976, p. 284, p. 320.

[199] Tra poco approfondiremo questo concetto che sarà poi centrale per il nostro discorso tutto.

operazioni relative alla *dispositio* – e che hanno come esito di disturbare la dimensione dell'illusione finzionale[200]. In rapporto però all'analisi concreta delle forme, una simile definizione, così come io l'ho strutturata, in termini cioè sintetici e generalizzanti, risulta un po' troppo ampia. In particolar modo, essa pare poter abbracciare in sé una pluralità di fenomeni, quali ironia retorica, umorismo, massima, interventi dell'autore, modalità dello straniamento; che sono fenomeni ben noti e in relazione ai quali non ci sarebbe bisogno di scomodare una nuova categoria. A tal riguardo Rivoletti fa una giusta osservazione, rispetto alla quale l'argomentazione delle precedenti pagine di questa tesi è perfettamente allineata. Egli definisce infatti l'ironia della finzione, che io ho denominato invece "ironia letteraria" o "modo ironico", come una «tecnica narrativa che prevede lo svelare continuamente al lettore la natura fittizia della narrazione»; ma poi aggiunge: «prospettando durante la fruizione del testo una dialettica tra identificazione del soggetto nella storia inventata e sua consapevole presa di distanza dal mondo narrato»[201]. Il campo è così ristretto e ridimensionato. Non si è però ancora esposto e chiarito, in termini analitici, in che cosa consistano nello specifico le tecniche formali atte a creare identificazione emotiva, quelle atte a creare presa di distanza; e come si realizzerebbe, poi, l'interazione dialettica tra le due. Al fine di una simile esposizione bisogna anzitutto munirsi di un metodo. Ebbene, l'ironia letteraria dovrebbe distinguersi da quella retorica proprio per il fatto che essa non si fonda su singoli passaggi, giochi di parole o motti di spirito isolabili, ma, viceversa, – scrive Schlegel – detiene la caratteristica della globalità, la capacità di animare nel complesso e dappertutto le opere con il suo soffio divino[202]; vale a dire – esprimendolo nella terminologia tecnica che Rivoletti vi applica nel suo saggio *Ariosto e l'ironia della finzione*[203] – essa detiene la capacità di agire non solamente a livello dell'*elocutio*, in quanto tropo e figura, ma anche

[200] A.W. Schlegel, *Allgemeinen Literaturzeitung*, (recensione a Tiecks «Volksmärchen»); K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, cit.; D.C. Muecke, *The Compass of Irony*, cit; Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*, cit; Ch.Rivoletti,.*Ariosto e l'ironia della finzione*, cit.

[201] Ch. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., p. XXI.

[202] «[42] Certo vi è anche un'ironia retorica che, usata con moderazione, ha un effetto eccellente, in particolar modo nella polemica; tuttavia essa è al cospetto della sublime urbanità della musa socratica, ciò che lo splendore della più brillante orazione è al cospetto di una antica tragedia di stile elevato. La poesia soltanto può elevarsi sotto questo rispetto all'altezza della filosofia, e non si fonda, come la retorica, su passi ironici. Vi sono poesie antiche e moderne che respirano continuamente nel complesso e dappertutto il soffio divino dell'ironia. In esse vive una vera e propria *buffonerie* trascendentale» (F. Schlegel, *Fragmente*; trad. it. *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino 1998, p. 10 s).

[203] Quella di Stierle: Karlheinz Stierle, *Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte*, in Id. *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, Fink, München 1975.

a quello dell'*inventio*, cioè dell'attitudine commentativa, e della *dispositio*, a livello cioè di tutti quei «procedimenti relativi alla struttura del testo narrativo, attraverso i quali il narratore gestisce soggettivamente la storia raccontata»[204]. Questo campo dell'ironico come modo letterario, esteso al testo tutto, sarebbe poi intimamente connesso con un polo empatico, ove a venire in primo piano non è più la soggettività narrante, ma quella dei personaggi. In considerazione di questo carattere di estensione e stratificazione del fenomeno bisogna optare, al fine di una sua analisi formale, per un metodo integrato, capace di tener conto dei tre livelli (*elocutio*, *inventio*, *dispositio*), delle soggettività in questione (narrante e narrata), e della loro interazione.

Anzitutto, rispetto al discorso finora sostenuto, è estremamente interessante attingere dalla linguistica e in particolar modo da quella testuale. A proposito di istanza soggettiva, Benveniste, nel suo noto articolo *Les relations de temps dans le verbe français*, aveva distinto due piani dell'enunciazione, uno relativo all'*histoire*, associato ai tempi verbali passé simple, imparfait, plus-que-parfait, conditionnel, ove la figura del narratore o locutore scompare: nessuno sembra parlare e gli eventi paiono raccontarsi da sé. L'altro sarebbe il piano del *discours*, i cui tempi fondamentali sono présent, futur e passé composé, e che presuppone un locutore e un ascoltatore, il primo intento a convincere il secondo[205]. Nel caso specifico del romanzo, il discorso si realizzerebbe in due fenomeni: nella riproduzione delle parole e affermazioni del personaggio, e nell'intervento del narratore medesimo «pour juger les événements rapportés»[206]. Ora, con locutore Benveniste intende – lo esplicita in un altro saggio, *De la subjectivité dans le langage* – colui che ha la capacità di dire «ego», di porsi come soggetto; e, ancora più radicalmente: il locutore sarebbe il fondamento linguistico della soggettività[207]. Se si segue questo ragionamento ne risulta un'intima connessione tra discorso, inteso come momento in cui il locutore prende la parola, e istanza soggettiva: la soggettività emergerebbe là dove vi è discorso e il discorso, a sua volta, lascerebbe sempre emergere una soggettività.

Una simile concezione, se l'ironia letteraria trovasse la sua definizione nel manifestarsi della soggettività narrante all'interno del testo, porrebbe dinanzi a un elemento di serio imbarazzo: ogni discorso interno al testo e non attribuibile ai

[204] Rivoletti Ch., *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., p. 20.
[205] Émile Benveniste, *Les relations de temps dans le verbe français*, cit., p. 242.
[206] *Ibidem*.
[207] Émile Benveniste, *De la subjectivité dans le langage*, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, 1, Gallimard, Paris 1966, pp. 258-266, p. 259 s.

personaggi costituirebbe il campo dell'ironico inteso come modo letterario. Ora, bisogna chiedersi se aver circoscritto questo campo, considerando ironico solo quel discorso che si pone in una dialettica tra presa di distanza e identificazione empatica nei contenuti narrati, risolva veramente l'imbarazzo dinanzi al quale si è posti. In effetti, dal punto di vista logico, se il discorso è il luogo in cui un locutore cerca di convincere, di attivare semanticamente, e se il commento del narratore nel romanzo cosiddetto ideografico, quale ha come suo oggetto contenuti ideali o esemplari, è ogniqualvolta in linea con quei contenuti, legato ad essi tanto da esserne una cristallizzazione tematica; allora, quale discorso, più di questo, prospetta una dialettica tra avvicinamento alla materia della rappresentazione e attivazione semantica, creazione di uno spazio di riflessione ulteriore? Invero, ogni massima, è sempre un ricollocare nel generale (ecco il polo della presa di distanza, della riflessione critica) e ogniqualvolta un personaggio ideale è avvolto nella patina tematica del discorso, egli è confermato nella sua bontà, nella sua validità, e nello specifico, nel suo dover esser valido per noi: noi siamo sospinti a parteggiare per lui (ecco il polo dell'identificazione empatica). Non basta dunque affermare che l'ironia letteraria si dia là dove l'emergere della soggettività narrante prospetti una dialettica tra immedesimazione emotiva e distacco critico-riflessivo. Non basta, a meno che prima non sia stato chiarito e definito lo statuto di questa soggettività narrante, base azotata del fenomeno ironico.

Anzitutto, se si considera il discorso come il luogo in cui si dà il fondamento linguistico del soggettivo, in opposizione all'oggettività dell'*histoire*, ove i fatti paiono narrarsi da sé, in maniera oggettiva, nulla distinguerebbe l'attitudine commentativa propria al romanzo ideografico; nulla distinguerebbe la massima morale, ad esempio, dal manifestarsi di quella forza estetica soggettiva che, nel romanzo inteso come racconto di «storie vere», si sostituisce in misura sempre maggiore alla costruzione della storia in termini di largizione di senso[208]. Eppure, si osservi questo passaggio: «Il delitto è un padrone rigido e inflessibile, contro cui non divien forte se non chi se ne ribella interamente». L'ambito è evidentemente quello del *discours*, il tempo impiegato è il presente, l'enunciazione porta con sé un senso da comunicare, un valore condiviso,

[208] Ovviamente questa distinzione tra romanzo ideografico e romanzo realista è piuttosto astratta e la si può sostenere solo al fine di schematizzare, in base ad un indice di ricorrenza quantitativa, dei fenomeni che percorrono trasversalmente tutta la storia della narrativa. Il racconto di «storie vere» si fa nondimeno spesso portatore di asserzioni oggettive *aprioristicamente* poste, e un romanzo ideografico in tutto e per tutto non è forse mai stato scritto.

oggettivo, o che, se non altro, si presenta come tale. Ma dov'è che qui traspare l'«ego»? Qualcuno sembra dire «io»? È Benveniste stesso ad aver elencato i modi di emergere della soggettività. Essi si realizzerebbero in sei forme: strutturazione dell'enunciato nei termini di un'impressione che influenza l'io (je sens que…); attitudine che mitiga un'asserzione (je crois que…) o che la circoscrive nell'ambito delle modalità del soggetto (je suppose, je présume, je conclue que…); enunciazione che implica un impegno dell'io (je jure que…); esplicitazione di un'operazione dell'io (je réfléchi, je raisonne); descrizione di un'azione dell'io (je mange). Con ogni evidenza questi modi non dipendono dall'esplicito impiego della particella pronominale o del verbo alla prima persona. Nell'esempio successivo è l'enfasi della punteggiatura e della costruzione sintattica a lasciar emergere l'istanza soggettiva: «Es ist eine schauderhafte Empfindung, wenn ein edler Mensch mit Bewußtsein auf dem Punkte steht, wo er über sich selbst aufgeklärt werden soll. Alle Übergänge sind Krisen, und ist eine Krise nicht Krankheit? Wie ungern tritt man nach einer Krankheit vor den Spiegel!»[209]. Può esser detto lo stesso a proposito della massima morale precedente? Direi di no. Lì, il registro assertivo, mostra il discorso, non tanto come il luogo in cui si dà il fondamento linguistico della soggettività, quanto come luogo dell'espressione di un'istanza oggettiva, di un valore già dato, aprioristicamente posto nei termini di condivisibile, se non altro in un determinato contesto storico e culturale. La definizione dunque del *discours* come il luogo in cui si dà il fondamento linguistico della soggettività, in opposizione all'oggettività dell'*histoire*, non torna fino in fondo. Nel caso specifico del romanzo, il discorso, là dove è cristallizzazione tematica di un'idea o di un'oggettività *a priori*, in base alla quale commento, racconto e materia della rappresentazione si strutturano, non può essere inteso come il campo in cui il soggetto si pone. Ove cioè la materia di partenza è ideale o esemplare – si è tentato di mostrarlo nelle pagine precedenti –, il piano del discorso è per lo più portatore di contenuti oggettivamente validi e la narrazione si struttura a sua volta oggettivamente, nel senso di ideografica conferma dell'oggettività e serietà di quella materia di partenza. Ma quando si parla di quella narrazione in cui i fatti «paiono narrarsi da sé», in maniera cioè "oggettiva", quella appunto del realismo, si intende il

[209] Johann Wolfgang von Goethe, (1795) *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, trad. it. a cura di A. Rho e E. Castellani, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, Adelphi, Milano 1976, p. 455: «Angosciosa è la sensazione che un uomo nobile e consapevole prova quando è sul punto di venir in chiaro su se stesso. Tutti i trapassi sono crisi, e una crisi non è forse una malattia? Come ci si guarda mal volentieri in uno specchio dopo essere stati malati!»

medesimo tipo di oggettività? Si intende, cioè, una simile assenza del soggettivo? Ancora una volta, direi di no. Al contrario, dal punto di vista retorico, lo si è già esposto, l'obiettività della narrazione, in quanto avvicinarsi e approssimarsi all'oggetto della rappresentazione, alla sua particolarità, incompiutezza, equivocità, viene piuttosto a trovarsi in intima connessione con un piano del discorso che, lungi dal presentare istanze oggettive, valori, valutazioni, si esplica come *indebolimento del giudizio*, come mitigazione di quel registro assertivo inteso come conferma tematica di una sostanzialità a priori, per andare in direzione della riflessione, invece, a posteriori. Ed è specificamente questo discorso a costituire il campo dell'*origo* linguistica della soggettività; quello in cui i modi del soggetto sostituiscono, attenuano o mettono in questione la largizione di significati univoci. E, a sua volta, è specificamente questo indebolimento del giudizio a rendere possibile l'avvicinarsi all'oggetto dell'enunciazione o della rappresentazione, a quell'oggetto nella sua particolarità e problematicità, nella sua singolarità difficilmente circoscrivibile in termini definitivi e assoluti.

Non ogni discorso, dunque, può esser detto il luogo in cui un locutore, vale a dire uno che si afferma come "io", si rende manifesto. E non ogni piano della storia può esser detto quello in cui gli avvenimenti paiono raccontarsi da sé medesimi. Nondimeno, la distinzione tra questi due piani dell'enunciazione resta una scoperta imprescindibile e uno strumento di analisi fondamentale. Weinrich, nel suo saggio *Tempus*, ne ha ripreso l'ossatura per trarne un sistema che, da un lato, si sottrae agli equivoci delle definizioni di Benveniste, dall'altro, approfondisce le implicazioni testuali di una simile teoria linguistica. Egli distingue, piuttosto che tra storia e discorso, tra i segnali sintattici (in particolar modo i tempi verbali) del narrare e quelli del commentare. I primi, i tempi narrativi – che in italiano consisterebbero nell'imperfetto, passato remoto, trapassato prossimo e remoto, condizionale presente e passato – pongono dinanzi ad un mondo da osservare passivamente e creerebbero un effetto di distensione. Io li denominerei i tempi del racconto, per non creare confusione con la *narratio* intesa come gestione soggettiva dell'opera, che si esplica tanto nella strutturazione del racconto, quanto nello stile e nell'*inventio*. I secondi, poi, i tempi commentativi – presente, passato prossimo e futuro –, in cui il resoconto del reale è sempre legato appunto ad un commento, indicherebbero un qualcosa che coinvolge il *qui e ora* della funzione destinatario, creando dunque un effetto di tensione. Specificamente, i segnali sintattici del commentare sarebbero quelli

capaci di incrementare il coinvolgimento, segnalando una condizione di «*tua res agitur*», in relazione alla quale il lettore è incitato a considerare in maniera attiva i contenuti del testo[210]. Mentre il mondo commentato indicherebbe un tempo e uno spazio che coinvolge, implica, anche il destinatario dell'enunciazione; il mondo narrato – che noi chiameremo il mondo raccontato – metterebbe in mostra un tempo e uno spazio altri, in cui il lettore non è incitato a intervenire in nessun modo, e per questo può distendersi.

Ora, Weinrich constata che i generi in cui si rinviene una maggioranza di tempi commentativi sono, statisticamente, il dramma, la lirica e il saggio scientifico. E con ciò introduce, senza però risolverla, una questione enorme: il fatto che la tensione emotiva del dramma, del dialogo, del monologo, e la tensione intellettuale creata dal saggio o dagli interventi del narratore (ad esempio le massime o i commenti saggistici), due tensioni ben diverse, abbiano una funzione analoga. La retorica – lo si è visto nelle pagine precedenti – ha rinvenuto l'origine di una tale somiglianza di funzioni nell'ufficio della persuasione che i due tipi di tensioni condividerebbero. Nella logica del discorso retorico, infatti, due sono i tipi di fenomeni dell'elaborazione in vista della persuasione e del coinvolgimento del destinatario: quelli atti a creare un aumento di partecipazione intellettuale e quelli atti a creare un aumento di partecipazione emotiva. Ma essi paiono appunto corrispondere ai due tipi di tensioni prospettati dal commentare, quella saggistica o riflessiva e quella lirica o drammatica. Il mondo commentato, espresso nei segnali sintattici del commento, appunto, è quello che si rivolge al *qui e ora* del lettore; attraverso, però, due modalità ben distinte. Nel caso della tensione emotiva, infatti, il coinvolgimento si dà assorbendo chi legge nel tempo e nello spazio della rappresentazione, avvicinandolo cioè a quello specifico contesto, come quando un dialogo particolarmente denso ci "prende". Così si usa dire nel linguaggio comune: il film, il libro, la serie mi ha preso. E quindi il destinatario è coinvolto, immerso, poiché il mondo rappresentato, attraverso l'attitudine commentativa, lo ha assorbito, inglobato. Nel caso invece della tensione intellettuale, i segnali sintattici del commentare mettono a punto il movimento contrario: spostano piuttosto il contesto interno della rappresentazione in direzione del *qui e ora* esterno del lettore, prendono le distanze dal mondo del racconto per ricollocarlo nella prospettiva di uno spazio e un tempo altri,

[210] Harald Weinrich, (1964) *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, trad. it., *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna, 1978.

quelli – si diceva con Frye – del punto di vista privilegiato di chi legge[211], terreno fertile della riflessione. In un caso, dunque, il mondo del commento porta con sé una tensione intellettuale che va in direzione della presa di distanza saggistica e riflessiva (in termini astratti e generali); nell'altro, una tensione emotiva che muove in direzione dell'aumento della partecipazione empatica.

Ora – bisogna aggiungere –, mentre quest'ultimo tipo di tensione, quella emotiva, proprio in quanto connessa alla sfera del sentire e del patire, parrebbe sempre essere legata all'espressione di istanze soggettive; la tensione intellettuale si dividerebbe in assertiva, giudicante, valutativa, da un lato, e soggettiva, dall'altro. Weinrich non fa questa distinzione. Ma nell'economia del presente discorso tale distinzione è essenziale, dal momento che l'intento di questa tesi è quello di approfondire il fenomeno dell'ironia letteraria (o modo ironico), forza estetica soggettiva che, alla largizione di sensi univoci, sostituisce un giudizio indebolito, mitigato, più incerto, e che, proprio perciò, è capace di strutturarsi in una dialettica in cui, al polo della presa di distanza critica, si coniuga quello dell'aumento di partecipazione empatica, che approssima all'oggetto della rappresentazione, muove e commuove in direzione di una considerazione seria e problematica dei suoi contenuti, sebbene non ideali, né esemplari né eccezionali. Se l'analisi di Weinrich sarà essenziale al fine di rinvenire tutti quei segnali sintattici del commentare capaci di creare tensione e coinvolgere il *qui e ora* del lettore; il discorso retorico permetterà di distinguere quelli atti a creare un aumento di partecipazione semantica-intellettuale, da quelli capaci di generare un aumento di partecipazione emotiva.

E, però, bisogna procedere con cautela. Avendo coniugato il metodo della linguistica testuale con quello retorico, si sarebbe invero tentati di attribuire ai commenti del narratore il ruolo dell'attivazione semantica e all'attitudine commentativa dei personaggi, nel monologo e nel dialogo, il ruolo dell'aumento della partecipazione emotiva. Dal punto di vista logico il discorso tornerebbe: da un lato, il narratore emerge nella sua soggettività disturbando la dimensione finzionale e, con ciò, crea degli spazi di presa di distanza critica, di riflessione; dall'altro, quando è la soggettività dei personaggi a venire in primo piano per mezzo del monologo o del dialogo, ne consegue un crescendo dell'elemento empatico. Le cose non stanno però in questo modo. Una tale metodologia

[211] N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 46.

così composta non è ancora completa e necessita di ulteriori integrazioni. In effetti, essa, non è ancora capace di tener conto delle interazioni tra le due istanze soggettive, filtro narrativo e filtro dei personaggi, cui l'attitudine commentativa inerisce. A tal riguardo risultano utili gli strumenti della narratologia. In particolar modo mi riferisco alla prospettiva di Dorrit Cohn la quale, nel suo saggio *Transparent Minds*, analizza formalmente l'attitudine e la disposizione dell'istanza narrativa nei confronti dell'intima soggettività dei personaggi; sarebbero questa attitudine e disposizione, di volta in volta camaleontica o distaccata, a determinare i gradi di empatia e presa di distanza presenti nel testo. Cohn indaga in particolar modo la psiconarrazione, in cui il resoconto dell'interiorità del personaggio è svolto dal narratore e può essere portato avanti in temini consonanti o giudicanti; il monologo narrato, discorso indiretto libero, *erlebte Rede*, la cui struttura sintattica, semantica e grammaticale cinge assieme (o, meglio, confonde), in maniera più o meno simpatetica, le due istanze soggettive, filtro narrativo e filtro del personaggio; il monologo citato, ove cioè viene espresso nella forma del discorso diretto il pensiero dell'individuo rappresentato, cioè alla prima persona e per mezzo del presente, passato prossimo o futuro (i tempi cioè commentativi). Ma, anche in quest'ultimo caso, il fatto che l'intima soggettività del personaggio sia lasciata emergere e fluire in maniera indipendente e separata, senza interruzioni che comportino valutazioni o giudizi, nondimeno, non assicura che la tensione creata dal discorso abbia la funzione di convincere, di *movere* in direzione di chi parla, di creare cioè un aumento di empatia e identificazione emotiva. Anzi, qui il narratore può spogliarsi di ogni responsabilità rispetto a quanto viene sostenuto o affermato; egli può cioè porvisi in contrapposizione o in semplice posizione di osservazione distanziata, può, ad esempio, creare un contesto critico in cui inserire il monologo o il discorso diretto, quale che sia la forma espressiva del personaggio. Insomma, anche qui, il discorso ha da essere ricollocato nel contesto narrativo.

A questo punto, però, mi si potrebbe obiettare che ho dimenticato di fare una distinzione essenziale: quella tra autore e narratore. Ebbene, in relazione al fine specifico di questa tesi, simile distinzione non risulta né decisiva né efficace. Piuttosto, nel contesto del discorso che si sta portando avanti, pare rilevante distinguere tutti quei commenti e quegli interventi che escono dal quadro narrativo, cioè prendono una netta distanza rispetto ai contenuti finzionali per rispondere ad altre necessità comunicative,

da quelli che invece, pur assumendo una posizione di distacco critico, rimangono parte integrante della finzione narrativa. Che poi i primi si vogliano chiamare commenti dell'autore e i secondi del narratore, poco importa. Riconoscere e differenziare con certezza un caso dall'altro non è un compito semplice; ancor meno scontato è delineare gli elementi formali e contenutistici che possano fungere da linee guida capaci di orientare una simile analisi critica. Prendere in considerazione le funzioni del linguaggio, così come sono state elaborate da Jakobson[212], e applicarle in relazione ai fenomeni commentativi che si stagliano nel corso del testo, quelli cioè attribuibili a una voce che emerge come forza soggettiva organizzatrice dell'opera, può essere utile al fine orientarsi nell'osservazione concreta di tali fenomeni. Si prenda, a titolo di esempio, questi due passaggi tratti dal *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe: «es war ihm, *sag ich*, als wenn er ihr mit jedem Augenblicke näher würde, als wenn eine Gemeinschaft zwischen ihnen durch unsichtbare Bande befestigt würde»[213]; oppure: «*[m]an denke sich* Wilhelms Zustand, als er von dieser Unterredung nach Hause kam»[214]. Si tratta di interventi rapidi e concisi, ma che nondimeno lasciano trasparire le loro funzioni fatica e conativa. Ebbene, quest'ultime, atte rispettivamente a stimolare il canale della comunicazione e ad attivare la tensione semantica, paiono avere la tendenza a intrattenere una relazione di intima connessione con i contenuti interni della narrazione. Esse, proprio in virtù di un tale ufficio ascrivibile alle modalità di persuasione intellettuale attraverso cui, secondo la logica del discorso retorico, si cerca di accrescere la credibilità e l'interesse della materia debole di partenza, paiono essere intimamente connesse all'ambito finzionale.

Per quanto riguarda le funzioni referenziale (relativa al contesto) e metalinguistica (relativa al codice stesso) il discorso è invece più sfumato. Si considerino gli esempi seguenti:

> « Depuis la chute de Napoléon, toute apparence de galanterie est sévèrement bannie des mœurs de la province. On a peur d'être destitué. Les fripons cherchent un appui dans la congrégation ; et l'hypocrisie a fait les plus beaux progrès même dans les classes libérales. L'ennui redouble. Il ne reste d'autre plaisir que la lecture et l'agriculture »[215].

[212] Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics*, cit.

[213] J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*, cit., p. 49: «gli sembrava, *dicevo*, di avvicinarlesi sempre più, come se una comunanza fra loro venisse stretta da legami invisibili» (corsivo mio).

[214] Ivi, p. 98: «*Ci si immagini* lo stato di Wilhelm quando tornò a casa dopo questa conversazione» (corsivo mio).

[215] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cit., p. 258.

«Dieser spielte gewöhnlich die gutmütigen, polternden Alten, wovon das deutsche Theater nicht leer wird und die man auch im gemeinen Leben nicht selten antrifft. Denn da es der Charakter unsrer Landsleute ist, das Gute ohne viel Prunk zu tun und zu leisten, so denken sie selten daran, daß es auch eine Art gebe, das Rechte mit Zierlichkeit und Anmut zu tun, und verfallen vielmehr, von einem Geiste des Widerspruchs getrieben, leicht in den Fehler, durch ein mürrisches Wesen ihre liebste Tugend im Kontraste darzustellen»[216].

Nonostante che si sia già constatato il ruolo essenziale della funzione referenziale all'interno del romanzo, capace di dare profondità storica agli oggetti particolari della rappresentazione, di mettere in luce cause e intime ragioni del loro essere così e non altrimenti, inducendo a considerare la serietà e problematicità di quei contenuti; nel caso specifico di questi esempi, il riferimento non sembra tanto essere rivolto al contesto narrativo. Esso pare piuttosto mosso da altre ragioni comunicative, legate specificamente al tempo e alle circostanze in cui si svolge l'esistenza, privata e pubblica, di chi scrive, vale a dire, dell'autore. In entrambi i passaggi citati si ha invero l'impiego del tempo presente nel contesto di una descrizione che coniuga la genericità dell'impersonale, o del "noi", e la circostanza di una particolare e determinata epoca storica. Un mittente concreto, inserito in uno specifico contesto mondano, qui ammicca ad un lettore, anch'esso concreto e con il quale egli condivide il presente di questa mondanità; un presente che, dunque, può essere commentato al di là del racconto e prescindendo da esso. Si potrebbe sostenere che talvolta il romanzo è ambientato nel medesimo periodo storico in cui l'autore scrive, e che perciò la connessione con i contenuti della rappresentazione è saldamente preservata anche in un tipo di discorso ove la funzione referenziale pare evadere dai confini dell'ambito finzionale per abdurre al contesto esperienziale dello scrittore. Certo, il risultato di un simile fenomeno è però analogo a quella situazione in cui uno si sfoga con l'amico, e l'amico risponde portando come caso di comparazione quello che invece è accaduto a lui. La connessione magari c'è ed è persino evidente. Ma, sia noi sia lui, in fondo, sappiamo e sentiamo che, anche solo per un istante, stiamo andando altrove. Egli sta spostando il fulcro della conversazione sulla concretezza esperienziale del proprio Sé, allontanandolo così dal nostro; è umano: noi

[216] J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*, cit., p. 96: «Questi sosteneva di solito la parte del vecchio e buon brontolone, che non manca mai nel teatro tedesco e che s'incontra sovente anche nella vita. Poiché è nel carattere dei nostri connazionali fare il bene senza tanto sfoggio, così essi pensano di rado che c'è anche un modo di agire rettamente ma con grazia ed eleganza, e cadono piuttosto, per spirito di contraddizione, nel difetto di rappresentare con modi burberi, in una sorta di contrasto, la virtù a cui più tengono».

glielo perdoniamo. Allo stesso modo, quando la funzione referenziale tende ad approfondire il contesto in relazione alla soggettività particolare di chi scrive, tale funzione cessa di essere connessa con lo scopo interno alla narrazione di quelle storie vere, private, particolari; vale a dire, quello di sottolineare la serietà e problematicità dei destini privati dei personaggi. Il fulcro del discorso, anche solo per un istante, trasla dai contenuti specifici del romanzo a quelli della vita dello scrittore e del suo contesto.

Un simile assurgere delle condizioni d'esistenza di chi scrive va però ben distinto da quei fenomeni in cui ad emergere è invece il narratore in quanto soggettività particolare inserita nel contesto stesso nella narrazione; quando esso cioè si mostra specificamente come un Io che, rispetto agli oggetti della rappresentazione, lungi dall'essere unicamente onnisciente e *supra partes* – come vedremo –, è altrettanto una coscienza singolare, addirittura emotiva, che interagisce con i contenuti rappresentati. Ad un certo punto, nel bel mezzo della descrizione di Verrières, villaggio in cui prende le mosse la narrazione di *Le Rouge et le Noir*, si inserisce un passaggio repentino nell'interiorità dell'Io narrante. Si sta raccontando di come M. de Rênal, il sindaco, abbia dovuto fare tre viaggi a Parigi, al fine di ricevere i permessi per la costruzione di un muro di sostegno da affiancare alla passeggiata pubblica del paese, dalla quale si poteva godere, si legge, di una delle più belle viste di Francia. Ed ecco l'emergere della soggettività narrante: «Combien de fois, songeant aux bals de Paris abandonnés la veille, et la poitrine appuyée contre ces grands blocs de pierre d'un beau gris tirant sur le bleu, mes regards ont plongé dans la vallée du Doubs !»[217]. Lo stile enfatico, il punto esclamativo finale, il ritmo lento e meditativo reso grazie alla funzione iterativa del «combien de fois», incitano, sì, ad una partecipazione emotiva nei confronti dell'io narrante; qui, però, non si tratta del soggetto concreto dell'autore inserito nella sua epoca storica. Il contesto in cui questa soggettività è inserita è quello finzionale, la sua intima personalità è parte integrante del costrutto narrativo; il mondo, il campo in cui essa è collocata sono specificamente quelli della narrazione.

Infine, come quella referenziale, la funzione metalinguistica può tendere a farsi espressione di ragioni comunicative che esulano i confini narrativi. Ovviamente non è sempre così: quando il narratore manzoniano fa riferimento al manoscritto seicentesco da cui trae i contenuti del suo racconto, questo specifico elemento di *mise en abyme* è parte integrante della *narratio* e si presenta in costante tensione con la materia della

[217] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cit., p. 223.

rappresentazione; lo stesso vale per la cornice-commento in cui Kierkegaard inserisce i diari e le lettere del seduttore. Diverso è invece il caso della piccola digressione che Stendhal aggiunge tra parentesi al capitolo 19 del libro secondo di *Le Rouge et le Noir*. Si tratta di un'arringa, che lungi dall'essere parte della struttura narrativa, è tesa a difendere lo scrittore dalle eventuali e prevedibili polemiche sociali. Essa culmina nel ben noto argomento scagionante: «Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral !»[218]. Tale intervento apre una fenditura rispetto alla narrazione e non è dunque materiale che interessa i limiti di un discorso, quello della presente tesi, che tende ad analizzare le forme dell'ironico in quanto modo letterario. Quest'ultimo presuppone infatti, nella fenomenologia del suo manifestarsi e strutturarsi, la presenza dei due momenti: presa di distanza critica e avvicinamento empatico; persuasione intellettuale e persuasione emozionale; attivazione semantica, aumento della partecipazione emotiva. Là dove uno di questi due elementi non è in questione, viene a mancare, non interagisce con l'altro, siamo fuori dal campo dell'ironico e, di conseguenza, fuori dal campo d'interesse di questo lavoro.

Bene. Un piccolo esempio a conclusione di queste pagine dedicate al metodo, a partire da un breve brano tratto dal *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe. Qui la dialettica tra presa di distanza critica, che permette di creare uno spazio di riflessione intellettuale, e identificazione emotiva è piuttosto densa e porta ad effetto delle sfumature di ambiguità e di mescolanza non irrilevanti; le quali, se eccitano il destinatario in direzione di una riflessione critica, lo dispongono al tempo stesso a una sospensione del giudizio, o per lo meno a uno stato di incertezza.

> «– Spotte, wie du willst. Ich lieb ihn! ich lieb ihn! Mit welchem Entzücken sprech ich zum erstenmal diese Worte aus! Das ist diese Leidenschaft, die ich so oft vorgestellt habe, von der ich keinen Begriff hatte. Ja, ich will mich ihm um den Hals werfen! ich will ihn fassen, als wenn ich ihn ewig halten wollte. Ich will ihm meine ganze Liebe zeigen, seine Liebe in ihrem ganzen Umfang genießen. […]
>
> Wilhelm trat herein. Mit welcher Lebhaftigkeit flog sie ihm entgegen! mit welchem Entzücken umschlang er die rote Uniform! drückte er das weiße Atlaswestchen an seine Brust! Wer wagte hier zu beschreiben, wem geziemt es, die Seligkeit zweier Liebenden

[218] Ivi, p. 557.

auszusprechen! Die Alte ging murrend beiseite, wir entfernen uns mit ihr und lassen die Glücklichen allein»[219].

Si parta da dove si entra nella dimensione del mondo raccontato con il *Präteritum*. Nonostante il passaggio dai tempi commentativi a quelli del racconto, dal punto di vista dell'*elocutio* il linguaggio e i suoi segnali sintattici ricalcano quelli ricchi di *pathos* del discorso diretto della giovane innamorata. Anche qui, come lì, si trovano le anafore (*mit welcher ... mit welchem*; *wer... wem*), l'enfasi dei punti esclamativi; anche qui il vocabolario è quello dell'ardore (*Lebhaftigkeit*, *Entzücken*). Si tratta di un'immedesimazione mimetica, quasi esagerata, che pare a tratti sfociare nella parodia. Ma la si analizzi nei suoi dettagli. La seconda anafora presenta, attraverso il pronome «wer», un elemento generalizzante, un soggetto indefinito che porta al di fuori del mondo disteso e lontano del racconto, in direzione di un coinvolgimento: quel *wer* ci inerisce, si rivolge a noi. Siamo dunque dinanzi ad un commento. Ma commento di chi e avente quale funzione? Anzitutto bisogna constatare che il *Konjunktiv II* (*wer wagte...*) potrebbe qui avere due uffici: da un lato, quello della formulazione cordiale di una domanda ad un interlocutore; in questo caso il pronome relativo avrebbe una funzione fatica, quasi di apostrofe al lettore; e questa ipotesi si accorda nondimeno con vocabolario metalinguistico: *beschreiben*, *aussprechen*, che sono appunto funzioni del narrare. Si tratterebbe allora di un commento del narratore, che, riconducendo il particolare all'universale, crea una presa di distanza rispetto alla scena raccontata e uno spazio di riflessione intellettuale. Dall'altro lato, però, il *Konjunktiv II* potrebbe qui avere un altro ruolo: riferirsi a delle condizioni, dunque a un contesto specifico, quello rappresentato; in effetti lo «hier» che gli fa seguito (*wer wagte hier...*) colloca l'*origo* della deissi all'interno del mondo raccontato, come se il commento venisse dal seno della storia e non da una prospettiva esterna, come se volesse condurre al suo interno e non altrove. Se si tiene poi conto dell'enfasi del periodo, del punto esclamativo finale, dell'anafora (che, ancora una volta, mimano il discorso diretto), ci si potrebbe domandare se non si tratti di

[219] J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*, cit., p. 7: «– Canzonami pure quanto ti pare. Lo amo! Lo amo! Con quale entusiasmo pronuncio per la prima volta queste parole! Ecco la passione che mi sono figurata così sovente, e di cui non avevo nessuna idea! Sì, gli getterò le braccia al collo, lo stringerò come se volessi tenermelo per sempre. Gli mostrerò tutto il mio amore e godrò l'amore suo tutto intero […]

Wilhelm entrò. Con quale ardore ella gli volò incontro! Con quale impeto egli abbracciò la rossa uniforme, si strinse al cuore il giubbetto di raso bianco! Chi oserebbe descrivere, chi sa esprimere la beatitudine di due innamorati! La vecchia si fece in disparte brontolando, noi ci allontaniamo con lei e lasciamo sole le due creature felici».

un indiretto libero di uno dei due innamorati, e se esso non sia atto a creare una tensione emotiva piuttosto che intellettuale. Invero, la beatitudine che si sta commentando e su cui ci si interroga non è associata ad un genitivo introdotto da un articolo determinativo e atto a indicare "quei due amanti che noi stiamo osservando dalla nostra prospettiva privilegiata"; non si legge "die Seligkeit der zwei Liebenden" ma «die Seligkeit zweier Liebenden», di due qualsiasi. E quindi potrebbe trattarsi di una riflessione di Wilhelm, rapito dall'ampiezza del suo amore, tanto da cercare un appiglio che riporti ad una norma generale quella felicità così grande, così speciale, che rischia di sovrastarlo.

Il periodo successivo presenta, invece, un repentino passaggio da un tempo del racconto (*Präteritum*) a un tempo commentativo (*Präsens*), da un soggetto del mondo raccontato, ad un "noi". Sia esso plurale maiestatis o abbia funzione di apostrofe poco importa, esso indica in ogni caso un *qui e ora* distaccato; è un noi che vive un tempo altro rispetto a quello della rappresentazione; ma che nondimeno, *nello spazio*, dovrebbe seguire un personaggio del mondo raccontato: è con Barbara, la domestica della giovane innamorata, che ci allontaniamo. Il passaggio tra i due mondi è repentino, sì, ma certamente sfumato dal fatto che Barbara sia il personaggio esterno a quella scenetta d'amore e abbia una prospettiva piuttosto critica a riguardo. Insomma, né totalmente ironico in senso retorico e antifrastico, né sinceramente enfatico, il testo presenta a più riprese, da un lato due mondi e, dall'altro, due atteggiamenti prospettici sovrapposti, che si mescolano e poi si separano, lasciando il lettore, letteralmente, con un piede in due scarpe: tra l'allettante sapore di quell'amore giovanile, che tutti (o quasi) conosciamo, e la disillusione della parodia. Il risultato è un'ambiguità, un'oscillazione, un indebolimento dell'attitudine valutativa, ove la presa di distanza critica, in questo caso parodica, lungi dal figurare come un giudizio definitivo o condanna al ridicolo, è in costante tensione dialettica con il polo dell'immedesimazione empatica nei contenuti particolari del mondo raccontato, e viceversa.

Ma, nello specifico, in termini cioè testuali, cosa si intende con indebolimento dell'attitudine valutativa? Bisogna esplicitarlo.

5. *La modalità ironica: relazione alla norma e indebolimento del giudizio*

Nel suo saggio *La letteratura fantastica*, Todorov dà una ben precisa definizione dell'oggetto della sua trattazione; una definizione che può tornare utile ai fini della presente argomentazione. Egli afferma che il campo d'azione del fantastico è quello in cui non si sa prendere una posizione specifica, non si sa cioè dire se l'avvenimento rappresentato, ai limiti del soprannaturale, sia ascrivibile a un'illusione dei sensi o a un'immaginazione del personaggio, oppure se sia, viceversa, reale. Qui il lettore oscilla tra una presa di distanza rispetto a chi agisce nella storia, cioè tra essere incredulo, da un lato, ed essere solidale, immedesimarsi, credere alla fattualità di ciò che il personaggio esperisce, dall'altro. Nel primo caso la norma è preservata, non si fa affidamento al soprannaturale, a ciò che va al di là della normalità; nel secondo la norma è messa in dubbio. Il fantastico, scrive Todorov, è precisamente quanto occupa il lasso di tempo di questa incertezza. Non appena si esce da tale incertezza, «non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso»[220].

Ebbene, l'indebolimento dell'attitudine valutativa nell'ironico si struttura secondo uno schema analogo. Anche in questo caso c'è un'oscillazione tra presa di distanza e immedesimazione rispetto ai contenuti esperiti nel racconto, e anche in questo caso l'identificazione è messa a punto da un indebolimento della norma; solo che qui la norma non è tanto quella delle leggi fisiche e naturali, ma quella etica e morale. Se nel fantastico, per immedesimarsi nel personaggio, bisogna essere disposti a credere, ad esempio, che non è totalmente impossibile che il diavolo gli sia apparso davvero, bisogna cioè essere disposti a mettere almeno in certa misura in questione la validità di quanto è ordinariamente considerato *normale*[221]; nell'ironia letteraria, accade qualcosa di simile. Al fine di potersi immedesimare nelle vicende private di uno qualsiasi, di un personaggio né esemplare né ideale, bensì come noi, se non addirittura peggiore di noi; o, meglio, al fine di poter prendere *sul serio* uno che, ad esempio, per ambizione giunge sino al punto di tradire un amico – penso a Lucien de Rubempré nelle *Illusions perdues* – l'attitudine valutativa e giudicante, l'assiologia normativa che classifica questo come "bene" quello come "male", deve essere, almeno in certa misura, mitigata; e mitigata al fine di lasciare

[220] Cvetan Todorov, (1970) *Introduction à la littérature fantastique*, trad. it. a cura di E.K. Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 2007, p. 26.
[221] *Ibidem*.

spazio ad un'accorta presa in considerazione di cause, intime ragioni e conseguenze capaci di esplicare e di gettar luce sulla problematicità nonché complessità esistenziale in cui le azioni e le scelte del personaggio sono inserite. Ad ogni modo, però, sebbene si abbia a che fare con due normatività distinte, una naturale, una culturale (ammesso che una simile distinzione abbia senso), tanto il fantastico, quanto l'ironico si costituiscono nei termini di una messa in questione della norma, di un suo indebolimento, di un atteggiamento dubitativo, incerto, anfibio.

Resta adesso da illustrare quali siano le modalità di realizzazione di un simile effetto di incertezza valutativa; quali siano cioè le soluzioni formali capaci di metterlo a punto. Volendo, ancora, rifarsi all'analisi di Todorov, emerge un qualcosa in particolare. Quest'ultimo struttura il suo discorso in termini soprattutto tematici; tuttavia, quando si concentra sui procedimenti stilistici, ne evidenzia uno nello specifico: la modalizzazione. Non è un caso. Egli la definisce come l'impiego di «locuzioni introduttive che, senza cambiare il senso della frase, modificano la relazione tra il soggetto dell'enunciazione e l'enunciato»[222]: non c'è differenza di senso tra le espressioni "fuori piove" e "fuori *forse* piove", se non che «la seconda indica inoltre l'incertezza in cui versa il soggetto che parla, circa la verità della frase che enuncia»[223]. Ora, Benveniste ne aveva dato una definizione simile: «nous entendons par modalité une assertion complémentaire portant sur l'énoncé d'une relation»[224]; ma poi aggiunge: «la catégorie linguistique de la modalité comprend d'abord les deux verbes *pouvoir* et *devoir*», solo dopo la lingua ha esteso la funzione modalizzante ad altri verbi e strutture. In origine, però, la categoria logica della modalità comprende sostanzialmente due campi: possibilità e necessità[225]. Le modalità primordiali esprimono cioè una soggettività che si rapporta al mondo in questi termini; ma esse esprimono altresì e ancor più la relazione del soggetto alle categorie stesse del possibile e del necessario. Che cosa significa questo? Con che cosa ha a che fare dunque la modalizzazione? A ben vedere queste categorie non coincidono di fatto con quelle proprie allo spazio normativo? Il possibile costituirebbe, invero, il campo del plausibile, ma anche di tutto quanto non è né prescritto né interdetto, ciò che è permesso o facoltativo: poter-essere, poter-fare. Il necessario, dall'altra parte,

[222] Ivi, p. X.
[223] *Ibidem*.
[224] Émile Benveniste, *Structure des relations d'auxiliarité*, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, 2, Gallimard, Paris 1966, pp. 176-193, p. 187.
[225] Ivi, 187 s.

consisterebbe invece nell'ambito dell'obbligo e del proibito, della prescrizione e dell'interdizione: dover-essere, dover-fare. È in termini simili che Hamon, nel suo saggio *Texte et Idéologie*, delinea linguisticamente e strutturalmente gli spazi rispettivamente dell'anarchico (ove il possibile non ha limiti) e del culturale o ideologico (il cui punto focale è la categoria del necessario)[226].

Ecco, la modalizzazione incorpora questi campi nel discorso, li rende elementi attivi, non tanto nell'enunciato, quanto nell'enunciazione; non li esprime tematicamente, quali oggetti o, come si dice in filosofia, semplici presenze, ma piuttosto li mostra nella forma della *relazione* con un'istanza soggettiva. La modalizzazione, insomma, è quel procedimento stilistico che, lungi dal collocarsi con fermezza in una di queste due sfere, possibile e necessario, le problematizza. Essa esprime il rapporto del soggetto alla norma. Così l'ironico, in quanto indebolimento dell'attitudine valutativa, è intimamente connesso con questa intrusione del soggettivo che media l'oggettività del normativo. E, nello specifico, esso, l'ironico – per riprendere la terminologia di Todorov – «occupa il lasso di tempo di questa incertezza» valutativa, che permette di rivolgersi e approssimarsi seriamente e problematicamente ai contenuti della rappresentazione, senza però sfociare definitivamente nell'assenza di norma, nel nichilismo o nell'anarchico. Questa mediazione ha la sua origine nelle categorie prime della modalità, dovere e potere; ma, come ha avuto una sua estensione linguistica, ne ha anche una testuale, si viene cioè, nel caso specifico del romanzo, a realizzare in molteplici soluzioni formali relative alla *dispositio*, all'*elocutio* e all'*inventio*. Ma prima di giungere all'analisi dei tratti specifici di questa estensione della modalità nel romanzo, intesa come problematizzazione della norma e, nel caso delle modalità ironiche, suo indebolimento; bisogna forse anzitutto chiarire in che cosa consista la norma stessa nel contesto determinato della sua relazione al romanzesco, se sia essa connessa a leggi esterne alla rappresentazione, quelle politiche e culturali, o se abbia a che fare con regole e norme poetiche; se sia essa cioè legata al vero (a quanto è ritenuto tale in una determinata cultura e epoca storica) o al verosimile.

Ora, secondo Hamon, il rapporto tra testo e ideologia si realizza tanto a livello paradigmatico quanto a livello sintagmatico; tanto come riferimento a modelli assiologici, vale a dire, a sistemi di valore, quanto come realizzazione di questo quadro

[226] Philippe Hamon, *Texte et ideologie*, Presses Universitaires de France – PUF, Paris 1984, p. 103 s.; a tal proposito si veda anche Id. *Du Descriptif*, Hachette Éducation, Paris 1993, pp. 113-126.

nella narrazione, sia dal punto di vista della scelta dell'oggetto della rappresentazione (personaggi esemplari o ideali), sia dal punto di vista delle soluzioni formali che occorrono nel romanzo[227]. Questa interpretazione non differisce troppo da quella – già incontrata nel corso di questo capitolo – di Pavel, relativa al romanzo ideografico[228], ove la gestione del racconto, delle azioni e dei personaggi sembrerebbe dipendere da un'unica idea *a priori*. Alla base di questo tipo di narrazione, il *romance*, si situerebbe infatti il *sensus*, un significato, un'oggettività capace di guidare e strutturare aprioristicamente l'opera tutta, le sue forme e i suoi contenuti[229]. L'ideologia, la cultura, l'oggettività, insomma, si realizzerebbe nel testo come gerarchia e disposizione delle forme espressive in stretta connessione con una gerarchia ontologica tra le cose[230]. Sarebbe proprio questa solidarietà, o, meglio, questo strutturarsi della trama a partire da un *a priori* oggettivo, da sistemi e scale di valori, a rendere l'opera letteraria una totalità organica, vale a dire una sequenza di azioni legate tra loro secondo rapporti di necessità e verosimiglianza[231]. E, ancora, sarebbe questa intima connessione tra le categorie gerarchiche organizzatrici del reale e quelle formali organizzatrici del testo, ad assicurare l'armonia di racconto e commento, tra mondo raccontato e mondo commentato[232]. Se bisogna certamente ammettere che questo schema di equilibrio e consonanza non è mai totalmente effettuale; tuttavia, è vero che di esso, almeno fino alla prima metà del Settecento (come dimostra Guido Mazzoni in *Teoria del romanzo*[233]), ma ancora in un testo tardo settecentesco come *Paul et Virginie*, sono riconoscibili e si possono intravvedere le linee generali; ed è altresì vero che, ad un certo punto, simili tratti che delineavano, seppure in maniera imprecisa, questa figura di armonico equilibrio tra commento, racconto e materia della rappresentazione, vengono meno. Nel romanzo come narrazione di «storie vere» questo schema si destruttura. Il senso non guida più il racconto, la storia nella sua struttura non è più largitrice di significati[234]. È proprio questa la critica che d'Aurevilly muove a un romanzo come l'*Éducation sentimentale* di

[227] Ph. Hamon, *Texte et ideologie*, cit.
[228] T. Pavel, *La Pensée du roman*, cit., p. 111 s.
[229] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 142.
[230] E. Auerbach, *Mimesis*, cit.; C.C. Härle, "Larvatus prodeo", cit. ; R. Luperini, *Metodo e utopia in* Mimesis, cit; M. Koppenfels, *Auerbachs Ernst*, cit.
[231] Jacques Rancière, *Le fil perdu: Essais sur la fiction moderne*, La Fabrique, Paris p. 2014.
[232] F. Moretti, *Romanzo di formazione*, cit., p. 138; H. Weinrich, *Tempus*, cit., p. 183; Id., *Le strutture narrative del mito*, in Id., *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1976.
[233] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit.
[234] F. Moretti, *Romanzo di formazione*, cit., p. 138.

Flaubert: il fatto che esso proceda «sans préconception supérieure»[235], senza il riferimento a dei sistemi normativi, a un'idea, a un concetto, a un'oggettività condivisa, capace di organizzare e il reale e il mondo della finzione. D'Aurevilly ha ragione. Il romanzo inteso come racconto di «storie vere», private, quotidiane, di cui l'*Éducation sentimentale* è esempio eccelso, non si struttura a partire da un senso, da una pre-concezione superiore, da una normatività preventiva. Al contrario, «l'atteggiamento narrativo»[236], la *narratio* acquisisce qui sempre più peso ai danni del *sensus*[237]; in altri termini: la mediazione soggettiva (quella della soggettività narrante) si pone qui come indebolimento della vigenza dell'oggettività normativa. Ancora una volta, ironico – inteso come esplicito emergere dell'istanza soggettiva nel testo – e serietà del realismo appaiono intimamente connessi.

Non si è però ancora specificato com'è che, a livello testuale, si sviluppa e realizza questa mediazione soggettiva. Anzitutto, com'è che essa si rapporta alla norma, a quella poetica del verosimile, da un lato, e a quella culturale del vero, dall'altro? E, in secondo luogo, quali sono le sue caratteristiche principali? Se la narrazione che prende le mosse da una matrice ideologica e, dunque, elegge a materia della rappresentazione dei contenuti esemplari o ideali, trova le sue linee guida proprio in questa esemplarità e idealità, nel *sensus a priori*; l'atteggiamento narrativo che si relaziona, viceversa, ad una materia della rappresentazione debole, a «storie vere», private, particolari, né esemplari né ideali; questo atteggiamento narrativo, non sorretto e indirizzato aprioristicamente in termini "ideologici" – per come si è definito il concetto di ideologia nelle pagine precedenti –, risulta invece arbitrario? Può, cioè, procedere anarchicamente e in qualsiasi modo? Non ha più limiti? In altri temini, l'indebolimento della norma, della normatività estetica, comporta un'espansione dell'arbitrarietà soggettiva in relazione alla gestione dell'opera letteraria? Cosa accade là dove l'idealità si sottrae, un'idealità a cui, d'altronde, il pubblico era avvezzo? È giunto il momento di rispondere a queste domande.

[235] Barbey d'Aurevilly, *Gustave Flaubert*, in «Les Hommes et les oeuvres. Le Roman contemporain», Slatkine reprints, 1968, vol. XVIII, p. 103.
[236] F. Moretti, *Romanzo di formazione*, cit., p. 137.
[237] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 168.

A tal riguardo, risulta conveniente prendere le mosse dall'esame di quei testi, che oltre a incorporare strutturalmente tale metamorfosi di paradigma, eleggono altresì a tema e problematizzano esplicitamente simile questione, la scissione della narrazione dall'idea:

> «Bortolo s'era dato premura d'andarlo a prendere [Renzo], e di tenerlo ancora con sé, e perché gli voleva bene, e perché Renzo, come giovine di talento, e abile nel mestiere, era, in una fabbrica, di grande aiuto al *factotum*, senza poter mai aspirare a divenirlo lui, per quella benedetta disgrazia di non saper tener la penna in mano. Siccome anche questa ragione c'era entrata per qualche cosa, così abbiam dovuto accennarla. Forse voi vorreste un Bortolo più ideale: non so che dire: fabbricatevelo. Quello era così»[238].

L'intervento dell'istanza narrativa emerge qui con la massima chiarezza: stilisticamente, attraverso l'uso della prima persona al plurale maiestatis, dei tempi commentativi (il presente), e dell'apostrofe al lettore (con la seconda persona plurale e l'imperativo con funzione esortativa); tematicamente, attraverso la critica e messa in questione dell'idealismo romanzesco, in linea con il quale ci si aspetterebbe che colui che aiuta Renzo, «il primo uomo della nostra storia»[239], sia a sua volta un personaggio positivo, come d'altronde positivo è il suo ruolo nel contesto della trama. E invece no, la norma poetica è qui esplicitamente contraddetta. Ma da che cosa, e da chi? Dalla mediazione del soggettivo? In un certo senso, dal punto di vista cioè formale, sì. Ma, di fatto, che cosa comporta questa modalità di relazione del soggetto all'enunciato, in cui il campo normativo è, in misura più o meno maggiore, problematizzato e messo in questione? L'istanza soggettiva che si insinua tra le crepe dell'oggettività normativa e, mitigandola, mina la sua validità, viene con ciò ad acquistare sempre più peso ai danni dell'ideologia capace di strutturare *a priori* forme e contenuti del testo, viene a farsi sempre più determinante fino a sostituirvisi in termini di gestione arbitraria, anarchica, priva di limiti? Non proprio e non qui. Nel caso specifico, in effetti, dall'indebolirsi del normativo, dal suo ridimensionarsi nel rapporto con il soggettivo, affiora un terzo elemento: il reale, il dato di fatto, ciò che – senza ragioni ulteriori – è così com'è: «Quello era così».

In effetti, se si osserva da un'altra angolatura l'indebolimento della norma realizzato formalmente per mezzo della modalizzazione, emerge come l'ideologia normativa, a livello tematico e contenutistico, sia anzitutto smentita proprio dai fatti concreti e

[238] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. II, p. 203.
[239] Ivi, vol. I, p. 228 s.

prosaici che il romanzo realista integra nella sua narrazione o, meglio, elegge a oggetto preferenziale della sua rappresentazione.

> « L'ambition se mêlait à son amour. Il aimait et voulait s'élever, double désir bien naturel chez les jeunes gens qui ont un cœur à satisfaire et l'indigence à combattre. En conviant aujourd'hui tous ses enfants à un même festin, la Société réveille leurs ambitions dès le matin de la vie. Elle destitue la jeunesse de ses grâces et vicie la plupart de ses sentiments généreux en y mêlant des calculs. La poésie voudrait qu'il en fût autrement ; mais le fait vient trop souvent démentir la fiction à laquelle on voudrait croire, pour qu'on puisse se permettre de représenter le jeune homme autrement qu'il est au dix-neuvième siècle ».[240]

Il doppio registro critico è qui evidente: quello che mette in questione la norma sociale, e quello che considera l'inadeguatezza della normatività poetica rispetto alla realtà dei fatti; essi, anzi, la squalificano in quanto tale. Certo, a dire il vero, a livello formale, questa messa in questione del normativo non pare però, almeno di primo acchito, essere legata alla mediazione del soggettivo. Il passaggio dal mondo del racconto a quello del commento è mediato anzitutto dal termine generalizzante «les jeunes gens» e dalla relativa che permette una fluida transizione al presente. Nel periodo successivo il *présent* si fa gnomico, spazio di espressione di una verità generale. A rafforzare questo effetto si aggiungono la costruzione impersonale del discorso e l'impiego del pronome indefinito neutro «on». In questo caso, dunque, l'indebolimento della norma non sembrerebbe connesso a una mediazione linguistica del soggettivo, essa si darebbe solamente sul piano dei contenuti e non su quello delle forme. A ben vedere però le cose non stanno proprio così. La costruzione impersonale del discorso, ad un'analisi più accorta, svela le caratteristiche di un *je masqué*; quell'*on*, lungi dall'introdurre un'assunzione neutra, se combinato con gli altri elementi e segni testuali, si rivela il luogo di una prospettiva ben determinata, implicante una posizione particolare, piuttosto che indefinita e universale. In primo luogo, se la massima è atemporale o, almeno, ambisce all'atemporalità, il riferimento esplicito al presente (*aujourd'hui*), all'attualità del proprio periodo storico (*au dix-neuvième siècle*), indica un punto di vista circoscritto, circostanziale, relativo poiché esplicitamente inserito, non nella pretesa assolutezza di quanto viene assunto in termini oggettivi, ma in uno specifico contesto sociale ed epocale. In secondo luogo, alla normatività estetica messa in questione è affiancato anzitutto un *conditionnel* («[l]a poésie *voudrait* qu'il en fût autrement»), un modale

[240] H. de Balzac, *Illusions perdues*, p. 175.

debole, che ha la doppia funzione di introdurre, sottoforma di desiderio ipotetico, una pretesa di dover essere scaturente dai dettami poetici: questo permette di designare la mediazione di una soggettività altra, che ripercorre i contenuti di quella normatività, fingendo di immedesimarvisi, ma nondimeno ponendosi già, ancor prima dell'avversativa, in una posizione di presa di distanza. Il gioco ironico di oscillazione tra l'identificazione con i contenuti normativi e la loro messa in questione, presentato anche nelle righe successive attraverso la modalizzazione del secondo impiego del *voudrait* e del *puisse*, lascia in definitiva emergere con chiarezza la voce narrante, la sua attitudine critica, la sua presa di posizione, non oggettiva, ma soggettiva. La norma è così messa in questione in maniera duplice: contenutisticamente dall'oggetto della rappresentazione, vale a dire, il dato di fatto, la realtà fattuale e prosaica; formalmente dall'emergere del soggettivo che, lungi dall'opporsi nichilisticamente al normativo, lo assume – attraverso la modalizzazione – come campo (sebbene problematizzato e messo in questione) in cui svolge il suo rapporto con il reale. Nell'indebolimento del giudizio la norma dunque non è soppressa dal rimando alla fattualità del reale o dalla prospettiva soggettiva, bensì sopravvive, mitigata, come dimensione relazionale, in cui la soggettività narrante non si fa tanto a-valutativa, ma piuttosto, per mezzo della propria mediazione, esibisce il vacillare dell'ideologia, il suo scindersi, il suo destrutturarsi, là dove essa si confronta con il dato di fatto, con il particolare, con una materia della rappresentazione né esemplare né eccezionale. A venire meno qui, non è tanto il giudizio, quanto la sua omogeneità e uniformità, la sua vigenza immediata e indisturbata.

Un simile vacillare del campo normativo che, attraverso la mediazione del soggettivo, si presenta nei termini di un'attitudine commentativa disomogenea, ricorda però un discorso già noto, una definizione già data. Gettando le linee guida del discorso sul comico, Hegel, nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik*, a proposito della commedia antica, sostiene che essa sia una «demitizzazione» dell'etica sostanziale e sacra del tragico[241], e in tal senso una sua messa in questione. Qui, il coro, luogo di espressione dell'immediata uniformità ideologica e in quanto tale «personaggio più tragico della Tragedia»[242], il cui ruolo era quello di confermare tematicamente il diritto divino e la sua

[241] G. Vattimo, *Introduzione all'estetica di Hegel*, Giappichelli, Torino 1970, p. 83.

[242] A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel*. Lezioni sulla «Fenomenologia dello Spirito» tenute dal 1933 al 1939 all'École Pratique des Hautes Études raccolte e pubbli cate da Raymond Queneau, trad. it. a cura di G. Frigo, Adelphi, Milano 1996, p. 315.

norma, viene a disgiungersi, e così l'oggettività valoriale. *I cavalieri* di Aristofane lo mostrano in maniera esplicita. In questa commedia, al commentare del coro viene opposta un'altra istanza commentativa: si tratta di quella del *popolo*, il quale prende la parola, svelandosi non più come massa amorfa sussunta nell'universalità dello Stato e della norma, ma come somma di singole coscienze individuali, capaci di discernimento e di pensiero. Questo scindersi di quanto si insinuava in termini di commento nel corso dell'azione tragica, al fine di sostenere teoricamente l'idea e l'oggettività *a priori*, la sostanzialità etica e dei costumi; questa frattura del coro, andrebbe – così emerge dal discorso hegeliano – di pari passo con due elementi: da un lato, la disomogeneità del commento, che da uniforme e organico si fa contraddittorio e incoerente, si scinde in più voci[243]; dall'altro, il farsi strada del soggettivo e della sua capacità di riflessione indipendente.

Una simile destrutturazione polifonica dell'attitudine commentativa, e un siffatto emergere dell'istanza soggettiva, sono elementi che paiono presentarsi altresì in un testo assai lontano dalla commedia aristofanea, tanto sul piano diacronico, quanto su quello dei generi letterari.

> « Étrange effet du mariage, tel que l'a fait le XIXe siècle ! L'ennui de la vie matrimoniale fait périr l'amour sûrement, quand l'amour a précédé le mariage. Et cependant, dirait un philosophe, il amène bientôt, chez les gens assez riches pour ne pas travailler, l'ennui profond de toutes les jouissances tranquilles. Et ce n'est que les âmes sèches, parmi les femmes, qu'il ne prédispose pas à l'amour.
>
> La réflexion du philosophe me fait excuser madame de Rênal, mais on ne l'excusait pas à Verrières, et toute la ville, sans qu'elle s'en doutât, n'était occupée que du scandale de ses amours. À cause de cette grande affaire, cet automne-là on s'y ennuya moins que de coutume »[244].

Ebbene, il commento, che si staglia nel contesto della relazione extraconiugale di madame de Rênal con Julien Sorel, prende avvio con un'esclamazione nominale. Subito, la giustapposizione di due elementi, *étrange effet* e *le mariage*, esprimono una costruzione ossimorica del periodo: alla normalità e normatività dell'istituzione

---

[243] «Coro: Bel potere è il tuo, Popolo, tutti ti temono come un tiranno. Ma tu sei un credulone, godi ad essere adulato e imbrogliato, e stai sempre a bocca aperta davanti a chi parla: hai la testa presente... da un'altra parte.

Popolo: La testa è quella che non avete sotto i vostri capelli, se pensate che io sia stupido. io faccio lo stupido apposta. Sì, ho piacere a sbevazzare ogni giorno e a tenere un ministro ladro: così quando è pieno lo sollevo e lo butto fuori.»

(Aristofane, *I cavalieri*, trad. it. a cura di G. Paduano, Bur, Milano 2009, p. 147).

[244] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cit., p. 363.

matrimoniale si oppone un effetto straniante, un qualcosa di diverso dal normale, dal consueto. La costruzione retorica della frase esprime dunque una rottura rispetto alla norma sociale. Nelle righe successive il campo del giudizio continua ad essere minato e con ciò si stratifica, si moltiplica: i caratteri assertivi del discorso vengono mitigati dalla modalizzazione dell'avverbio *sûrement*, dalla forma concessiva (*cependant*), dall'inciso relativizzante (*dirait un philosophe*). Infine, la soggettività narrante si manifesta esplicitamente nella forma della prima persona, l'io si esplica nella sua relazione alla normatività e mette in mostra la sua capacità di prendere posizione a partire da una ponderazione, da una riflessione *a posteriori*, piuttosto che conformarsi ciecamente a una sostanzialità etica presupposta. Insomma, dal punto di vista logico e teorico, potrebbe sembrare che la scissione del commento, in questo contesto narrativo, non abbia caratteristiche troppo dissimili da quelle individuate da Hegel a proposito del comico. Anche qui, come lì, si avrebbe a che fare con un indebolimento della norma che comporta una disomogeneità dell'attitudine commentativa. Anche qui, come lì, si avrebbe un emergere della riflessione soggettiva. Così sorge spontanea una domanda: che cosa distinguerebbe l'indebolimento del giudizio tramite la mediazione del soggettivo – termini con cui abbiamo definito il campo del modo ironico – dal comico, hegelianamente inteso come messa in questione dei valori condivisi, nel contesto in cui la rappresentazione assume in sé, lascia sopravvivere nella propria particolarità, l'istanza della coscienza individuale[245]? Il comico starebbe al tragico come il realismo ironico al romanzo ideografico? Si tratta di due fenomeni analoghi?

Evidentemente no. Una differenza sostanziale separa drasticamente – e non permette alcuna comparazione analogica – il concetto di mediazione del soggettivo, che Hegel intravvedeva nel comico, dalla modalizzazione ironica. Se nel primo caso, infatti, la destrutturazione del sostanziale, del normativo, si dà in un contesto di comicità; lo stile, la struttura comica, lo relegano nella dimensione del *dappoco*[246]; nel secondo caso,

[245] Nello specifico Hegel definisce la commedia antica come rappresentazione della «liberazione dei fini dell'immediata singolarità [vale a dire, del soggettivo] dall'ordinamento universale» (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, (1807) *Phänomenologie des Geistes*, trad. it. a cura di De Negri, *Fenomenologia dello spirito*, 2 voll., La nuova Italia, Firenze 1973, vol. I, p. 250 (traduzione da me modificata).

[246] Il discorso hegeliano è un po' diverso, ma le conclusioni coincidono. Nelle *Vorlesungen über die Ästhetik*, il comico è svelato come ciò che rappresenta il nulla e la dissoluzione del sostanziale nella mediazione del soggettivo, ma precisamente allo scopo di far emergere l'assurdità di tale dissoluzione; in questo senso esso costituirebbe una *reductio ad absurdum* (M.W. Roche, *Hegel's Theory of Comedy in the Context of Hegelian and Modern Reflections on Comedy*, in «Revue internationale de Philosophie», vol. 221, 2002/3, pp. 411-430, p. 427). Secondo Vischer, interprete di Hegel, il comico, presentando il brutto

l'indecisione e l'incertezza valutativa sono intimamente connesse con una considerazione seria e problematica di quanto viene svelato dal sottrarsi, dall'essere messo in questione, almeno in certa misura, del filtro normativo. La mediazione dell'oggettivo, dell'ideologia, attraverso il soggettivo non è qui relegata ad un contesto di stile basso, atto a rendere risibile questa mediazione stessa; al contrario, ciò che si situa in prossimità di una simile scissione dell'attitudine commentativa, è il serio per eccellenza: l'approfondimento lirico, emotivamente carico, della complessa e irrisolta relazione del soggetto, dell'individuo particolare alla norma, al contesto storico-culturale in cui esso è problematicamente inserito, in cui esso è gettato. Il commento prima citato, disomogeneo, luogo di incontro di più prospettive, è infatti preceduto da un passaggio in cui una psiconarrazione, relativa a tale problematicità esistenziale di incontro tra soggetto (con i suoi desideri, sentimenti, passioni, visioni del mondo) e norma, si fa così empatica da intrecciarsi con l'indiretto libero:

> « Toutefois, il y avait des jours funestes où elle [madame de Rênal] ne pouvait chasser l'image de l'excès de bonheur qu'elle goûterait si, devenant veuve tout à coup, elle pouvait épouser Julien.
>
> Il aimait ses fils beaucoup plus que leur père ; malgré sa justice sévère, il en était adoré. Elle sentait bien qu'épousant Julien, il fallait quitter ce Vergy dont les ombrages lui étaient si chers. Elle se voyait vivant à Paris, continuant à donner à ses fils cette éducation qui faisait l'admiration de tout le monde. Ses enfants, elle, Julien, tous étaient parfaitement heureux ».[247]

Il conflitto interno dell'intima interiorità è immediatamente reso dalla congiunzione avversativa che apre la citazione. Esso è presente nelle espressioni linguistiche ossimoriche: *jours funestes*, *excès de bonheur*; nel ripetuto impiego dei verbi modali e di percezione, nella costruzione ipotetica del pensiero: si tratta di una *rêverie* portata fino alle sue sfumature più ambigue e sinistre dal contrasto con un dover essere, con l'autorità imprescindibile dell'etica pubblica. Quest'ultima si introduce esplicitamente nel discorso con il verbo *falloir*, «[e]lle sentait bien qu'épousant Julien, il *fallait* quitter ce Vergy»,

---

nella sua nullità, lascerebbe trasparire l'essenza di questo come solamente in *apparente* opposizione rispetto all'idea (F.T. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 6 voll., hrsg. R. Vischer, 1846-1857, vol. I, p. 362). A tal proposito si vedano anche: Ch. Weisse, *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, Olms, Hildesheim 1975, p. 210; e K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1979, p. 53. Entrambi insistono sul fatto che il brutto, la materia debole della rappresentazione, sia presentata nella commedia in maniera tale da negare se stessa al fine di riaffermare il bello, vale a dire ciò che è ritenuto valido e oggettivo. La commedia sarebbe, dunque, con la sua forma, *negazione del negativo* e restaurazione della positività del sostanziale.

[247] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cit., p. 363.

ove l'obbligazione si presenta come un qualcosa che è sfociato nel campo del necessario (del non poter-non-essere)[248], ove la norma pare cioè aver assunto lo statuto di necessità naturale, con cui, pure, il soggetto si scontra, lasciandola emergere in tutta la sua artificialità e convenzionalità.

Una rapida ricapitolazione: la scissione interna al mondo del commento, propria al modo ironico, è stata invero definita nei termini di indebolimento dell'attitudine valutativa, intimamente connessa con l'intrusione del soggettivo che media, dunque relativizza e mitiga, l'oggettività del normativo. Tale mediazione ha la sua origine nelle categorie prime della modalità, dovere e potere[249]. Esse, che si riferiscono al campo del possibile e del necessario, vale a dire del normativo, sono come i colori primari, combinando i quali si costituiscono le sfumature più varie e lo spettro dei pigmenti si estende. Allo stesso modo la modalizzazione ha una sua estensione linguistica, ma ne ha anche una testuale. Ne abbiamo osservati alcuni esempi. Fino a questo punto, però, si sono unicamente esposte modalità di indebolimento della norma in relazione a tutte quelle frasi e porzioni di testo che mettono esplicitamente in gioco valori, ideologia, normatività. Viene allora da chiedersi: è dunque solo questo il campo dell'ironico, quello cioè che coinvolge ed evoca in termini contenutistici, per dirlo con le parole di Linda Hutcheon, «the particularities of time and place, of immediate social situation and of general culture»[250], e che, attraverso la mediazione del soggettivo, li mitiga, li mette in questione?

Riguardo ai commenti del narratore, Seymour Chatman, nel saggio *Story and Discourse*, distingue i giudizi e le generalizzazioni (quali fanno esplicito riferimento all'assiologia paradigmatica e comportano delle valutazioni fondate su criteri esterni), dalle interpretazioni, vale a dire, da tutti quei tentativi che cercano di spiegare un qualcosa attraverso la storia stessa, dal suo interno; tentativi cioè neutri sul piano valoriale, che non coinvolgono funzioni etiche, non implicano un portato morale[251]. Un

[248] Ph. Hamon, *Du Descriptif*, cit. p. 113-126.
[249] É. Benveniste, *Structure des relations d'auxiliarité*, cit., p. 187.
[250] Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Routledge, London 1994, p. 86 s.
[251] S. Chatman, *Story and Discourse*, cit., p. 237: «"Interpretation" can be seen as the broadest category of overt commentary. In one sense, it includes the others: if an interpretation proper is any explanation, a judgment is an explanation whose basis is moral evaluation, while a generalization is one that compares an event or existent in the story with real ones in the nonfictional universe. But we shall stick to the three-way distinction, limiting "interpretation" to any relatively value-free attempt to account for something in terms of the story itself, without going outside it (as do judgment and generalization)».

esempio, scrive, sono quel genere di interventi in cui il narratore si rivolge direttamente al lettore, attira la sua attenzione per mettere in risalto un elemento del racconto[252], quelli insomma con funzione fatica. Ma se questi ultimi non coinvolgono il piano valoriale e del giudizio, e l'ironico è, viceversa, quella sfera che ha a che fare con il normativo, essi, tali interventi con funzione fatica, esulerebbero dal campo dell'ironico? Eppure, sono proprio siffatti commenti, ove la l'espressività dell'istanza narrativa emerge con chiarezza, in cui la relazione di comunicazione tra narratore e destinatario viene resa esplicita, ad essere stati definiti, da gran parte della critica, nei termini di ironia romantica[253].

Ora, a questa tradizione romantica dell'ironico – inteso come atteggiamento di superiorità del soggetto rispetto alla contraddizione, di un soggetto dunque posto al di sopra del conflitto politico[254] –, Hutcheon, in *Irony's Edge*, contrappone la tradizione della retorica classica, ben più lunga e vetusta, secondo cui l'ironico implicherebbe una valenza critica e, ancor più drasticamente, degli atteggiamenti di giudizio[255], capaci di coinvolgere, in termini semantici e conflittuali, la struttura normativa[256]. In tal senso la teoria romantica non sarebbe che un'errata interpretazione del campo dell'ironia. Ma le cose stanno veramente così? La distinzione che Hutcheon pone in termini concettuali non è del tutto sbagliata, solo che essa non sta contrapponendo due tradizioni interpretative dell'ironico, bensì due fenomeni dell'enunciazione ben distinti, ognuno con le proprie caratteristiche formali. Si tratta di due tipi di ironia, lo si è già visto, cerco ora di approfondirlo attraverso una prospettiva filosofico-politica: da un lato, la classica figura retorica, con valenza spesso satirica, avente a che fare esplicitamente con la norma, con il concetto di politico schmittianamente definito dalle categorie di amico-nemico; e, dall'altro lato, un'ironia romantica o letteraria. Quest'ultima definita da Schmitt, nel suo saggio *Romanticismo politico*, come «incapacità di stabilire e di accettare una precisa

[252] Ivi, p. 239

[253] A.W. Schlegel, *Allgemeinen Literaturzeitung*, (recensione a Tiecks «Volksmärchen»); K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, cit.; D.C. Muecke, *The Compass of Irony*, cit; Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*, cit; Ch.Rivoletti,.*Ariosto e l'ironia della finzione*, cit.

[254] Robert B. Sharpe, *Irony in the Drama: An Essay on Impersonation, Shock and Catharsis*, Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1959, p. VIII.

[255] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'ironie comme trope*, in «Poétique 41», 1980, pp. 108–27, p. 119; Groupe μ, *Ironique et Iconique*, in «Poétique 36», 1978, pp. 427-442, p. 428; Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, Paris 1964, p. 41.

[256] L. Hutcheon, *Irony's Edge*, cit., p. 90.

gerarchia di valori normativi»[257], la quale trasformerebbe, attraverso la proiezione del *soggetto* nel politico, «le opposizioni oggettive – buono e cattivo, amico e nemico, Cristo e Anticristo – […] in contrasti estetici e intrighi romanzeschi», le ridurrebbe cioè «ad esplicitare la loro attività all'interno di un'opera d'arte»[258]. Sebbene il tono del saggio sia estremamente critico e le sue osservazioni si svolgano su ampi margini di arbitrarietà interpretativa, Schmitt, attraverso quest'analisi, coglie a pieno alcune questioni fondamentali in relazione al modo ironico che si suole definire romantico: anzitutto, il fatto che il suo rapporto con la norma, con il giudizio, con i sistemi valoriali, si trasformi da contenutistico a formale; in secondo luogo, il fatto che questa trasformazione si realizzi attraverso l'intrusione, la proiezione, del soggettivo nell'ambito dell'oggettività assertiva del politico e del normativo.

È infatti vero – o se non altro coerente con la tesi sostenuta nelle pagine precedenti – che, se nel caso dell'ironia retorica si ha un coinvolgimento della norma a livello semantico e tematico; in quello dell'ironia letteraria il normativo è anzitutto implicato in termini sintattici e formali, e dunque non necessita di essere posto contenutisticamente per essere effettuale. La sua forma prima si è invero detta essere quella della modalizzazione, che consiste appunto nella relazione del soggetto alle categorie del possibile e del necessario. Essa, nelle sue estensioni linguistiche e testuali, incorpora non tanto nell'enunciato quanto nell'enunciazione tali campi del discorso, la possibilità e la necessità, quali costituiscono gli elementi del normativo. Non elegge cioè la norma, l'etica, la morale, l'ideologia, a suoi oggetti, non li esprime tematicamente; ma mostra formalmente, nei fenomeni dell'elaborazione, il rapporto del soggetto alla norma, che, relativizzandola, media, mitiga, l'oggettività del normativo e con ciò rende possibile l'approssimarsi agli oggetti della rappresentazione nel contesto di un indebolimento del giudizio, al di là cioè di filtri valutativi definitivi, classificatori. In questo senso, l'ironico, inteso come l'indebolimento dell'attitudine valutativa, non si realizza tanto e solamente nei passaggi prima citati, inerenti tematicamente il contesto politico e sociale, ma altresì in tutti quei commenti, anche in quelli che Chatman chiama «interpretazioni», in cui un'istanza soggettiva emerge, mitigando la normatività oggettiva e rendendo con ciò

[257] Carl Schmitt, (1919) *Politische Romantik*; trad. it. a cura di C. Galli, *Romanticismo politico*, Giuffré, Milano 1981, p. 170.

[258] Carl Schmitt, (1919) *Politische Romantik*; trad. it. a cura di C. Galli, *Romanticismo politico*, il Mulino, Bologna 2021, *Premessa* del 1924.

possibile quel rimando al reale nella sua incompiutezza ed equivocità; quell'avvicinamento al dato di fatto, ai contenuti particolari della rappresentazione nella loro ecceità mai classificabile né definibile in termini assoluti. E, se questo dato ultimo del reale è inafferrabile e indefinibile, rispettarlo nella sua ecceità, ambiguità, complessità, equivocità comporterà un mitigare, tramite il soggettivo, non solo l'oggettività del giudizio, della massima, dei contenuti normativi esposti, ma anche quella della forma narrativa, che da oggettiva (espressione di una verità che si vorrebbe indiscutibile e incontestabile), viene ad essere relativizzata dall'esplicito emergere della forza estetica soggettiva.

Non si è detto nulla di nuovo. Si sono solo ricapitolati contenuti già esposti nelle precedenti pagine. Resta però, per concludere il presente capitolo e introdurre il successivo, da accennare ai modi – che poi verranno approfonditi nel prossimo – di questo indebolimento ironico dell'oggettività del racconto. A tal proposito, un primo esempio:

> «Wenn er abends ganz allein war und nicht mehr fürchten durfte, gestört zu werden, trug er gewöhnlich eine seidene Schärpe um den Leib, und er soll manchmal einen Dolch, den er sich aus einer alten Rüstkammer zugeeignet, in den Gürtel gesteckt und so die ihm zugeteilten tragischen Rollen memoriert und probiert, ja in ebendem Sinne sein Gebet kniend auf dem Teppich verrichtet haben»[259].

In questo passaggio tratto dal *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, il narratore non afferma direttamente ciò che faceva il personaggio, ma introduce, attraverso il modale *sollen*, un filtro soggettivo sul mondo del racconto, vale a dire l'espressione di un punto di vista relativo, che comporta cioè un certo grado di inesattezza. L'impiego del modale interrompe l'oggettività della narrazione attraverso l'espressione di una prospettiva limitata, parziale, incerta.

Rivoletti, in *Ariosto e l'ironia della finzione*, definisce come ironico proprio questo tipo di atteggiamento, in cui talvolta, nel contesto di una generale attitudine narrativa onnisciente, il narratore «prende distanza dal personaggio e ce lo fa osservare soltanto dall'esterno»[260], da una prospettiva cioè distaccata, incerta, creando delle vere e proprie

[259] J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*, cit., p. 48: «Quando la sera era solo e non poteva più temere di essere disturbato, indossava abitualmente una fascia di seta introno alla vita e qualche volta deve aver infilato nella cintura un pugnale, che si era procurato da una vecchia armeria, e così deve aver memorizzato i ruoli tragici a lui assegnati, sì, nello stesso spirito deve aver recitato le sue preghiere in ginocchio sul tappeto».

[260] Ch. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., p. 39.

«ellissi»[261] nel racconto, delle lacune, «tanto più evidenti quanto in netto contrasto con l'atteggiamento onnisciente del narratore, che predomina nel testo»[262]. Tale processo – dimostra Rivoletti nel suo saggio – già rinvenibile nello stile ariostesco, in particolar modo per mezzo dell'impiego dell'avverbio *forse*[263], è presente in una forma più elaborata e complessa ancora a fine Settecento, nei poemi in versi di Wieland, e accompagna il genere romanzesco anche nelle sue vicende posteriori, fino al realismo ottocentesco[264]. Nel romanzo inteso come racconto di «storie vere» o che vorrebbero presentarsi come tali, non solo questo processo ha luogo, ma – mi pare – trova il suo campo di applicazione per eccellenza. In effetti, più si entra nella sfera privata, a partire da quella della riservatezza di una camera da letto – la sera, là dove, finalmente in solitudine, *ganz allein*, non si teme alcuno sguardo indiscreto – fino all'immergersi, con onniscienza psichica, nella coscienza altrui; più la narrazione pare abbandonare e indebolire i filtri valutativi per farsi analitica, indebolire la costruzione ideologica e ideografica dell'opera, mitigare l'assolutezza del discorso tramite la messa in luce di un'angolatura particolare, di una prospettiva relativa. La possibilità di un simile avvicinamento intimo e serio a scene e personaggi non ideali si dà anzitutto là dove la struttura ideografica romanzesca, lo spazio cioè della norma, del senso, viene indebolito nella sua valenza oggettiva; là dove, dunque, la narrazione si fa meno assiomatica, più incerta, là dove l'umano, l'universalmente umano, non è posto *a priori* per mezzo di un

---

[261] Gérard Genette, (1972) *Figures III*, trad. it. a cura di L. Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006, p. 243.

[262] Ch. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., p. 39.

[263] Riporto uno dei passaggi tratti dall'Orlando furioso e citati da Rivoletti a titolo di esempio. Qui Doralice piange il corpo senza vita dell'amante ucciso in duello; un *forse* disturba questa dimensione patetica, mostrando la prospettiva esterna e incerta del narratore, che ironicamente insinua un certo interesse di essa, di Doralice, proprio nei confronti del vincitore del duello, Ruggiero, bello e valoroso, seguito da una schiera di donne «d'Africa e di Spagna»:

> «E Doralice istessa, che con duoli
> piangea l'amante suo pallido e bianco,
> forse con l'altre ita sarebbe in schiera,
> se di vergogna un duro fren non era.
> Io dico forse, non ch'io ve l'accerti,
> ma potrebbe esser stato di leggiero:
> tal la bellezza e tali erano i merti,
> i costumi e i sembianti di Ruggiero.
> Ella, per quel che già ne siamo esperti,
> sì facile era a variar pensiero,
> che per non si veder priva d'amore,
> avria potuto in Ruggier porre il core.»
>
> [*Orlando furioso*, xxx, 71-72]

[264] Ch. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., p. 42.

modello, ma viene indagato, esaminato, cercato, dedotto a partire dalla particolarità creaturale dei personaggi, di quelle «storie vere», private e prosaiche.

Ma, specificamente, come? E su quali basi?

Capitolo secondo

## Le modalità nel romanzo. Dall'oggettività della norma all'intersoggettività dell'esistenza

### 1. *L'universalità del verosimile: tra oggettività impersonale e intersoggettività esistenziale*

Nel capitolo precedente si è preso le mosse dal concetto di ironia romantica; concetto noto e ampiamente approfondito, per via della sua interpretazione hegeliana, come facente capo a una teoria filosofica, ma che, in realtà, si sviluppava in Germania, alla fine del Settecento, a partire da riflessioni letterarie; e, più specificamente, a partire dall'analisi di romanzi, come il *Don Chisciotte*, il *Tristram Shandy*, il *Jacques le Fataliste*: testi ironici, ma in relazione ai quali la definizione retorica di ironia non pareva essere appropriata. È solo nella seconda metà del Novecento che la critica letteraria è tornata a occuparsi di questo fenomeno in quanto modo letterario, definendolo come intervento esplicito del narratore all'interno del testo, per mezzo di commenti, glosse, digressioni, e, più in generale, segni atti a manifestare la sua presenza.

Ora, al fine di rinvenire un campo fenomenico capace di sussumere le molteplici sfaccettature e modalità del gesto ironico, l'argomentazione ci aveva condotti alla questione della modalizzazione: «operazione che, attraverso mezzi linguistici (morfologici, lessicali, sintattici, intonativi), fa apparire l'atteggiamento del soggetto parlante in relazione alla verità di ciò che enuncia»[265]. In particolar modo, non ci si era limitati alla definizione linguistica di tale concetto, ma si era tentato di cercarne le possibili estensioni testuali; si era tentato cioè di osservare che cosa "modalità" potesse significare all'interno del romanzo e quali forme ivi potesse assumere. Anzitutto e in maniera molto intuitiva il modale, dal punto di vista romanzesco, costituirebbe il filtro soggettivo gettato sul mondo del racconto. La modalizzazione (o modalità ironica del romanzo) consisterebbe in tutte quelle soluzioni formali in cui viene presentato un punto di vista relativo, che comporta un certo grado di inesattezza. Esempio paradigmatico era

[265] Cito qui, traducendola, la definizione di *modalisation* presente nel sito del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales: https://www.cnrtl.fr/definition/modalisation (data di ultima consultazione: 6 marzo 2026). Per una definizione linguistica del concetto di modalizzazione rimando anche a: Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris 1980, pp. 109-115, 118-120.

quello tratto dal *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in cui, lo si è visto, il narratore non afferma direttamente ciò che faceva il personaggio (Wilhelm aveva infilato nella cintura un pugnale), ma introduce, attraverso il modale *sollen*, dovere, un filtro soggettivo sul mondo del racconto (Wilhelm deve aver infilato nella cintura un pugnale). La funzione di tali intrusioni della soggettività narrante, si diceva, sarebbe quella di interrompere, in maniera ironica e deliberata, l'oggettività formale della narrazione, l'onniscienza narrativa – di cui nondimeno il testo in gran parte si colora – attraverso l'espressione di una prospettiva limitata, parziale, incerta; quella, appunto, del soggetto. L'ipotesi proposta in questa tesi è che un simile filtro soggettivo sia una delle caratteristiche proprie al romanzo moderno, al romanzo come narrazione di «storie vere» (o raccontate come se lo fossero): di quello fine settecentesco, ma anche di quello realistico ottocentesco. Mi rendo conto che si tratta di un'ipotesi che si pone in certa misura in attrito con la tradizionale idea della narrazione realista, intesa come narrazione impersonale e oggettiva, la quale giungerebbe infine a «respingere la personalità dello scrittore [con i suoi commenti, le sue glosse *N.d.R.*] ai margini del quadro»[266]: insomma, l'esatto contrario di ciò che si vorrebbe qui dimostrare. Eppure, già Bachtin, in *Epos e romanzo*, aveva sostenuto che il discorso impersonale e oggettivo fosse tipico, non del romanzo realista, ma dell'epica e, più in generale, di tutte quelle opere che si fanno espressione di una verità indiscutibile e incontestabile. Più specificamente, Bachtin sosteneva che l'oggetto di rappresentazione dell'epica fosse il passato assoluto, vale a dire quell'oggettività immutabile associata all'autentica essenzialità e significatività, quale esclude per sua natura un punto di vista e una valutazione personali: la sua forma espressiva non poteva che essere quella dell'impersonalità incontestabile. Viceversa, il romanzo avrebbe come suo specifico oggetto «l'incompiutezza semantica»[267] e «il massimo contatto con il presente (l'età contemporanea) nella sua incompiutezza»[268].

Ora, le nozioni di passato assoluto e presente impiegate da Bachtin rischiano di essere fuorvianti. In effetti, ogni forma d'arte ha sempre a che fare con ciò che concerne la verità della propria contemporaneità. Vale a dire, l'arte in genere sarebbe – per dirla con Hegel – lo specchio dello spirito di un popolo nel suo presente; costituirebbe cioè il determinato

[266] Franco Moretti, *Il secolo serio*, in *Il Romanzo*, cit., p. 712.

[267] Michail Bachtin, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo* (*Epos i roman. O metodologii issledovanija romana*), in Id. (1975), *Voprosy literatury i estetiki*, trad. it. a cura di C.S. Janovic, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, p. 448 s.

[268] Ivi, p. 453.

modo che quel popolo ha di esporre quanto gli è noto e sostanziale[269]. O, meglio: così è sempre stato, se non altro per quanto riguarda i generi elevati, quelli atti cioè a raffigurare il serio, e non il faceto. E quindi, più che di passato assoluto, in relazione ai contenuti dei generi alti, sarebbe meglio parlare di universalità oggettiva, verità generale e astratta, legge, norma. Alla rappresentazione di quest'ultima, nonostante essa sia (e talvolta si si sappia anche) come relativa al particolare periodo storico e contesto geografico o culturale, corrisponderebbe una forma espositiva assertiva e assoluta, tesa a negare (o a nascondere) tale limitatezza e relatività, e atta, viceversa, a ribadirne la validità universale, indiscutibile, appunto: incontestabile. Una simile oggettività normativa, certamente, esiste, e vige con la medesima forza, anche nell'epoca in cui il romanzo inizia ad acquisire sempre più importanza. Si tratta di quella che pone al suo centro «l'indépendance des individus»[270], «la sécurité dans les jouissances privées»[271]; l'infinita importanza del *cittadino*, della *persona giuridica*, del *privato*, del *borghese*, con le sue libertà, i suoi diritti, altrettanto incontestabili. Poco importa che tutto ciò sarebbe stato materia di rappresentazione dei generi bassi in passato: adesso costituisce l'essenziale, il massimamente serio, ciò che *dovrebbe* essere espresso nella forma dell'impersonalità oggettiva. E così il nuovo eroe *dovrebbe* essere il commerciante, colui che gode della proprietà, del diritto, delle libertà giuridiche e personali.

E invece no. Il nuovo eroe non è Werner, che elogia la partita doppia, l'uomo d'affari; ma Wilhelm: l'individuo incompiuto, in divenire, che rifiuta il commercio[272]. E la struttura del romanzo non è più quella assertiva, fondata sull'oggettività *a priori*, sul dover essere; ma introduce piuttosto una mitigazione di quell'assertività, un indebolimento dell'immutabilità semantica dell'oggetto, il quale – scrive Bachtin – «attraverso il contatto col *presente* […] è coinvolto nel processo incompiuto del divenire del mondo e assume l'impronta dell'incompiutezza»[273]. Ma allora non si tratta tanto del presente inteso come età contemporanea, la quale, nondimeno ha la sua propria oggettività normativa, la sua ideologia compiuta e incontestabile; bensì del *qui e ora*, del

[269] G.W.F. Hegel, *Estetica*. Vol. I, cit., p. 796.
[270] Benjamin Constant, *De la liberté des Anciens comparée à celle des Modernes*, 1819, p. 14.
[271] Ivi, p. 7.
[272] Mi si farà notare che ciò esprimere tutta la forza (cattolica, aggiungerei) di questa novella normatività, che propugnando l'autodeterminazione degli individui, ingloba anche chi le si oppone. Giusto. Sospendo questo tipo di argomentazione per recuperarlo in seguito.
[273] M. Bachtin, *Epos e romanzo*, cit., p. 472 (corsivo mio).

suo punto di vista prospettico, relativo, limitato. E quindi, a proposito dell'oggetto proprio al romanzo moderno, piuttosto che di presente, sarebbe meglio parlare di *soggettivo* o, più tecnicamente, di *sito temporale* dell'Io. In questi termini l'aveva definito Erwin Koschmieder, che distingueva tra due categorie di fatti: quelli astratti e generali, da un lato – le verità oggettive, o che sono esposte come tali, la cui forma espressiva è cioè quella impersonale, atemporale; e i fatti individuali e concreti, dall'altro, vale a dire, che si svolgono in un lasso di tempo specifico, il quale è determinato come tale poiché si rapporta alla posizione del locutore (del soggetto) sulla linea del tempo; si rapporta cioè alla sua prospettiva, al suo sito temporale, per cui il fatto diviene passato, futuro o presente ("quel giorno le scrissi una lettera", "domani, come prima cosa, le scriverò una lettera", "proprio ora, le scrivo")[274]. Non c'è qui bisogno di citare Agostino, ciascuno avrà già rivolto il proprio pensiero alle *Confessioni*; ma, Koschmieder, nella sua rivisitazione logico-linguistica, aggiunge un elemento interessante alla classicità del discorso agostiniano. Egli afferma che, dal punto di vista della forma espressiva, l'esposizione di fatti individuali e concreti, non animati cioè da un senso e una significatività più generali, sia sempre implicitamente (se non altro a livello logico) connessa alla posizione del locutore. Lo scrive in un testo del 1928, di un anno successivo alla pubblicazione di *Perspektive als symbolische Form* di Panofsky, e il concetto qui espresso è in sostanza lo stesso: per poter rappresentare il reale nella sua concretezza e contingenza c'è bisogno del punto di vista soggettivo[275]. Anzi, aggiunge anche dell'altro. Egli sostiene cioè che la contingenza, l'individualità di un fatto, sia sempre in relazione con due elementi temporali, uno diacronico (il sito temporale del soggetto) e uno sincronico (la simultaneità con altri fatti)[276]. Detto in altri termini, la rappresentazione di fatti e non idee, realtà contingenti e incompiute e non astrazioni, sta in relazione necessaria, dal punto di vista logico-linguistico, con due fattori: con la prospettiva soggettiva, in primo luogo; e, in secondo luogo, con una costellazione specifica di un sistema calendario-cronometrico (la storia), vale a dire, con il contesto, con un orizzonte di altri fatti individuali e concreti (anch'essi definiti da una temporalità specifica, determinata dalla posizione del soggetto o, meglio, di altri soggetti, di altre

[274] Erwin Koschmieder, *Zeitbezug und Sprache. Ein Beitrag zur Aspekt- und Tempusfrage.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Breslau 1928.

[275] Erwin Panofsky, *Perspektive als symbolische Form*, in Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/1925), Teubner, Leipzig/Berlin 1927.

[276] E. Koschmieder, *Zeitbezug und Sprache. Ein Beitrag zur Aspekt- und Tempusfrage*, cit.

prospettive). Bachtin lo esprimeva in termini diversi, e in relazione a quel linguaggio specifico che è il romanzo, ma la sostanza del discorso è analoga: per rappresentare l'incompiutezza del reale, bisogna che la distanza epica venga mitigata e ridotta dall'intervento del soggettivo, del particolare, del contingente; bisogna che l'astratta oggettività del discorso impersonale venga messa in rapporto «con l'evento di vita che continua anche ora, del quale anche noi – autore e lettori – siamo sostanzialmente partecipi»[277].

Ma concentriamoci anzitutto sul discorso impersonale.

Il discorso impersonale a cui si sta facendo qui riferimento è un tipo di discorso impersonale ben preciso; proprio non solo e non tanto all'epica, ma più in generale a tutte quelle opere che, nel quadro di una certa epoca storica, si strutturano sull'assiologia morale e l'ideologia normativa di un determinato dover essere. È il caso del romanzo così detto ideografico, per citare ancora Thomas Pavel, quel romanzo in cui la verosimiglianza, l'unità, le condizioni di plausibilità del racconto, riposano sull'universalità oggettiva, sull'*adaequatio* alle norme e ai costumi[278]. Ma, in maniera forse ancora più perspicua, è il caso del teatro classico francese[279], nonché delle *histoires tragiques*, delle traduzioni e riscritture delle novelle trecentesche che, sottoposte ai dettami della censura libraria sviluppatasi in Europa tra il XVI e il XVII secolo, miravano – scrive Enrica Zanin in *L'etica del racconto* – a limitarne la polisemia, per ancorare la rappresentazione, attraverso specifici criteri di verosimiglianza, a quanto risultava decoroso[280]. E, in effetti, è sotto questo segno normativo e prescrittivo che il concetto di verosimile aristotelico, quale imitazione delle cose come sono, secondo probabilità o necessità, viene recuperato tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento: con un fine essenzialmente ideologico, morale, politico; quello di promuovere una determinata visione del mondo attraverso un effetto di realtà che induca a credere che quanto raccontato, pur facente capo al dominio del dover essere, coincida con quello dell'essere[281]. «All'inizio del Seicento, – cito ancora da *L'etica del racconto* – il

[277] M. Bachtin, *Epos e romanzo*, cit. p. 472.
[278] T. Pavel, *La Pensée du roman*, cit., p. 111 s.
[279] Come affermava Gérard Genette in quel suo saggio che ha fatto storia, *Vraisemblance et motivation*: Gérard Genette, *Vraisemblance et motivation*, in «Communications», 11, 1968, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, pp. 5-21.
[280] E. Zanin, *L'etica del racconto*, cit., p. 326.
[281] Ivi, p. 211.

verosimile non è tanto un criterio poetico quanto una strategia per moralizzare le storie, ancorando le novelle al senso referenziale. Tale nesso tra referenza e morale può sorprendere: per noi sono aspetti molto diversi del testo. Ma per i teorici del verosimile, la conformità del racconto agli eventi del reale pare la garanzia di un senso morale inequivocabile e persuasivo»[282]. Al fine di creare l'illusione di questa equivalenza tra vero e verosimile, tra "probabile e necessario" e decoroso, era stato necessario adottare una soluzione formale ben precisa: si erano anzitutto dovuti sopprimere i narratori-personaggi delle novelle di Boccaccio e Bandello, i loro commenti, l'espressione dei loro punti di vista soggettivi circa i contenuti del racconto, e lasciare la parola ad un'unica istanza narrativa, ad un narratore onnisciente e oggettivo[283]. Si era cioè dovuti passare ad un tipo di linguaggio univoco, capace di escludere punti di vista e valutazioni personali, e imporsi, viceversa, come assoluto e incontestabile.

L'impianto del verosimile in questione, a ben vedere, è molto simile a quello concernente il linguaggio impersonale del normativo in genere. Si osservino, a titolo di esempio, le forme in cui quest'ultimo è solito strutturarsi; in questo caso quello normativo per eccellenza: la Costituzione.

> « Le Président de la République veille au respect de la Constitution »[284].
>
> «Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali»[285].

La norma è qui espressa in una costruzione della frase oggettiva e assiomatica, ove l'essere e il dover essere sembrano fondersi senza soluzione di continuità. Naturalmente mi riferisco all'illusione linguistica in azione in questo enunciato, il quale – in linea con quello che Pietro Costa definisce lo scopo del linguaggio giuridico – tenta di imporre il suo modello, racchiudendo il reale nel proprio progetto egemonico, per pre-disporlo[286]. Da una simile formulazione emerge che ciò che dovrebbe essere è, e non può non essere. Per questo la mediazione del verbo "dovere", o "devoir", cade[287]: non è più necessaria;

---

[282] Ivi. p. 270.
[283] Ivi, p. 160 e 191.
[284] Constitution française du 4 octobre 1958, en vigueur, Article 5.
[285] La Costituzione della Repubblica Italiana, Art. 3.
[286] Pietro Costa, «Il 'giuridico' e il suo linguaggio», in Id., *Il progetto giuridico*. *Ricerche sulla giurisprudenza del liberalismo classico*, Giuffré, Milano 1974, vol. III, p. 381 e 387.
[287] Le costituzioni, in generale, hanno la tendenza a esprimersi in questi termini. La francese ancora più di quella italiana, la tedesca meno di queste due, e non di rado introduce, accanto a una simile forma espressiva in cui essere e dove-essere paiono combaciare (ad esempio «Die Würde des Menschen ist

come se la norma avesse già determinato e strutturato le possibilità dell'essere. L'unica realtà possibile (l'unica realtà che dovrebbe essere possibile), quella espressa al presente indicativo, come verità generale, è lo stato di cose esposto nella norma; la quale – presentando l'istanza dell'insostituibilità del proprio progetto[288] – lascia passare l'idea che un'altra condizione d'essere non sarebbe nemmeno pensabile, esprimibile, rappresentabile (ricordi quando tua madre, esprimendo un divieto, da bambino ti diceva "non pensarci nemmeno!"?): ciò che esula dalla norma non è e non può essere. La formulazione impersonale e assoluta della frase è quella propria al linguaggio normativo, o, meglio, costituente, che intende imporsi come modello e che dunque, nella sua forma espressiva, vincola il campo dell'essere (le sue possibilità) a quello del dover essere; e ha la pretesa – anche linguistica – che il mondo vi si adegui, finendo così per confondere, nell'enunciato, quanto è ammesso con quanto è plausibile, probabile, immaginabile, reale; creando così l'*illusione* (o, se si vuole, l'*inganno*) di una coincidenza – in italiano già insita nell'ambiguità del verbo potere e in francese in quella del verbo *pouvoir* – tra *können* (potere perché si è in grado di, perché se ne avrebbe la capacità, poiché sussistono le condizioni concrete di una possibile attuazione pratica) e *dürfen* (potere inteso come avere il permesso di, essere autorizzato a, da leggi e costumi).

È interessante, perché proprio di illusione e inganno parlava Jean Chapelain, uno dei primi membri dell'Académie française, quando definiva la funzione che il verosimile aveva assunto nel progetto culturale diretto anzitutto dal primo ministro Richelieu[289]; vale a dire la funzione di illudere e persuadere il pubblico – attraverso l'effetto di reale e un linguaggio narrativo di tipo onnisciente e impersonale, dunque apparentemente referenziale – che il mondo, le cose come sono nella loro particolarità e contingenza, fosse tale e quale a quello narrato. Eppure, la realtà non veniva affatto imitata così com'era, ma quale avrebbe dovuto essere, sottoposta cioè ad un processo di selezione, che si presentava invece come referenziale[290]. L'operazione che veniva così messa a punto era quella di far coincidere ciò che è prescritto dall'imperativo morale e sociale,

unantastbar»), l'esplicitazione del fatto che ad operare a tutela di una simile possibilità dell'essere vi sia il lavorio di una legge, di un esecutivo («Sie zu achten und zu schützen ist Verpflichtung aller staatlichen Gewalt» – Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland, Art. 1 (1): «1. La dignità dell'uomo è intangibile. È dovere di ogni potere statale rispettarla e proteggerla»).

[288] P. Costa, «Il 'giuridico' e il suo linguaggio», cit., p. 387.

[289] E. Zanin, *L'etica del racconto*, cit., p. 227 e 291.

[290] Ivi, p. 271.

con quanto è probabile e necessario, osservabile nell'esperienza di ciascuno[291]; e dunque di far coincidere, secondo lo stesso schema, l'immorale e l'illecito con l'inverosimile. L'intento di una tale operazione era essenzialmente prescrittivo, tendeva a imporre una determinata visione del mondo. Aveva lo scopo di ingannare il lettore, ma – precisava Chapelain – «per il suo bene»[292]. Si confidava nel fatto che questa rappresentazione del reale, già predisposto in un modello morale, ma presentato, viceversa, come se si trattasse di un'imitazione referenziale, di una descrizione oggettiva, avesse un forte potere persuasivo nei confronti del pubblico, riuscisse insomma nell'intento di riportare anch'esso a quel modello[293].

Ora, quanto un simile progetto culturale fosse stato efficace, più in termini poetici, però, che politici, e avesse avuto un effetto di lunga durata, non è unicamente osservabile nelle opere relative a quel periodo storico: alcune opere contemporanee alla censura certamente vi si opponevano e contravvenivano ai suoi dettami, si pensi solo al *Cid* e alla *Querelle du Cid*. Ma non è questo il punto. L'efficacia di una poetica e dei suoi dettami non si intravede solo nell'osservazione dei prodotti a lei contemporanei, ma anche e soprattutto nell'osservazione di ciò che questa ha lasciato in eredità alle epoche successive, dei contenuti che ha loro dato da affrontare, sciogliere, sbrogliare. Nel suo

[291] Paolo Tortonese, *La legge e l'esperienza: peripezie del verosimile*, in P. Amalfitano, F. Fiorentino, L. Innocenti (a cura di), *Il caso e la necessità. Arbitrarietà del racconto e criteri di verosimiglianza tra teoria e storia letteraria*, Colloqui Malatestiani, Rocca Malatestiana – Santarcangelo di Romagna 2018, pp. 25-42, p. 30.

[292] Riprendo il passaggio da E. Zanin, *L'etica del racconto,* p. 227, la quale cita da J. Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, in A.C. Hunter e A. Duprat (a cura di), *Opuscules critiques*, Droz, Genève 2007, pp. 222-234, p. 225.

[293] È un po' come quanto oggi si cerca di fare attraverso la scrittura inclusiva: si produce un modello linguistico non sessista confidando nel fatto che la creazione di una simile illusione del tutto fittizia, niente affatto corrispondente alle cose come sono, possa trascinare con sé il reale. Si tratta, però, di un procedimento pericoloso. Se non funziona rischia infatti di creare l'illusione che si stia andando nella direzione giusta e di diventare uno strumento politico di propaganda sotto il cui velo perpetuare una struttura che per essere modificata richiederebbe dei gesti molto più scomodi e radicali. Guido Mazzoni sostiene qualcosa di simile in *Teoria del romanzo*. Vale la pena di riportare per intero il suo discorso. «In un film poliziesco hollywoodiano si può essere sicuri che i due buoni saranno uno bianco e uno nero (o ispanico) e i due criminali saranno uno bianco e uno nero (o ispanico). Una scelta diversa, più vicina alle statistiche, verrebbe considerata razzista; e un ipotetico discorso che la difendesse in nome di un uso politico del realismo ("i criminali sono neri e ispani ci perché il film vuole rivelare, seguendo le statistiche, i rapporti di potere fra le etnie nella società americana, esponendoli in questo modo allo sguardo pubblico e a un'eventuale critica politica") soccomberebbe davanti a una lettura allegorico-moralistica ("mostrando che i criminali sono per lo più neri o ispanici, il film ci dice che tutti i criminali sono neri e ispanici, e dunque trasmette un sovrasenso razzista")» (G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, p. 204). L'illusione moralistica, senza mettere in dubbio che possa, in alcuni casi, scaturite dalle migliori intenzioni, può però – e forse, diciamoci la verità, è quello che è già accaduto – trasformarsi in uno strumento di potere atto a mitigare e attenuare la critica politica.

saggio *Il pedagogo e il libertino*, Daniele Giglioli mostra come l'ambizione di mimesi referenziale che attraversa l'intero romanzo del Settecento non consista nella rappresentazione della massa dei fatti, ma ambisca piuttosto a cogliere e configurarsi essa stessa come *struttura della realtà*, in cui le cose non sono presentate così come sono, ma filtrate da un atto pedagogico essenziale[294]. I personaggi stessi del romanzo fanno esperienza del mondo attraverso il filtro manipolatorio di chi al mondo può iniziarli. E plausibile, anche qui, non è tutto quanto è vero, tutto quanto esiste; bensì le condizioni di possibilità del racconto passano anzitutto attraverso il filtro educativo del pedagogo-manipolatore, che per il suo adepto crea un mondo *ad hoc*, un mondo ridotto[295]. Si tratta dell'esplicitazione, la messa in mostra di quei meccanismi stessi che reggevano implicitamente il verosimile secentesco, i quali vengono qui al tempo stesso impiegati nella struttura del romanzo e smascherati nelle loro modalità di funzionamento.

La lunga durata di questo modello si estende fino alle soglie dell'Ottocento. Un Ottocento la cui poetica realista, con questa funzione ideologica e poi pedagogica del verosimile, con questo nesso tra referenza e morale (trasformatosi nel corso del Settecento in nesso tra referenza e educazione), dovrà fare i conti. E, in effetti, forme di romanzo che per intenderci chiamo ideografico, si presentano ancora salde e in voga alla fine del Settecento. Si prenda *Paul et Virginie*. È un romanzo del 1788, ma la sua mimesi aderisce ancora ad uno schema che è quello del verosimile secentesco. Si osservi nello specifico questo passaggio, d'altronde già analizzato, tratto da *Paul et Virginie*: «Mais la Providence, qui vient à notre secours lorsque nous ne voulons que les biens nécessaires, en réservait un à madame de la Tour que ne donnent ni les richesses ni la grandeur ; c'était une amie»[296]. Lo riprendo perché è un caso piuttosto esemplare. In effetti, qui, la struttura romanzesca ideologica emerge con chiarezza dall'analisi stessa del commento e della sua interazione con il mondo del racconto. Il brano, se scomposto nei suoi nessi logici essenziali, presenta anzitutto quello che in italiano definiremmo un periodo ipotetico della realtà. La proposizione "se si vogliono solo i beni necessari e ci si accontenta di poco" ne costituirebbe la protasi, ovvero, ciò che esprime le condizioni di realizzazione di quanto viene enunciato nell'apodosi "la Provvidenza viene in soccorso",

[294] Daniele Giglioli, *Il pedagogo e il libertino. Sul personaggio manipolatore nel romanzo del Settecento francese*, Sestante, Bergamo 2002, p. 29.
[295] Ivi, p. 30.
[296] J.B. de Saint-Pierre*, Paul et Virginie,* cit., p. 8.

vale a dire, le sue condizioni di plausibilità e verosimiglianza. In termini meno tecnici, è verosimile che la Provvidenza intervenga in favore di chi si accontenta dello stretto necessario; ed è verosimile perché così dovrebbero andare le cose. L'assunto etico-ideologico è qui al tempo stesso criterio di necessità narrativa, capace di strutturare altresì i contenuti particolari della narrazione. Se il personaggio ha un'indole semplice e onesta, non è alla ricerca sfrenata di beni superflui, la Provvidenza non può far altro che ricompensarlo. Madame de la Tour è una donna dal cuore puro, un personaggio positivo, il quale si accontenta di poco per vivere in armonia e serenità, *ergo* essa è sostenuta dalla Provvidenza.

Un piccolo appunto. Se quanto sostengo è vero, però, com'è possibile che, poi, questo personaggio così incantevole, quale merita la massima protezione divina, perda così tragicamente l'amatissima figlia? Perché la Provvidenza cessa di sostenere lei e i suoi cari? Simili domande, ciascuno lo sa, sono quantomeno inefficaci. Separare il *che cosa* dal *come* questo *che cosa* viene esposto e rappresentato significa commettere un errore, soprattutto in letteratura. Virginie muore. È vero. Il vascello s'inabissa e lei con quello. È vestita di bianco. Uno stile allegorico ed elevato si concentra sulla drammatica fine di quella giovane esistenza. L'isola tutta è in lutto.

> « Lorsqu'elle fut arrivée au lieu de sa sépulture, des négresses de Madagascar et des Cafres de Mozambique déposèrent autour d'elle des paniers de fruits, et suspendirent des pièces d'étoffes aux arbres voisins, suivant l'usage de leur pays ; des Indiennes du Bengale et de la côte malabare apportèrent des cages pleines d'oiseaux, auxquels elles donnèrent la liberté sur son corps : tant la perte d'un objet aimable intéresse toutes les nations, et tant est grand le pouvoir de la vertu malheureuse, puisqu'elle réunit toutes les religions autour de son tombeau ! »[297]

Nessuno si sottrae agli onori dovuti a questa primizia troncata. Infatti, è ben verosimile e normale – ci dice la massima del narratore – che la perdita di un oggetto tanto amabile interessi universalmente: poco importa la nazionalità, poco importa la religione. A reggere la verosimiglianza della scena – quasi grottesca per il lettore realista – è qui la norma morale, quanto cioè risulta (o dovrebbe risultare) oggettivo e "universalmente" condivisibile.

Ma com'è che il romanzo realista, quel romanzo che, viceversa, si vuole e si presenta come narrazione di «storie vere», fa i conti con tutto questo? Com'è che interagisce con

[297] Ivi, p. 212.

quell'illusione, quell'inganno, con quella sovrapposizione tra essere e dover essere, sotto il cui segno il concetto di mimesi verosimile e referenziale era stato anzitutto recuperato?

Procediamo con cautela e ripartiamo dalla struttura del linguaggio normativo: potrebbe esserci utile. Recupero gli enunciati tratti dalle rispettive Costituzioni e precedentemente citati. Facciamo un esperimento. Avevamo parlato di modalizzazione. Ecco, si osservino qui quegli stessi enunciati, per come essi si presentano però mediati dall'intervento della modalizzazione, di una prospettiva cioè soggettiva (non tanto intesa come quella del soggetto individuale, quanto come punto di vista relativo e relativizzante).

> Le Président de la République *devrait veiller* au respect de la Constitution.
>
> Tutti i cittadini *dovrebbero avere* pari dignità sociale e essere eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali.

Vediamo un po' che cosa accade. Una cosa nello specifico: a differenza della formulazione assiomatica e oggettiva, qui le modalità del soggetto lasciano trasparire la possibilità che ciò che è possa non corrispondere a ciò che dovrebbe essere. La modalizzazione fa cioè emergere una scissione tra la norma e la realtà, e, così facendo attira l'attenzione sulle circostanze fattuali concrete e particolari, piuttosto che sull'universalità oggettiva della norma. In altri termini la modalizzazione rimanda, rinvia, al reale. Nell'enunciazione "il Presidente della Repubblica dovrebbe vegliare sul rispetto della costituzione" è già linguisticamente implicita la domanda: ma lo fa realmente? Vi è già cioè implicata l'esigenza di un confronto con la realtà concreta, con il dato di fatto, in cui la norma viene messa alla prova. Quest'ultima è qui costretta a discendere, dall'alto della sua oggettività, in direzione di un raffronto con la concretezza del reale; in direzione di una presa in considerazione delle sue condizioni di applicazione e applicabilità nel contesto specifico, nell'incontro con l'attimo vitale, con il *qui e ora* della gettatezza, con il sito temporale dell'io. Ebbene, mi si permetta di anticiparlo in via teorica, per poi mostrarlo attraverso esempi testuali concreti, un meccanismo simile mi pare che si ritrovi nel quadro del romanzo realista; quello in cui le modalità del soggetto intervengono a relativizzare l'universalità oggettiva della norma, a metterla in questione, in virtù di un rimando alla considerazione delle circostanze fattuali e concrete. Detto altrimenti, la rappresentazione della realtà nella sua concretezza e contingenza, non si costituirebbe nei termini di quella fantomatica adesione del testo al reale, della parola

alla cosa, tramite il discorso impersonale, come teorizzava Ian Watt in *The Rise of the Novel*[298]; ma, viceversa, sarebbe legata all'intervento di istanze soggettive all'interno del testo, capaci di mostrare che il significato letterale non è univoco, e di svelare come il racconto, lungi dall'essere oggettivo, sia il frutto di una prospettiva particolare. Solo così sarà possibile rimandare all'incompiutezza del reale, alla sua pluridiscorsività, equivocità, ambiguità. E, in effetti, ciò che bisogna in primo luogo constatare è che l'univocità del significato letterale del linguaggio obiettivo e impersonale, lungi dall'aver assunto un'effettiva funzione referenziale, era stata anzitutto impiegata dalla censura fine cinquecentesca e secentesca allo scopo di moralizzare il racconto, di creare l'illusione di un discorso descrittivo, laddove il suo intento era essenzialmente normativo. Viceversa, l'intervento del soggettivo avrebbe la capacità di mettere in mostra lo scarto che sussiste tra l'universalità normativa del verosimile, da un lato, e i connotati particolari relativi all'oggetto rappresentato nella contingenza del suo essere così, dall'altro. A cambiare, dunque, sono anzitutto i paradigmi di verosimiglianza.

Ma perché una simile ipotesi non rimanga astratta conviene mostrarne la validità attraverso alcune esemplificazioni. Un primo esempio da *I Promessi sposi*. Siamo in quel punto del romanzo in cui fra Cristoforo decide di andare parlare a don Rodrigo. S'incammina verso il suo palazzotto, arriva: lo trova a pranzo; non è solo, ma nel frastuono di un banchetto. In questa scena, in cui si ribaltano le aspettative del *sensus* a favore della considerazione delle circostanze fattuali, anche il lettore è introdotto, accompagnato dall'inserzione di uno spazio commentativo che tematizza ciò che il racconto si appresta a mostrare: a essere esposti – ci avvisa anzitutto il presente indicativo della voce narrante – saranno dei fatti, non un'idea; le cose come sono, non come dovrebbero essere.

> «L'uomo onesto in faccia al malvagio, *piace* generalmente *(non dico a tutti)* immaginarselo con la fronte alta, con lo sguardo sicuro, col petto rilevato, con lo scilinguagnolo bene sciolto. *Nel fatto però*, per fargli prender quell'attitudine, si richiedon molte circostanze, le quali ben di rado si riscontrano insieme. Perciò, *non vi maravigliate* se fra Cristoforo, col buon testimonio della sua coscienza, col sentimento fermissimo della giustizia della causa che veniva a sostenere, con un sentimento misto d'orrore e di compassione per don Rodrigo, stesse con una cert'aria di suggezione e di rispetto, alla presenza di quello stesso don Rodrigo, ch'era lì in capo di tavola, in casa sua, nel suo regno, circondato d'amici, d'omaggi, di tanti segni della sua potenza […]»[299].

[298] Ian Watt, *The Rise of the Novel*, cit., p. 27.
[299] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. I, p. 75 (corsivo mio).

Qui, l'intervento della soggettività narrante si fa portatore di un punto di vista ben preciso: ciò di cui non ci si deve meravigliare, ciò che dunque è verosimile, le condizioni di plausibilità che animano il racconto, non hanno qui radici etiche, non corrispondono cioè all'assiologia morale; una morale espressa a chiare lettere nelle prime righe di questo passaggio, il quale, nella sua formulazione oggettiva e impersonale, suonerebbe come segue: l'uomo onesto, in faccia al malvagio, sta con la fronte alta, lo sguardo sicuro, etc.; ma che qui si presenta invece mitigata da istanze soggettive (la nota posta tra parentesi, l'impiego del verbo piacere); elementi dubitativi, seppur minimi, che trovano il loro corollario nel rimando alla fattualità delle cose: *nel fatto però*. Ed è in effetti proprio da questa fattualità delle cose che vengono qui, viceversa, a dipendere le condizioni di plausibilità che animano il racconto; non più dalla morale, ma da fattori particolari e circostanziali: il contesto, da un lato, e, dall'altro, il possibile effetto psicologico di un simile contesto sulle soggettività dei personaggi. Ad essere qui narrata non è l'essenza (l'avere da essere, le cose come dovrebbero essere), ma l'esistenza.

Un secondo esempio; questo tratto da *Madame Bovary*.

> « Elle lui représenta les impossibilités de leur amour, et qu'ils devaient se tenir, comme autrefois, dans les simples termes d'une amitié fraternelle. *Était-ce sérieusement qu'elle parlait ainsi ?* Sans doute qu'Emma n'en savait rien elle-même, tout occupée par le charme de la séduction et la nécessité de s'en défendre ; et, contemplant le jeune homme d'un regard attendri, elle repoussait doucement les timides caresses que ses mains frémissantes essayaient ».[300]

Siamo all'inizio del terzo libro. Consigliati da Monsieur Homais, Emma e Charles si erano recati al teatro di Rouen; tra il secondo e il terzo atto incontrano Léon. Non si vedevano da tanto tempo. Ma la sua passione, quando rivede Emma, si risveglia. Così, una volta rimasti soli, le confessa il suo ardore passato con slanci romantici, note nostalgiche e malinconiche. E, infine, viene al sodo: «qui nous empêche donc de recommencer ?». «[N]on, mon ami»[301], risponde lei, e con un gesto di rassegnata saggezza tipica dell'età matura, della gioventù superata, gli espone l'impossibilità del loro amore. A questo punto il racconto è interrotto da un commento atto a metterne in questione i contenuti o, meglio, da una domanda la cui funzione è evidentemente fatica e quasi mima la sorpresa del lettore: «Était-ce sérieusement qu'elle parlait ainsi ?». Si tratta di un commento piuttosto incisivo, il quale, facendosi interprete dell'incredulità

[300] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in *Flaubert*, Robert Laffont, Paris 2018, p. 196 (corsivo mio).
[301] *Ibidem*

del lettore dinanzi a una simile scenetta etica, lancia una sfida diretta a quell'idea di verosimiglianza legata al grado di rispecchiamento della *bienséance*, secondo cui, viceversa, non ci sarebbe stato nulla di più verosimile del rifiuto, da parte di Emma, dell'indecente proposta di Léon. A emergere invece qui è che, a risultare sorprendente, sarebbe piuttosto un simile gesto etico: una svolta tale da meravigliare il lettore, il quale ha conosciuto, fino a questo punto, un personaggio impulsivo, volubile, sentimentale, violento. Che Emma sia cambiata? Che abbia imparato dai suoi errori? Ma no, non è un romanzo di formazione. Il dubbio infatti dura poco, Emma non respinge che *doucement* le carezze di Léon. E, infine, lo sappiamo, cede.

Anche questo racconto espone ciò che accade, non ciò che dovrebbe accadere; espone insomma quanto nella prospettiva della poetica classica, ma in particolar modo classicistica, costituiva il campo del vero inverosimile: l'accidentale, o, per dirlo con le parole di Balzac, «l'hasard», «les hasard de la vie», «l'infinie variété de la nature humaine»[302]. Era proprio in questi termini che, in opposizione al verosimile classico e classicistico, Balzac – alla cui esposizione di metodo e intenti conviene ogniqualvolta tornare quando si fa riferimento al binomio vero-verosimile in cui si articola la poetica realista tutta – definiva l'oggetto della rappresentazione della sua poetica, una poetica fedele al "vero", al reale, al fatto storico[303]. Solo che qui, tale accidentalità, lungi dall'indicare il campo di quanto accade fortuitamente, e che dunque è imprevedibile, viene a costituire, viceversa – come nel passaggio appena citato – l'orizzonte delle prospettive di attesa del lettore; ciò che egli è portato a immaginare e dedurre come massimamente probabile e verosimile. E in effetti, sempre a proposito di Balzac, sono numerosi i passi in cui quello stesso – scrive Pierluigi Pellini nel suo saggio *Il vero inverosimile* – «con lessico inconfondibilmente aristotelico, smentisce l'identificazione con lo storico e la vocazione al nudo vero, per teorizzare una rappresentazione del probabile, del generale»[304]; delle costanti relative a quella pur infinita varietà della natura umana. E, quindi, ancora, anche qui, ad essere ripresa è la formula aristotelica: la

[302] H. de Balzac, *La Comédie humaine*, ed. diretta da P.-G. Castex, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, 12 voll., 1976-1981, vol. I, p. 11.

[303] Cfr.: Pierluigi Pellini, *Il vero inverosimile. Per lo studio di un topos della poetica realista, da Balzac a Pirandello*, in S. Lazzarin, P. Pellini, *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica e modernità nelle poetiche dell'Ottocento*, Artemide, Roma 2021.

[304] Ivi, p. 27.

rappresentazione mimetica non sarebbe l'imitazione delle cose come sono, ma delle cose come sono *secondo probabilità e necessità*.

L'Ottocento tutto, e la sua pratica rappresentativa, è, infatti, come afferma Paolo Tortonese in *La legge e l'esperienza: peripezie del verosimile*, interamente ripercorso da quell'*obiezione platonica* di irriproducibilità del reale, dall'idea cioè che sussista uno scarto incolmabile tra realtà e possibilità della sua riproduzione[305], e che, dunque, il così detto senso referenziale del racconto non consista tanto nell'imitazione delle cose come sono nella loro particolarità, ma delle cose come sono *secondo la logica del loro funzionamento*. Il nuovo oggetto della rappresentazione non sarebbe il particolare, bensì una nuova generalità, «una nuova norma»[306], non più morale, ma empirica, capace di scorgere costanti e leggi che regolano l'esperienza umana, la rendono cioè riproducibile nella sua oggettività, nei suoi oggettivi e organici modi di funzionamento. In questo senso, quanto viene rappresentato – cito ancora Tortonese, stavolta, però, *L'uomo in azione* – «non è ciò che si è visto o che è stato, ma quel che è stato immaginato in modo logico sulla base di un'osservazione preliminare»[307]; o, meglio, sulla base del risultato statistico di quell'osservazione preliminare. Il romanziere – sosterrà infine Zola, radicalizzando i termini di un simile approccio metodologico – dovrà perciò procedere sull'esempio dello scienziato, assumendo il suo metodo, quello dell'induzione e della deduzione, nonché il suo linguaggio, quello dell'impersonalità oggettiva. Il linguaggio del realismo tenderebbe all'impersonalità realizzata poi dal naturalismo.

Ancora una volta: l'esatto contrario di ciò che questa tesi vorrebbe sostenere.

E, infatti, il linguaggio impersonale non è solo quello giuridico e normativo, ma anche quello scientifico; e dato che in questione sono l'umano e le sue modalità di stare al mondo, facciamo un esempio pratico di quel linguaggio scientifico concernente il medesimo oggetto di cui si occupa anche il romanzo: parlo del linguaggio medico psichiatrico. Attenzione, non mi riferisco a quello della psicanalisi, tutt'altro che impersonale, ma alla forma in cui è convenzione scrivere le cartelle cliniche in un reparto psichiatrico. Qui, sì, il linguaggio è quello impersonale, la redazione del documento si svolge quasi interamente al presente indicativo: il paziente X arriva in ambulanza alle ore 19.00. Il suo scopo è infatti essenzialmente diagnostico, volto a ricondurre il caso

[305] P. Tortonese, *La legge e l'esperienza: peripezie del verosimile*, cit., p. 35.
[306] Ivi, p. 34.
[307] P. Tortonese, *L'uomo in azione*, cit. p. 140.

particolare ad una categoria medica più generale, in base alla quale strutturare poi una terapia e prendere decisioni sul da farsi. A tal fine, quando si compila la cartella clinica, bisogna sempre oggettivizzare i termini del discorso. Scrivere che il paziente sente la voce di Dio che gli recita una filastrocca in rime baciate etc. e riportare poi la suddetta filastrocca, sarebbe un errore; tutto bisogna, infatti, che sia ricondotto ad un linguaggio tecnico e ufficiale, del genere: il paziente presenta allucinazioni uditive a contenuto eccentrico[308]. Ebbene, nel romanzo, viceversa, sarebbe un errore proprio questo secondo caso, quello cioè di sottrazione dell'elemento particolare e soggettivo in vista dell'oggettivazione. Il romanzo è invero tale e si differenzia da questo tipo di linguaggio medico-psichiatrico, pur condividendone l'oggetto specifico, proprio perché mantiene altresì una maggiore aderenza al particolare, proprio perché rimanda con più accuratezza e insistenza al reale nella sua particolarità, nella sua pluridiscorsività, equivocità e incompiutezza.

Certo, esistono dei romanzi scritti in un linguaggio per lo più impersonale, che, è vero, partono da un oggetto della rappresentazione determinato, quello proprio al mondo del racconto, per poi ampliare vertiginosamente il discorso in direzione saggistica e oggettivizzante. È il caso di un romanzo come *Moby-Dick*, in cui il racconto sembra quasi giungere a svolgere la funzione di supporto, addirittura di pretesto, per dilungarsi in digressioni scientifico-descrittive, specificamente a proposito delle tecniche di navigazione, dei cetacei, delle dinamiche di caccia, della vita marittima in genere. La tendenza è quella di passare costantemente dal *past tense* del racconto al *present simple* del commento, o, meglio, del saggio, che domina la maggior parte dei capitoli di questo romanzo. Qualche esempio:

> «It was during the more pleasant weather, that in due rotation with the other seamen my first mast-head came round.
>
> In most American whalemen the mast-heads are manned almost simultaneously with the vessel's leaving her port; even though she may have fifteen thousand miles, and more, to sail ere reaching her proper cruising ground […]
>
> Now, as the business of standing mast-heads, ashore or afloat, is a very ancient and interesting one, let us in some measure expatiate here»[309].

[308] Ringrazio la dottoressa Flavia Boccardi, specializzanda in Psichiatria presso l'Università di Roma La Sapienza, e operativa presso il reparto di Psichiatria del Policlinico di Roma, per avermi fornito delucidazioni teoriche relative a questo tema. Naturalmente, per questioni deontologiche note a ciascuno, non mi ha potuto mostrare né citare alcun esempio concreto ed io non ho dunque materiale da riportare.

[309] Herman Melville, *Moby-Dick: or, the Whale*, Penguin, New York 2003, chapter 35, p. 167.

«With reference to the whaling scene shortly to be described, as well as for the better understanding of all similar scenes elsewhere presented, I have here to speak of the magical, sometimes horrible whale-line.

The line originally used in the fishery was of the best hemp […]»[310].

«A word concerning an incident in the last chapter.

According to the invariable usage of the fishery, the whale-boat pushes off from the ship, with the headsman or whale-killer as temporary steersman, and the harpooneer or whale-fastener pulling the foremost oar, the one known as the harpooneer-oar. Now it needs a strong, nervous arm to strike the first iron into the fish […]»[311].

Le digressioni presenti in questo romanzo non sono referenziali, ma saggistiche; e, qui, è vero, non pare esserci alcun intento di rappresentare le cose come sono nella loro particolarità e contingenza; l'intento è casomai quello di definirle, catalogarle, mostrarne funzioni, descriverne i tratti generali, in modalità che tendono sempre più a prendere le distanze dall'oggetto particolare della rappresentazione. Non è però questo il caso del romanzo realista, in cui le digressioni pure ci sono, le massime generalizzanti sono frequenti, ma che nondimeno si trovano sempre in tensione dialettica con il particolare. Il loro fine, infatti, non è quello di rinviare all'universale, bensì quello di contestualizzare il particolare oggetto della narrazione, perché esso possa risultare coerente con le sue premesse, e perché il comportamento dei personaggi possa risultare credibile, giustificabile, esplicabile, verosimile date le circostanze in cui è occorso[312]. Se in un romanzo come *Moby-Dick* la rappresentazione delle cose *secondo probabilità e necessità* si avvicina effettivamente al discorso scientifico e saggistico – un tipo di discorso i cui prodromi sono già rinvenibili nel *Tristram Shandy* e che si ritroverà poi nel romanzo-saggio del Novecento tedesco – è perché, lì, il rinvio al generale, all'universale, si svolge in una dimensione di presa di distanza critica che incita il lettore a porre la massima attenzione sui contenuti del discorso saggistico più che sugli oggetti particolari della narrazione. Il lettore è qui quasi sempre attivato, apostrofato, quando in questione sono temi generali, a carattere scientifico e nozionistico; il lessico impiegato al fine di una simile attivazione è per lo più legato al vocabolario facente capo all'ambito conoscitivo; quasi tutte le azioni e operazioni che si richiede di compiere al lettore che interagisce con il testo sono di carattere gnoseologico.

[310] Ivi, chapter 60, p. 301.
[311] Ivi, chapter 62, p. 312.
[312] Cfr. P. Tortonese, *La legge e l'esperienza: peripezie del verosimile*, cit., p. 34.

Conoscere: «The question is, what and where is the skin of the whale? Already you *know* what his blubber is. That blubber is something of the consistence of firm […]»[313].

Studiare: «I should like to know, will you obtain a better chance to *study* practical cetology than here?»[314].

Osservare: «If you stand on its summit and *look* at these two f-shaped spout-holes, you would take the whole head for an enormous bass-viol, and these spiracles, the apertures in its sounding-board. Then, again, if you *fix your eye* upon this strange, crested, comb-like incrustation on the top of the mass–this green, barnacled thing, which the Greenlanders call the "crown," and the Southern fishers the "bonnet" of the Right Whale; *fixing your eyes* solely on this, you would take the head for the trunk of some huge oak, with a bird's nest in its crotch»[315].

Notare: «Ere quitting, for the nonce, the Sperm Whale's head, I would have you, as a sensible physiologist, simply —particularly *remark* its front aspect, in all its compacted collectedness»[316].

Esaminare: «I would have you *investigate* it now with the sole view of forming to yourself some unexaggerated, intelligent estimate of whatever battering-ram power may be lodged there»[317].

Se qui il lettore è chiamato in causa in termini essenzialmente intellettuali, volti allo studio del generale; nel romanzo, inteso come «narrazione di storie vere» o, meglio, che alla presa in considerazione seria e problematica di storie vere vorrebbe rinviare, il lettore è per lo più chiamato a riflettere in relazione agli oggetti particolari della narrazione; e non gli è tanto richiesto di stare semplicemente a guardare («fix your eye»), ma, viceversa, le operazioni che gli si richiede di compiere sono piuttosto quelle di immaginare, indovinare, figurarsi. Sintomatica è, invero, la ricorrenza di espressioni quali *il lettore si immagini*, *si figuri*, *immaginatevi*, *figuratevi*, le quali diventano quasi un *topos* nel romanzo fine settecentesco e inizio ottocentesco che si presenta come fedele al vero, al reale, al dato di fatto. Cito alcuni passaggi:

«Tre sole immagini gli si presentavano non accompagnate da alcuna memoria amara, nette d'ogni sospetto, amabili in tutto; e due principalmente, molto differenti al certo, ma strettamente legate nel cuore del giovine: una treccia nera e una barba bianca. Ma anche la consolazione che provava nel fermare sopra di esse il pensiero, era tutt'altro che pretta e tranquilla. Pensando al buon frate, sentiva più vivamente la vergogna delle proprie scappate, della turpe intemperanza, del bel caso che aveva fatto de' paterni consigli di lui;

[313] H. Melville, *Moby-Dick*, cit., chapter 68, p. 332 (corsivo mio).
[314] Ivi, chapter 74, p. 359 (corsivo mio).
[315] Ivi, chapter 75, p. 364 (corsivo mio).
[316] *Ibidem* (corsivo mio).
[317] *Ibidem* (corsivo mio).

e contemplando l'immagine di Lucia! non ci proveremo a dire ciò che sentisse: *il lettore conosce le circostanze; se lo figuri*»[318].

«Le soir, lorsqu'elle [Mathilde *N.d.R.*] apprit à Julien qu'il était lieutenant de hussards, sa joie fut sans bornes. *On peut se la figurer par l'ambition de toute sa vie* [...]»[319].

«*Man denke sich* Wilhelms Zustand, als er von dieser Unterredung nach Hause kam»[320].

«Wie gefährlich ihm in einer solchen Lage das verwegene Mädchen werden mußte, *läßt sich leider nur zu gut einsehen*»[321].

«*Maintenant embrassez les pensées* qui durent assaillir Lucien pendant qu'il descendait d'Angoulême à l'Houmeau. Cette grande dame s'était-elle fâchée ? allait-elle recevoir David chez elle ? l'ambitieux ne serait-il pas précipité dans son trou à l'Houmeau ?»[322].

«Aveva poi [don Abbondio *N.d.R.*] una sua sentenza prediletta, con la quale sigillava sempre i discorsi su queste materie: che a un galantuomo, il qual badi a sé, e stia ne' suoi panni, non accadon mai brutti incontri.

*Pensino ora i miei venticinque lettori* che impressione dovesse fare sull'animo del poveretto, quello che s'è raccontato»[323].

Dall'analisi di questi esempi si evince anzitutto un fatto: ad essere qui incitata non è tanto l'osservazione di qualcosa di esterno quale esemplare di un qualcosa di più generale, bensì quella «relazione di uno spirito ad un altro» (die Beziehung eines Geistes zu einem andern), che Georg Simmel definiva nei termini di *Verstehen*[324]. Invitare il lettore a immaginare e figurarsi quanto il personaggio sente, pensa, vuole, significa attivare in lui un processo complesso, in cui la riflessione sui dati oggettivi che il testo gli ha precedentemente forniti – il contesto storico e particolare in cui il personaggio si trova ad agire e patire secondo costanti comportamentali (se questo, di solito, quello) – non può darsi al di là del rinvio al fatto che l'oggetto in questione non sia «una marionetta», né un esemplare, ma un essere senziente, dotato di una sua inalienabile

[318] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. 1, p. 267 (corsivo mio).
[319] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cit., p. 639 (corsivo mio).
[320] J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*, cit., p. 98: «*Ci si immagini* lo stato di Wilhelm quando tornò a casa dopo questa conversazione» (corsivo mio).
[321] Ivi, p. 107: «*È fin troppo facile immaginare* come doveva essere pericolosa per lui, in una simile situazione, una ragazza così audace» (corsivo mio).
[322] H. de Balzac, *Illusions perdues*, p. 176 (corsivo mio).
[323] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. 1, p. 24 (corsivo mio).
[324] Georg Simmel, *Vom Wesen des historischen Verstehens*, ex *Geschichtliche Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht*, Heft 5, Ernst Siegfried Mittler und Sohn, Königliche Hofbuchhandlung, Berlin 1918.

soggettività, di una sua ecceità, di un'anima[325]. In altri termini, il lettore è qui attivato non solo e non tanto semanticamente, ma altresì empaticamente. Non è invitato a studiare un caso esemplare per trarne considerazione di carattere generale, ma a fare l'esatto opposto: a partire da quelle considerazioni generali per applicarle al caso concreto, perché quest'ultimo possa essere, non solo e non tanto *conosciuto*, ma *compreso* (*verstanden*) come probabile e necessario. Immaginare, figurarsi, sono infatti operazioni che il Settecento, in particolar modo Adam Smith, avevano connesso al concetto di empatia (*sympathy*): quest'ultima non consisterebbe invero in un atto identificativo immediato con ciò che l'altro sente, pensa, fa, ma comporterebbe un preliminare momento di presa di distanza, in cui il soggetto anzitutto *immagina*, *si figura*, ciò che l'altro *potrebbe* sentire, pensare, fare[326]. Non si tratta dunque di osservare criticamente un caso, ma anche di empatizzare con quello, di immedesimarvisi. Il lettore del romanzo realista, insomma, sarebbe incitato dal testo a compiere un'operazione empatica, di avvicinamento, nei confronti dei contenuti narrativi, piuttosto che un'operazione meramente cognitiva di osservazione o un'operazione di giudizio critico di tipo morale. Io comprendo che questa o quell'azione sono probabili o necessarie, non perché sono decorose, né perché sono normali (nel senso del normale o ideale funzionamento di un qualcosa[327]), ma perché, a partire dagli elementi contestuali di cui sono a conoscenza, giungo a figurarmele come ben plausibili e verosimili, come *comprensibili*, attraverso un processo immaginativo (*il lettore si figuri*, *s'immagini*) che – stando a Smith – non è solo cognitivo (di presa di distanza critica o saggistica), ma altrettanto emozionale (di avvicinamento empatico, sempre nel senso di quell'«andare incontro» agostiniano di cui si parlava nel primo capitolo).

Certo, si potrebbe obiettare che un simile processo empatico occorre in relazione ad ogni testo letterario e non ci sarebbe affatto bisogno di aspettare il realismo con i suoi inediti codici di verosimiglianza; già Aristotele affermava che uno dei *pathe*

[325] *Ibidem*.

[326] Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, 1759; cfr. anche Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia negativa*. *Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022.

[327] Sulla corrispondenza tra normale e ideale si veda Georges Canguilhem, *Il normale e il patologico* (1943-66), trad. it. di D. Buzzolan, Einaudi, Torino 1998, pp. 94-95., p. 94 s: le costanti «che sono qualificate come normali in quanto designano dei caratteri medi, e i più frequenti tra i casi osservabili praticamente. Ma esse sono qualificate come normali anche perché entrano a titolo di ideale in quella che è l'attività terapeutica [...] lo stato normale designa a un tempo stesso lo stato abituale degli organi e il loro stato ideale».

fondamentali del tragico fosse appunto l'*eleos*. Se questo è vero, bisogna però fare le dovute precisazioni. Nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik*, Hegel tracciava una netta distinzione tra due tipi di simpatia, e a ragione: da un lato, la simpatia nei confronti della «legittimità al contempo etica di colui che soffre, [nei confronti cioè del]l'affermativo e [de]l sostanziale che non può non esserci in lui»[328]. Si tratta della simpatia che l'eroe tragico è capace di suscitare in quanto, almeno nelle sue intenzioni, si trova in linea con i canoni dell'oggettività normativa; quel genere di simpatia – continuava Hegel – «che non possono ispirarci canaglie e bricconi»[329]. Ebbene, che cosa intendesse con l'espressione "canaglie e bricconi" non è difficile da indovinare: i personaggi della commedia, atti a suscitare il riso, da un lato; e i personaggi, che proprio canaglie e bricconi non sono, dall'altro, ma che non risultano animati da intenzioni e propositi in linea con un'assiologia normativa comunemente accettata (si pensi a Lucien de Rubempré, ambizioso, incostante, superficiale – così ci viene presentato –, uno «qui ne recule point devant une faute s'il y a profit, et qui se moque du vice s'il s'en fait un marchepied»[330]). Questo genere di personaggi non suscita simpatia, afferma Hegel, ma *compassione*: mentre la prima deriva dalla condivisione di una sostanzialità etica; la seconda scaturisce invece dall'«approfondimento *soggettivo* della personalità»[331]. Detto altrimenti, quegli spettatori potevano partecipare ai destini dei loro eroi tragici perché riconoscevano grandezza e legittimità dell'oggettività che essi incarnavano o avrebbero voluto incarnare; nei confronti di quei personaggi più moderni e meno eroici, meno grandiosi, noi lettori proviamo invece compassione. Ci sentiamo invero chiamati in causa, non dalla condivisione di un'oggettività normativa, ma dalla loro *soggettività*, da una soggettività che, nelle sue forme fondamentali, è simile alla nostra; è comune a noi e a loro; ed è per questo che la comprendiamo. Essa, in qualche modo, ci concerne, perché risponde a regole che possono essere riconosciute dal lettore come meccanismi riconducibili alla struttura stessa del suo agire e patire, quello dei suoi cari, dei suoi amici e conoscenti, relativa a condizioni condivise di esistenza e gettatezza; «regole psicologiche verosimili», per dirlo con Rivoletti, regole, in sostanza «che aspirano ad essere valide anche nelle situazioni della realtà quotidiana»[332].

[328] G.W.F. Hegel, *Estetica*. Vol. II, cit., p. 1587 s.
[329] *Ibidem*.
[330] H. de Balzac, *Illusions perdues*, p. 146.
[331] Ivi, p. 1610 (corsivo mio).
[332] Ch. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., p. 41 (corsivo mio).

La comprensione, dunque, di certe azioni o reazioni, di certi pensieri, come probabili o necessari, e, quindi, verosimili, non sarebbe qui determinata unicamente da quanto è oggettivamente ritenuto normale, ma altresì mediata da molteplici istanze soggettive: quella della *narratio*, anzitutto, che interviene nel testo a mediare la forma espressiva impersonale e astratta con la concretezza e limitatezza delle modalità soggettive; quella dei personaggi, in secondo luogo, né allegorie di un senso a priori né casi esemplari di un funzionamento ideale dell'umano, ma vite imperfette, incomplete, incompiute; quella del lettore, infine, che può ora riconoscere nel mondo del testo – e, anzi, è chiamato a farlo – il campo dell'esperienza e esistenza sue proprie. In gioco è, insomma, un'universalità non più solo oggettiva, ma *intersoggettiva*; in cui l'elemento che accomuna le varie istanze e voci che interagiscono nell'opera (dalle soluzioni formali, ai personaggi, il narratore, l'autore implicito, la funzione destinatario, il lettore) non è tanto l'oggettività di leggi e norme, quanto la precarietà, l'imperfezione, l'incompiutezza del punto di vista soggettivo, dell'esistenza soggettivamente vissuta.

Ora, quest'idea non è troppo diversa da quella del *livello cognitivo* del realismo formulata da Federico Bertoni: un realismo che è tale in quanto «proietta il mondo del testo nell'orizzonte d'esperienza del lettore»[333] e sottopone l'obiettività dei contenuti rappresentati, la loro verosimiglianza, alla mediazione ermeneutica di un soggetto narrante, uno narrato e un narratario[334]. Non si tratta, tuttavia, di un orizzonte meramente ermeneutico, di un'astratta e generale teoria estetica, ma di un qualcosa che dipende anzitutto da specifiche forme testuali: la materia eletta a oggetto di rappresentazione (imperfetta, incompiuta, limitata) e determinati fenomeni dell'elaborazione, i quali verranno esposti nel corso di questo capitolo e del successivo. Sono soluzioni formali atte, lo anticipo, a mettere in risalto, da una parte, l'*intersoggettività dei contenuti* psicologici, esistenziali, esperienziali (attraverso un certo tipo di massime universalizzanti, digressioni referenziali, impiego del tempo presente nelle descrizioni) e, dall'altra, l'*intersoggettività delle forme* espressive (mi concentrerò in particolar modo, nel prossimo capitolo, sulle forme dell'amalgamarsi del discorso narrativo con quello dei personaggi, forme attraverso cui – per dirla con Bachtin – «la parola raffigurante dell'autore [tende a porsi] sullo stesso piano della parola raffigurata del

[333] Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 316.
[334] *Ibidem*.

personaggio e può stabilire con essa (anzi, non può non stabilire) rapporti dialogici e ibride combinazioni»[335]).

In ogni caso, si tratta di interventi modalizzanti: la modalizzazione essendo quel fenomeno testuale atto a mostrare il soggetto in rapporto con la norma e la norma in rapporto con il soggetto; rimandando così ad un raffronto tra universale normativo e circostanze particolari. Finora ci si è per lo più concentrati su un simile fenomeno per come esso interviene nell'*elocutio*, bisognerà adesso osservarlo in rapporto all'*inventio* e alla *dispositio*, considerando cioè quelle più estese forme di modalizzazione (di mediazione dell'oggettività normativa per mezzo dell'espressione del soggettivo) proprie alla narrazione realista; la quale, dunque, piuttosto che imitazione delle cose come sono, consisterebbe nella rappresentazione seria di quello scarto dialetticamente attivo e operante tra le cose come sono e le cose come dovrebbero essere, tra caso particolare e norma.

## 2. *"Chacun peut en reconnaître les éléments chez soi"*

Se l'ironia retorica è quel fenomeno stilistico che, come si diceva nel capitolo precedente, tende a mettere a punto un atteggiamento non solidale, ostile, avverso nei confronti dell'oggetto dell'ironia – Wolf-Dieter Stempel ne aveva parlato nei termini di «desolidarizzazione»[336]; l'ironico qui in questione, l'ironico come modalizzazione, come modo letterario – per dirla con Northrop Frye –, che pure ha come suo oggetto specifico personaggi apparentemente peggiori di noi[337], sarebbe, viceversa, atto a suscitare nel lettore una risposta duplice, ambigua, dialettica nei confronti dei personaggi coinvolti; rispetto agli intimi processi e alle recondite ragioni dei quali, il testo inciterebbe a non potersi dichiarare in tutto e per tutto immuni, estranei o superiori; a non potersi rivolgere – come nel caso dell'ironia retorica – in termini giudicanti, ma di comprensione critica, piuttosto, in cui l'elemento di presa di distanza semantica è posto in tensione dialettica con quello empatico dell'immedesimazione e dell'identificazione. Eppure – già Aristotele lo dichiarava in *Poetica* 13 e le teorie contemporanee lo ribadiscono – l'empatia nei confronti di individui peggiori di noi, soprattutto moralmente, che agiscono

[335] M. Bachtin, *Epos e romanzo*, cit., p. 469.
[336] W.D. Stempel, *Ironie als Sprachhandlung*, cit.
[337] N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 46.

cioè in maniera non conforme all'assiologia morale, risulta, se non altro, problematica[338]. In tempi più recenti, Adam Morton ha sostenuto che la barriera della moralità costituirebbe un ostacolo vero e proprio nell'attivazione del processo empatico[339], il quale, dunque, nei confronti di personaggi viziosi non si dà in maniera né spontanea né immediata, ma deve casomai essere attivato. L'attivazione passa attraverso determinati fenomeni dell'elaborazione. Nello specifico, perché si possa, ad esempio, empatizzare con un personaggio come Lucien de Rubempré, che, per egocentrismo e ambizione, arriva fino al punto di mandare in rovina l'amico, la sorella, la madre, bisogna che l'assiologia normativa, in base alla quale giudichiamo questo come "buono" e quello come "cattivo", venga in qualche modo mitigata. Una simile capacità di mitigazione del normativo, l'abbiamo visto, è quella della modalizzazione; procedimento stilistico che, comprendendo originariamente i verbi *dovere* e *potere*, quali modalità primordiali di mediazione dell'enunciato attraverso la prospettiva soggettiva[340], consiste nel mettere in mostra il normativo, non tanto nella sua oggettività, quanto *in relazione* all'istanza soggettiva; il normativo, insomma, *in relazione* all'evento di vita concreto, soggettivamente vissuto ed esperito.

Nel corso di questo capitolo analizzerò le modalità, non linguistiche, ma romanzesche di accorciamento della presa di distanza critica: alcune formali (l'impiego di un certo tipo di massime universalizzanti, del presente atto a coinvolgere empaticamente il lettore nel mondo del racconto), altre tematiche (l'approfondimento dello sfondo storico-contestuale; il contesto essendo quell'elemento che, più di ogni altro, guida alla *comprensione*, alla presa in considerazione seria e problematica del caso particolare). Ora, un simile argomento ci impone uno specifico procedimento metodologico e di analisi dei testi. Per poter delineare i confini e le caratteristiche morfologiche di queste

[338] Si potrebbe obiettare che, per Aristotele, il caso tragico per eccellenza, quello in cui la compassione è maggiormente suscitata, non è quello dell'eroe massimamente buono, bensì del *metaxu*. Vero, solo che il *metaxu* non è affatto colui che agisce viziosamente, ma colui che pur mosso da buoni e onesti propositi, fallisce nella loro messa in atto, compie un errore (*hamartia*) nell'attuazione concreta di quei buoni propositi; un errore dunque relativo alla scelta dei mezzi, e non alla deliberazione dei fini, cioè non alle intenzioni. Il caso del romanzo realista – ciascuno ne converrà – è ben diverso. Il raggio d'azione della compassione, dell'empatia, dell'immedesimazione ivi si amplia, si estende fino a raggiungere i personaggi più ambigui; abbiamo già esposto, nel primo capitolo, il caso di don Rodrigo e della monaca di Monza; ne vedremo ora degli altri.

[339] Adam Morton, *Empathy for the Devil*, in A. Coplan e P. Goldie (a cura di), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford University Press, Oxford 2011, p. 320.

[340] É. Benveniste, *Structure des relations d'auxiliarité*, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, 2, cit., p. 187 s.

modalità romanzesche ironiche (ironiche nel senso suddetto) non potrò che seguirne trasversalmente il percorso. Esse sono state definite, a partire dal modello linguistico, come atte a indebolire il normativo, mostrandolo, non tanto nella sua oggettività indiscutibile, quanto in rapporto alle circostanze fattuali concrete e particolari. In questo senso, sarebbero intimamente connesse a tutte quelle narrazioni così dette realiste; a tutte quelle narrazioni che, partire dalla seconda metà del Settecento, iniziavano a dichiararsi esplicitamente come tese alla rappresentazione di storie, non più ideali o esemplari, ma «vere». Naturalmente, ciascuna di queste narrazioni ha le sue peculiarità e idiosincrasie, da cui però, nell'analisi del fenomeno in questione, sono in parte costretta ad astrarre. E, in effetti, i tratti comuni a una medesima forma non possono che emergere dal rinvenimento di costanti che essa presenta pur inserita in contesti tra loro difformi. Se io, ad esempio, posso definire questa come *ironia*, quella come *anafora*, quest'altra ancora come *litote*, è perché si tratta di fenomeni che presentano le medesime caratteristiche generali, che a impiegarle sia Seneca o Balzac. Se dunque, in questa sede, citerò un passaggio tratto da *Illusions perdues* e subito dopo uno dal *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, o da un altro romanzo ancora, non sarà per appiattire una sull'altra le evidentemente difformi poetiche in questione; ma per far risaltare la morfologia specifica di un determinato fenomeno dell'elaborazione, che occorre trasversalmente, e i cui tratti, già osservati dal punto di vista linguistico, devono essere ora chiariti e approfonditi nelle loro più estese forme romanzesche.

Ma, insomma, veniamo al dunque. Parto anzitutto dall'analisi di quelle particolari massime universalizzanti atte a mettere in risalto la condivisione di certe forme intersoggettive dell'agire e del patire umani, non sempre ideali, non sempre conformi alla norma e, anzi, quasi sempre in relazione problematica con essa. Questo genere di massime universalizzanti avrebbe lo scopo di indebolire il giudizio, di mitigare l'elemento della presa di distanza critica, in direzione dell'attivazione del processo empatico o di immedesimazione (quel processo che, come si diceva, mi permette di *immaginare*, di *figurarmi*, i meccanismi psicologici in atto nel personaggio, e di comprenderli come probabili e necessari, tanto che posso rinvenirne le tracce anche in me, *dans mon cœur peut-être*). È Balzac che cito. «*All is true*», scriveva nelle prime pagine del *Père Goriot*, «[ce drame] est si véritable, que chacun peut en reconnaître les

éléments chez soi, dans son cœur peut-être»[341]. E questo non è solo l'assunto teorico di un autore quale vorrebbe creare l'illusione di reale attraverso l'artificio di una premessa tematica; si tratta piuttosto della dichiarazione teorica di un qualcosa che è attivo anzitutto nelle forme, nella pratica testuale.

Un primo esempio, dunque, da Balzac. Nella prima parte delle *Illusions perdues*, Lucien decide di mettere alla prova il proprio ascendente su Madame de Bargeton e fa un passo più lungo della gamba. Perché tutti potessero assistere alla declamazione delle poesie del suo favorito, lei aveva organizzato presso il suo palazzo una festa con gelati, dolci e tè, invitando il fior fiore dell'aristocrazia di Angoulême. Lui tenta la prova. Le scrive una lettera. Avrebbe rinunciato al successo piuttosto che tradire il suo amico e fratello, compagno di sventure e miseria David Séchard: voleva che fosse invitato. Il suo intento è quello di saggiare fino a che punto possa spingersi, quanto possa effettivamente ottenere da lei. Ma con questa richiesta osa più di quanto possa essergli consentito e, dopo un primo momento di euforia, lo intuisce. Se ne pente; poco importa dell'amico fraterno, compagno di sventure etc.: avrebbe voluto riprendere quella lettera, non averla mai mandata, non aver osato tanto. Troppo tardi.

A tirarsi indietro però è David: a te le feste, lo splendore dell'alta società; a me la vita sobria e laboriosa del commerciante. «Loin de t'envier, je me consacre à toi».

> « Lucien sauta au cou de David et l'embrassa. Cette modestie coupait court à bien des doutes, à bien des difficultés. Comment n'eût-il pas redoublé de tendresse pour un homme qui arrivait à faire par amitié les mêmes réflexions qu'il venait de faire par ambition ? L'ambitieux et l'amoureux sentaient la route aplanie, le cœur du jeune homme et de l'ami s'épanouissait. Ce fut un de ces moments rares dans la vie où toutes les forces sont doucement tendues, où toutes les cordes vibrent en rendant des sons pleins. Mais cette sagesse d'une belle âme excitait encore en Lucien la tendance qui porte l'homme à tout rapporter à lui. *Nous disons tous, plus ou moins, comme Louis XIV : " L'État, c'est moi ! "* »[342].

Il narratore ce lo aveva già descritto come un personaggio ambiguo, ambizioso, volubile, incostante, superficiale, dotato di «[une] funeste mobilité de caractère»[343] : «[a]insi était fait Lucien, il allait du mal au bien, du bien au mal avec une égale facilité»[344]. Il giudizio qui si radicalizza: mostrato in così netto contrato con quell'anima

[341] Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Pocket, 1998, p. 22.
[342] H. de Balzac, *Illusions perdues*, p. 185 (corsivo mio).
[343] Ivi, p. 254.
[344] Ivi, p. 178.

bella di David Séchard, stretto tra le sue oneste e fraterne braccia, Lucien ne emerge ancor più svalutato dal punto di vista etico-morale. Quello è l'amico ideale, modesto, generoso, pronto al sacrificio; lui un egocentrico, egoista, autoreferenziale, intento a riferire ogni cosa a se stesso. Se è vera la tesi di Adam Morton relativa alla barriera della moralità come ostacolo all'attivazione del processo di immedesimazione[345], la nostra tensione empatica dovrebbe qui essere meno che mai rivolta a questo eroe e, viceversa, tutta in risonanza con colui di cui riconosciamo la legittimità etica, che riconosciamo cioè come "buono", figura di una moralità condivisa e di una più rassicurante idea di amicizia. La tendenza naturale del lettore dovrebbe insomma essere quella di immedesimarsi in David e prendere le distanze da Lucien. Eppure, a dire il vero, è a Lucien, più che a David, che rassomigliamo. L'egocentrismo, l'autoreferenzialità, dichiara la massima universalizzante in chiosa, fanno parte di noi, costituiscono una disposizione tutta umana; «[n]ous disons tous, plus ou moins, comme Louis XIV : " L'État, c'est moi ! "». Se il narratore, con i suoi giudizi, aveva dapprincipio guidato il suo lettore in un processo di presa di distanza critica nei confronti del personaggio; con questa massima (attraverso il *présent* e il *nous* rafforzato dal *tous* generalizzante) lo dichiara invece coinvolto, lo ricolloca sullo stesso piano di quell'eroe. Lo costringe cioè a considerare caratteristiche e connotati moralmente ambigui del personaggio, non come qualcosa da cui egli può considerarsi immune e da cui può così decisamente prendere le distanze, per giudicarli; ma, viceversa, come qualcosa che, se non proprio in quegli specifici termini e contenuti, almeno nelle sue forme essenziali, lo riguarda; ci riguarda.

Ebbene, questa soluzione stilistica che il narratore delle *Illusions perdues* impiega insistentemente nel corso di tutto il romanzo e che costringe il lettore ad accorciare la presa di distanza critica in direzione del riconoscimento della condivisione di certi schemi, è nondimeno un fenomeno ricorrente nel contesto del romanzo realista in genere e, più specificamente, del romanzo inteso come narrazione di «storie vere»; le quali sono tali, appunto, proprio perché la rappresentazione del campo d'azione in cui esse si svolgono rispecchia le leggi, le dinamiche, i meccanismi del nostro stesso mondo, della nostra stessa esistenza.

Ora, però, sorge una questione: il processo appena descritto non è quello stesso che è in atto nell'impiego massiccio delle massime universalizzanti nei testi dei moralisti

[345] Adam Morton, *Empathy for the Devil*, cit., p. 320.

francesi? Si prenda il seguente esempio tratto dagli *Essais* di Montaigne. Quest'ultimo cita una lettera di Seneca a Lucilio, il cui oggetto o spunto è il caso di Arpaste, buffona ereditata dalla moglie.

> «Cette folle a subitement perdu la veue. Je te recite chose estrange, mais veritable: elle ne sent point qu'elle soit aveugle, et presse incessamment son gouverneur de l'en emmener par ce qu'elle dit que ma maison est obscure. Ce que nous rions en elle, je te prie croire qu'il advient à chacun de nous: nul ne connoit estre avare, nul convoiteux. Encore les aveugles demandent un guide, nous nous fourvoions de nous mesmes. Je ne suis pas ambitieux, disons nous, mais à Rome on ne peut vivre autrement; je ne suis pas sumptueux, mais la ville requiert une grande despence; ce n'est pas ma faute si je suis colere, si je n'ay encore establi aucun train asseuré de vie, c'est la faute de la jeunesse. Ne cerchons pas hors de nous nostre mal, il est chez nous, il est planté en nos entrailles»[346].

In effetti, anche qui, come nell'esempio precedente, si ha il passaggio da una storia concernente una terza persona a delle riflessioni che ci riguardano; anche qui, come lì, il nostro sentirci immuni, assolti, è messo in questione da commenti che, viceversa, ci dichiarano implicati in atteggiamenti mentali e approcci esistenziali non dissimili, analoghi rispetto a quelli esposti. In questo passaggio, però, la cecità della donna non ha nulla di concreto, non vi è alcuna intenzione di attivare un senso di empatia nei confronti di quella condizione fisica ed esistenziale da cui la buffona è affetta. Quest'ultima emerge invero immediatamente nella sua funzione allegorica. E allegorica è la funzione che per lo più hanno i casi particolari esposti negli *Essais*. Così, al capitolo 30 del libro secondo, quell'*enfant monstrueux*, il cui corpo doppio tenuto assieme da un'unica testa, pur descritto con precisione e accuratezza tanto da poter sembrare elemento di approfondimento creaturale, è invece svelato in poche righe esser nient'altro che un «favorable prognostique au Roy de maintenir sous l'union de ses loix ces pars et pieces diverses de nostre estat»[347]: un'allegoria politica. Un secolo più tardi, de La Bruyère, in *Les Caractères*, si esprime in termini non dissimili: per lo più impersonali, in cui il singolare non è che sineddoche di una pluralità, impiegato cioè con una funzione essenzialmente astratta e generalizzante (*l'homme*, *le sage*, etc.). E anche là dove il discorso si ancora alla narrazione di un caso particolare, quest'ultimo non è mai esposto nell'intento di interessare il lettore in quanto tale; si tratta per lo più di racconti portati avanti in stile comico, in cui l'accumulo di episodi, le ripetizioni, i ribaltamenti e i

[346] Michel Eyquem de Montaigne, «De ne Contrefaire le Malade», in Id., *Les Essais*, Eds. P. Villey and V.-L. Saulnier, online edition by P. Desan, University of Chicago, p. 689.
[347] Montaigne, «D'un Enfant Monstrueux», in Id., *Les Essais*, cit., p. 713.

paradossi non sono che le maglie larghe attraverso cui intravvedere l'intento sostanzialmente etico-filosofico del testo, per cui il personaggio non è che mezzo in vista dell'universale, mera personificazione del concetto a cui si intende rinviare e alludere[348].

Se dunque il moralismo ha la tendenza a procedere in direzioni di massime universalizzanti a partire da spunti allegorici o personificazioni altrettanto astratte e generali; da personaggi che non significano cioè se stessi, ma sono aneddoti, figure, immagini già aprioristicamente strutturate al fine di potervi ricamare attorno un discorso teorico più ampio, filosofico, saggistico, didattico; le differenze rispetto al caso balzachiano sopra esposto sono strutturali: il personaggio di Lucien, lungi dall'essere tipo, allegoria o personificazione, è costruito nel testo in modo tale da figurare come individualità concreta, soggetto particolare, punto di vista, situato in un determinato periodo storico e in specifiche condizioni di vita approfondite nel corso del romanzo. Mentre l'aneddoto di Seneca narrato da Montaigne mette in guardia chi legge rispetto ad un atteggiamento generalmente umano e gli dice: guardati da quella tendenza a cercare il male, non dento, ma fuori di te; nel caso delle *Illusions perdues*, il lettore non viene semplicemente coinvolto dal commento narrativo nella generale accusa di egocentrismo, bensì è altrettanto portato a riflettere sulla possibilità che la forma del suo comportamento, nei suoi tratti fondamentali, non sia affatto dissimile da quella del personaggio, vale a dire di Lucien, la cui condotta era stata appena descritta attraverso uno stile atto a sottolinearne le caratteristiche negative. Ciò crea una dialettica di empatia e presa di distanza. Tale soluzione stilistica non è tanto atta a ricollocare il caso particolare nel generale, quanto a rimettere in questione la posizione di superiorità del lettore, così posto in connessione con il personaggio particolare, indotto a considerarlo non solo e non tanto dal punto di vista oggettivo e separato della norma, quanto da quello soggettivo della condivisone di certi meccanismi di funzionamento, non solo genericamente umani, ma più specificamente intersoggettivi.

Se le massime moraliste sono invero caratterizzato dalla tendenza a filtrare le cose del mondo attraverso uno sguardo prettamente rivolto ai meccanismi generali e universali, quasi nel tentativo di osservarle con il distacco di una prospettiva *sub specie aeternitatis*,

[348] Esempio ne è il ritratto di Ménalque, il quale non ha nulla di concreto e figura come esasperazione, esagerazione comica, di quella discrepanza tra mondo e coscienza che è possibile rinvenire in un certo tipo umano in particolare, ma, un poco, in ciascuno di noi (Jean de La Bruyère, «De l'homme», 6 (VI), in *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, 1688).

dal punto di vista di Dio («qui voit en l'immensité de son ouvrage l'infinité des formes qu'il y a comprinses»[349]); le massime modalizzanti sono invece caratterizzate da modalità di presa di distanza sempre controbilanciate da spinte e tendenze capaci di ricollocare con enfasi nel particolare; in cui la riflessione generale, lungi dal costituirsi come l'oggettività di un'assiologia preventiva, fonte di giudizio, valutazioni, messaggi edificanti, si determina piuttosto come constatazione della condivisione di certi limiti esistenziali, imperfezioni, impedimenti, circostanze storico-culturali e sociali che rendono il giudizio e le valutazioni una faccenda più complessa, meno scontata.

È proprio in questo senso, modalizzante e non moralistico, che Michael Bell ha definito la funzione delle massime universalizzanti che si ritrovano con una certa frequenza anche nel *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: come modalità atte a equilibrare giudizio e comprensione, di sospendere cioè quello in favore di questa[350]. Più che di sospensione, parlerei di mitigazione, di indebolimento: ma, insomma, il senso è affine.

Un esempio. La compagnia teatrale di cui Wilhelm faceva parte era stata messa a conoscenza di un grave pericolo che avrebbe potuto incontrare lungo il viaggio a cui si apprestava. Era stato avvistato un corpo franco da cui non c'era da aspettarsi nulla di buono. C'è titubanza: nessuno si sente più tranquillo nel partire; converrebbe rinunciare. Il nostro eroe insiste però con i suoi compagni affinché non si abbandoni, a causa di una semplice diceria, il progetto originario. Le truppe regolari erano così disciplinate e valorose – sosteneva – che era impossibile credere che avrebbero potuto lasciar passare un distaccamento nemico; le deviazioni – continuava – sarebbero state troppo lunghe e impervie: uno spreco di tempo e denaro; il rischio era quasi ridicolo e grottesco rispetto ai fastidi in cui sarebbero incorsi se avessero intrapreso un percorso alternativo. Insomma, facendo dei briganti dei miserabili vagabondi, quasi macchiette comiche, e del pericolo un oggetto di riso e scherno, convince gli attori a proseguire secondo i piani originari. Così si mettono in cammino. Raggiungono la cima dell'impervio monte e, là, si concedono una sosta all'ombra dei faggi, tra i crinali boscosi e le fresche sonorità di una vicina sorgente. Qualcuno comincia a cucinare: le donne. Altri si distendono sotto alberi e cespugli. La scenetta di quella piccola banda così accampata e affaccendata

[349] Montaigne, «D'un Enfant Monstrueux», in Id., *Les Essais*, cit., p. 713.

[350] Michael Bell, *Goethe's Open Secrets: Wilhelm Meister's Apprenticeship*, in Id., Open Secrets: Literature, Education, and Authority from J-J. Rousseau to J. M. Coetzee, Oxford University Press, 2007, p. 95.

sarebbe «stata romantica fino all'irrealtà» (bis zur Illusion romantisch). Senonché l'amena e bucolica atmosfera viene bruscamente interrotta da uno sparo: la compagnia è vittima di un'imboscata, vengono rubati costumi, scenari, vestiti, fibbie, orologi, cappelli, alcuni sono feriti, una donna incinta partorisce un feto senza vita. Nessuno ride più.

Nell'incitare la compagnia alla partenza, Wilhelm ha compiuto una mossa azzardata, senza dubbio un poco superficiale. I compagni lo accusano ferocemente. Egli tenta di difendersi. Non li convince; e, onestamente, non convince nemmeno noi, che, un po' paternalisticamente – in fin dei conti abbiamo a che fare con un romanzo di formazione – osserviamo da una posizione di distacco critico la sventatezza del nostro eroe. È Wilhelm stesso, infine, negatele insistentemente agli altri, a riconoscere – dinanzi a se stesso e dinanzi al lettore – le proprie responsabilità. Questa ammissione non rafforza però il distacco critico.

> «Es war seine verunglückte Heerführerschaft, an die er ohne Verdruß nicht denken konnte. Denn ob er gleich am Abend jenes bösen Tages sich vor der Gesellschaft so ziemlich herausgeredet hatte, so konnte er sich doch selbst seine Schuld nicht verleugnen. Er schrieb sich vielmehr in hypochondrischen Augenblicken den ganzen Vorfall allein zu.
>
> *Die Eigenliebe läßt uns sowohl unsre Tugenden als unsre Fehler viel bedeutender, als sie sind, erscheinen* »[351].

Accade qualcosa: anzitutto la focalizzazione cambia. Fin qui avevamo osservato l'episodio da una prospettiva esterna, come spettatori distaccati; avevamo forse giudicato da questa posizione di superiorità. La presente psiconarrazione ci costringe ora a discendere nel *qui e ora* del personaggio, a riconsiderare l'accaduto immergendoci nel suo disagio e rimorso. Ma c'è di più. A questo avvicinamento empatico nei confronti del personaggio, il narratore fa seguire un gesto ancora più decisivo, la massima generalizzante. Tale glossa, attraverso il presente gnomico e il ripetuto impiego della prima persona plurale (come pronome accusativo *uns* e come possessivo *unsere*), ponendo chi legge sullo stesso piano del personaggio, lo incita a ripensare e rivedere il proprio giudizio non più dall'esterno, non più da quella prospettiva distaccata e

---

[351] J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*, cit., p. 213 (corsivo mio): «Era il fallimento della sua avventura di condottiero, a cui non poteva pensare senza amarezza: sebbene la sera stessa di quel giorno fatale si fosse bene o male giustificato davanti agli altri, pure non poteva celare a se stesso la propria colpa. In certi momenti di malinconia, anzi, si addossava tutto il peso dell'accaduto.

*L'amor proprio ci fa apparire molto più importanti di quel che sono tanto le nostre virtù quanto i nostri difetti*».

paternalistica, bensì dall'interno: dall'interiorità del personaggio, anzitutto, e da quella sua propria. Quante volte, più o meno ragionevolmente, ci siamo sentiti in colpa; quante volte abbiamo cercato e trovato delle scuse a giustificazione di nostre pecche, imprudenze, sviste, leggerezze; quante volte, poi, tormentati dal pensiero intrusivo del nostro errore, ci siamo mortificati e condannati con ancora più veemenza. Dinanzi a questa spirale di sensazioni che ci risuonano familiari la presa di distanza critica retrocede per lasciare spazio ad una più intima presa in considerazione del fatto. Nessun giudizio oggettivo può essere invero dato al di là della comprensione *interna* dell'unità personale: è lì che si situa il vero, è lì che si dà l'intero; è nello spirito che il significato, il senso, *das Ganze*, può essere inventato e attuato[352]. Non c'è risoluzione, non c'è assiologia morale, non c'è valutazione che possa esser tratta senza che essa sia stata vagliata dall'interiorità. Sono questi i presupposti teorici che animano la narrazione goethiana del *Wilhelm Meister*.

È in quest'opera, in effetti, sorta dalla densità filosofica della Germania al volger del secolo XVIII, che tali massime generalizzanti, ricorrenti altresì nel romanzo realista, emergono nella loro connessione con una concezione e percezione del vero ormai mutata; un vero non più lontano, immutabile, oggettivo, bensì un vero che non può prescindere dalla mediazione del soggettivo. Il buono, il giusto, l'universale, il verosimile non consistono cioè più in un ordine normativo, in un orizzonte altro capace di proiettare se stesso come norma, come *avere da essere* rispetto alle cose del mondo, alla realtà concreta del contesto mondano ed esperienziale. Il vero, viceversa, l'universale è sempre più concepito nel suo legame inscindibile con l'esistenza, con il campo d'esperienza collettivo, con il riconoscimento e la comprensione di dinamiche attive, operanti, effettuali *qui e ora*, nel sito temporale del soggetto, nel suo presente. In questo senso, la massima o l'istanza generalizzante non ha qui il ruolo di custodire una verità incontaminata, ultima, e indipendente dal racconto. Se nel romanzo così detto ideografico era il racconto a dipendere ed essere direzionato dalla massima, cristallizzazione tematica del *sensus a priori* su cui si fondava l'opera tutta (come abbiamo visto nel caso di *Paul et Virginie*); qui, la relazione pare essere ribaltata e la massima diviene uno dei tanti elementi che contribuiscono alla rappresentazione seria e

[352] A tal proposito si veda: Martin Schütze, '*Das Zusammenbrennende', 'Zusammentreffende Ganze' in* Wilhelm Meister, in «Modern Philology», vol. 26, no. 4, 1929, pp. 481–97, p. 482.

problematica dei contenuti particolari della narrazione[353]. A tal proposito Monique Nemer, nel suo articolo *Les Intermittences de la vérité*, ha osservato come nel corso del XVIII secolo la massima diviene, nel romanzo, da un lato, sempre più impegnata socialmente e politicamente, sempre più attenta a indicare le condizioni storiche e contestuali specifiche; e dall'altro tende a evitare l'impiego dell'impersonale (tipicamente usato da Chamfort e La Rochefoucauld), per colorarsi invece di sfumature più dirette e direzionate, quali *noi*, *voi*, *io*, *tu*, vale a dire più soggettive, personali[354].

Personale e impersonale sono però termini vaghi e possono creare confusione. In effetti quando si parla di scrittura impersonale viene subito alla mente lo stile flaubertiano, il suo «realismo oggettivo»[355]. Eppure, si tratta di due tipi di impersonalità che non hanno nulla a che vedere l'uno con l'altro. Se quella impiegata nelle massime di Chamfort e La Rochefoucauld era piuttosto atta ad esprimere una verità oggettiva, indipendente dalla persona e più o meno intransigente rispetto al punto di vista personale; l'impersonalità della narrazione flaubertiana non è che una parvenza[356]. Essa non è espressione dell'oggettività, di un significato ultimo e capace di conferire un senso univoco, una direzione, un fine, un'essenza all'esistenza. Lungi dal dare voce a dei punti fissi, a ciò che costituisce l'orizzonte del valido, del certo, comunica piuttosto, un sostrato di incertezza[357]. Si tratta invero di una forma che crea un effetto di indecisione, di incapacità di individuare con sicurezza il mittente, la persona a cui attribuire prospettive, parole, sensazioni espresse nel testo[358]. Non è un'istanza unica e autorevole (o autoritaria) ad esprimersi attraverso l'*on* flaubertiano, bensì più istanze. Più soggetti vi si fondono e amalgamano: anzitutto il *je* dei personaggi e il *je* del narratore[359]. Ma non

[353] Su questo tema si veda: Timothy Unwin, *Maxims and Generalizations in the Novel: Constant and Flaubert*, in *Journal of European Studies*, 17(3), 167-177.

[354] Monique Nemer, *Les Intermittences de la vérité. Maxime, sentence ou aphorisme: notes sur l'évolution d'un genre*, in *Studi Francesci*, LXXVIII (1982), pp. 484-93.

[355] Si veda: Riccardo Castellana, Christian Rivoletti, «Introduzione», in Erich Auerbach, *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di R. Castellana e Ch. Rivoletti, Edizioni della Normale, Pisa 2010, p. XI; F. Moretti, *Il secolo serio*, in *Il Romanzo*, cit., p. 712; Gisèle Séginger, « Bouvard et Pécuchet : Le monde comme représentation ? », in *La fiction des savoirs*, Revue Arts et savoirs, n° 1, 2012. Flaubert stesso, nella sua *correspondance*, rifletteva sull'impersonalità del romanzo, sul fatto che l'autore non dovesse lasciar trasparire le proprie opinioni (Lettre du 18 mars 1857 à Mlle Leroyer de Chantepie, Correspondance II, op. cit., p. 691.)

[356] Lo vedremo più distesamente nel prossimo capitolo.

[357] Jonathan Culler, *Flaubert The uses of Uncertainty*, Paul Elek, London, 1974.

[358] Claire Thévenin, *Les pronoms personnels chez Flaubert dans la perspective d'une esthétique de l'impersonnalité*, in Romansk Forum nr. 12, 2000, pp. 96-113, p. 109.

[359] JeanLuc Seylaz, «Perspectives et voix dans Madame Bovary», in *La Quintefeuille*, l'Aire, coopérative Rencontre, Lausanne, 1974.

solo. In simile forma grammaticale, più in generale, si celano dei contenuti esistenziali ben specifici, che riguardano altresì la soggettività di chi legge. Jena Pierre Richard, riprendendo le lucide analisi di Paul Bourget, ha definito questo *on*, non come impersonalità oggettiva, bensì come il campo di influenza e ispirazione del *je*, del soggetto. L'*on*, nello specifico determinerebbe le categorie entro i cui limiti il *je* può strutturare se stesso, il proprio pensiero, le proprie sensazioni, esperienze, sentimenti[360]. Già Proust, attento lettore di Flaubert, considerava la modalità narrativa dei romanzi flaubertiani portatrice di una rivoluzione letteraria assimilabile a quella filosofica kantiana; e con ciò si riferiva all'atto di aver trasferito il fulcro della conoscenza del mondo nell'anima[361]. Beninteso però, non in una individuale: in quella borghese. Sempre su questa linea, era Flaubert stesso a dichiarare, a proposito di *Madame Bovary*, che il suo unico intento fosse stato quello di rappresentare l'amore «dans la mesure bourgeoise», vale a dire nella misura dell'«humanité entière maintenant, y compris le peuple»[362]. "L'umanità intera". Questo concetto di *katholikos*, di cattolica condivisione di certe strutture interiori e costrizioni esteriori della mondanità, e che – come si supponeva sopra – dovrebbe fungere da mitigazione del giudizio (secolarizzazione di quella formula evangelica «chi è senza peccato scagli la prima pietra»), ha però qui perso ogni sua connotazione zuccherina. I limiti dell'animo umano (borghese, nello specifico) emergono nelle loro sembianze di vere e proprie prigioni, per citare ancora Richard[363]; in cui non ci si ama in quanto simili, e anzi si farebbe volentieri a meno di guardare in faccia quella mediocrità che assomiglia tanto alla nostra. Si sta stretti in queste prigioni, si è così compressi che si finisce per perdere i confini personali, per fondersi con l'alterità; ma non con quella concreta di un altro *io* – che possa riconoscermi e possa essere da me riconosciuto (nel senso hegeliano dell'*Anerkennung*) – bensì con quella astratta, equivoca, superficiale dell'*on*: Heidegger avrà qualcosa da dire a tal proposito[364]. Si tratta di quell'impersonale, il Si (*das Man*), che ci riguarda nella nostra più intima esperienza esistenziale, che ci riguarda in quanto soggetti situati, gettati in

[360] Jean-Pierre Richard, *Littérature et Sensation*, Seuil, Paris 1954, p. 200 s.; Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, cit., p. 16 4-165.

[361] Marcel Proust, « *Contre Sainte-Beuve » précédé de « Pastiches et mélanges » et suivi d' « Essais et articles »*, a cura di P. Clarac, Y. Sandre Collection, Paris, Gallimard, 1971, p. 586.

[362] *Corr.*, II, 179-180.

[363] J. P. Richard, *Littérature et Sensation*, cit., p. 197 s.

[364] Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), Tübingen. 19. Auflage. Niemeyer, Tübingen 2006.

questo mondo qui, in queste specifiche circostanze e con questi limiti ben determinati. Ci riguarda nei nostri più immediati approcci all'esistenza.

Ora, l'impiego dei tempi commentativi nei romanzi di Flaubert, di quei tempi cioè che dichiarano coinvolto il lettore, ponendolo in una condizione di *tua res agitur*, è ridotto al minimo. Quell'impersonalità inautentica incarnata dai personaggi pare non riguardarci, essere lontana da noi, quasi sullo sfondo del racconto. Distesi e apatici, la prima impressione è quella di poter sfogliare quelle crude pagine senza sentirci chiamati in causa. Non è un caso, però, che il tempo maggiormente impiegato dal narratore flaubertiano sia l'imperfetto: il tempo dello sfondo[365], di ciò che sta o si tenta di relegare in secondo piano, di mettere a distanza. Nulla è più accusatorio di quell'imperfetto che ci lascia in superficie mentre tutto si svolge lontano, e noi stiamo a guardare *come se* non potessimo intervenire, non potessimo farci niente, non fossero affari nostri. L'imperfetto è anche il verbo attraverso cui vengono espressi i contenuti psicologici dei personaggi[366]; già Brunetière nel 1883, in *Le Roman naturaliste*, ha parlato di un uso psicologico dell'imperfetto nei romanzi flaubertiani[367], che lascia emergere sogni, ricordi, fantasie, emozioni del singolo, non come qualcosa di propriamente suo, bensì come proiezioni di immagini lontane, esterne, estranee. Ma porre questa «image de la réalité avant la réalité, l'image des sensations et des sentiments avant les sensations et les sentiments», come scriveva Bourget[368], non è che un modo per continuare a prendere distanza dal sé, rimanendo in superficie e accogliendo solo quei contenuti che altrettanto facilmente possono essere ricacciati in secondo piano, perché di fatto non coinvolgono l'*io* nella sua persona, ma solo impersonalmente, costituiscono cioè lo sfondo impersonale e inautentico dell'esistenza da cui attingere e in cui rigettarsi: è la *bêtise humaine* – «puissance invisible, cachée on ne sait où»[369], quell'idiozia che consiste nella «sostituzione cui ciascun essere umano sottopone la realtà che gli è toccata rimpiazzandola con i miraggi, le abitudini, gli impulsi e le frasi fatte di un mondo fittizio

[365] H. Weinrich, *Tempus*, cit.

[366] All'imperfetto si sostituisce il condizionale – con funzione di Futuro-nel-passato – quando ci si riferisce a fantasie collocate nel tempo che verrà.

[367] Giovanni Maffei, *L'imperfetto politico. Ideologia e stilistica in una questione di fine Ottocento*, in *Tempora. I tempi verbali nel racconto*, Vol. 1., a cura di Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio, Milano, Biblion, 2023, p. 48; Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 147-148.

[368] Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883, p. 164-165.

[369] Guy De Maupassant, *Gustave Flaubert* (1883), Chroniques, éd. Mitterrand, Paris, 2008, p. 1232-1233.

che lo conduce al torpore del cuore, alla perfidia, ad un'insulsa ignoranza e alla sventura»[370]. Così i romanzi flaubertiani sono dei romanzi all'imperfetto, dei romanzi dell'*io* in fuga da se stesso, verso uno sfondo di mediocrità; sono i romanzi di una lettura fredda e distaccata, in cui chi legge osserva, sì, ma da una distanza di sicurezza (che l'imperfetto gli assicura), per non rischiare di trovare tra quelle righe, tra quelle pagine, il proprio riflesso. Così è: per lo più.

Ci sono invero delle occorrenze in cui l'effetto di distacco messo in atto dall'imperfetto lascia spazio al richiamo del presente e di quei tempi commentativi che smascherano la condizione di inautenticità in cui versa l'individuo in fuga da se stesso e ricordano al lettore che oggetto della rappresentazione non è qualcosa di estraneo, lontano, ma proprio il suo *qui e ora*, il suo modo stesso di esistere, pensare, muoversi, agire e reagire: quello universalmente umano, intersoggettivo. E, per tornare al fulcro del nostro discorso, tra queste occorrenze vi sono appunto le proposizioni universalizzanti (spesso relative, talvolta introdotte da comparative), in cui la narrazione o descrizione del sentire del personaggio viene ampliata, estesa oltre i confini del soggetto per essere più esplicitamente ricollocata in quelli dell'*on*; di un *on* in cui il *présent* ci dichiara coinvolti, di un *on* che ci richiama all'attenti, non nel nostro essere passivamente assoggettati all'oggettività di norme e precetti, bensì nei nostri soggettivi modi di sentire, esperire, pensare.

> «Frédéric alla de l'estaminet chez Arnoux, comme soulevé par un vent tiède et avec l'aisance extraordinaire *que l'on éprouve dans les songes*»[371].

> «Frédéric, en l'écoutant, éprouvait une sensation de rajeunissement, *comme un homme qui, après un long séjour dans une chambre, est transporté au grand air*»[372].

> «Il se sentait perdu *comme un homme tombé au fond d'un abîme, qui sait qu'on ne le secourra pas et qu'il doit mourir*»[373].

> «Une autre soif lui était venue, celle des femmes, du luxe et *de tout ce que comporte l'existence parisienne*. Il se sentait quelque peu étourdi, *comme un homme qui descend d'un vaisseau*»[374].

---

[370] Erich Auerbach, Sull'imitazione seria del quotidiano, in Id., *Romanticismo e realismo*, cit., p. 26.
[371] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, in *Flaubert*, cit., p. 383 (corsivi miei).
[372] Ivi, p. 445 (corsivi miei).
[373] Ivi, p. 464 (corsivi miei).
[374] Ivi, p. 400 (corsivi miei).

«C'est ainsi, l'un près de l'autre, pendant que Charles et le pharmacien devisaient, qu'ils entrèrent dans une de ces vagues conversations *où le hasard des phrases vous ramène toujours au centre fixe d'une sympathie commune*»[375].

«Le lendemain fut, pour Emma, une journée funèbre. Tout lui parut enveloppé par une atmosphère noire qui flottait confusément sur l'extérieur des choses, et le chagrin s'engouffrait dans son âme avec des hurlements doux, comme fait le vent d'hiver dans les châteaux abandonnés. *C'était cette rêverie que l'on a sur ce qui ne reviendra plus, la lassitude qui vous prend après chaque fait accompli, cette douleur enfin que vous apportent l'interruption de tout mouvement accoutumé, la cessation brusque d'une vibration prolongée*»[376].

Attraverso quell'impersonale non si profilano i tratti di una verità generale, ma quelli di un noi. *On éprouve, on sent, on souffre, on tombe amoureux*; noi proviamo, sentiamo, soffriamo, ci innamoriamo: tutti allo stesso modo. E sebbene il narratore flaubertiano metta in atto una serie di meccanismi tesi a far prendere le distanze dal personaggio, tanto contenutistici (l'infantilismo e la pochezza che muovono le azioni degli eroi e arrestano l'empatia tragica nei loro confronti) quanto formali (l'uso dell'imperfetto, l'ironia sardonica, i fenomeni dello straniamento); egli agisce poi smascherando l'atteggiamento dei personaggi, il loro agire e reagire, pensare e sentire, come universalmente umani, come stagliatisi dallo stesso sfondo d'idiozia che coinvolge altresì chi legge[377]. E se all'interno della cornice del racconto questo sfondo comune – Auerbach ha ragione – «non suggerisce la minima comunanza», le follie, le illusioni di uno cozzano contro l'idiozia dell'altro e, piuttosto che unire, separano, si fanno contesto di incomprensioni, menzogne, sovrapposizioni disarmoniche[378]; la scrittura svela invece questo orizzonte comune, e lo fa nella maniera più drastica: mettendo chi legge dinanzi alla propria stoltezza, ma solo dopo averlo reso proprio complice nel disprezzo nei confronti di quella stessa. La posizione di freddo distacco, sprezzante e oggettivo, in cui lo stile colloca per lo più il lettore, viene colta in fallo da momenti in cui chi legge è nondimeno costretto a riconoscersi, guardare il proprio riflesso, in quei meccanismi stessi che aveva creduto di poter osservare da una posizione di superiorità.

[375] G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 71 (corsivi miei).
[376] Ivi, p. 103 (corsivi miei).
[377] «Si vuole ritrovare un rapporto con la totalità? – scrive Moretti mimando un verosimile monologo interiore di Flaubert: – Bene, superficialità ci vuole: dabbenaggine, scemenza» (Franco Moretti, *Opere mondo*. *Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* (1994), Torino, Einaudi, 2022, p. 64).
[378] E. Auerbach, Sull'imitazione seria del quotidiano, in Id., *Romanticismo e realismo*, cit., p. 26.

È insomma questa l'universalità di cui rendono conto simili proposizioni universalizzanti.

La generalità, l'ordinarietà, la consuetudine espressa nell'opera, e che ne sancisce l'orizzonte di verosimiglianza, non è qui quella che si determina in base a quanto è ritenuto oggettivamente valido in termini normativi; ma in base, piuttosto, alla rappresentazione di regole psicologiche verosimili che i lettori – per riprendere le parole di Walter Scott recensore di *Emma* – «possono riconoscere come operanti nella vita loro e della maggior parte delle loro conoscenze»[379]. La tendenza al giudizio assoluto viene così frenata; i termini della valutazione traslano dal campo morale, oggettivo-normativo, o meramente distaccato, a quello di un'idea di *probabilità* basata sull'intima connessione tra il mondo rappresentato e quello proprio all'esperienza del lettore. Le passioni, le gesta, le emozioni, i pensieri dei personaggi non devono risultare in linea con l'assiologia normativa, bensì *probabili e naturali*: «Les jeunes gens» – scriveva Balzac – «ou les hommes qui se souviennent de leurs émotions de jeunesse comprendront que cette passion était *extrêmement probable et naturelle*»[380]. Con ciò non si intende però quanto accade o potrebbe accadere «secondo probabilità o necessità» *(kata to eikos e to anankaion*) in temini aristotelici, nei termini cioè di un *avere da essere* rispetto ad un fine ultimo[381]. Con probabile e naturale si intende qui piuttosto quanto è plausibile, esplicabile, comprensibile, e casomai deducibile, vale a dire, quanto ci si potrebbe aspettare da un essere umano, da uno come noi, che si trova gettato in specifiche condizioni esistenziali e mondane.

Di qui l'importanza dell'esplicitazione e dell'approfondimento del contesto mondano, esistenziale, più generale in cui il personaggio si trova a vivere la propria quotidianità particolare: il contesto storico, che lo determina altresì nella sua particolare posizione sociale e di classe.

[379] Recensione di Walter Scott a Emma (1815), in: Perosa, *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900*, Bompiani, Milano 1983, p. 183.
[380] H. de Balzac, *Illusions perdues*, p. 281 (corsivo mio).
[381] D. Guastini, *Commento*, in: Aristotele, *Poetica*, cit. p. 198.

3. *Dalla cornice storica-generale "fino agli infimi di loro"*

L'approfondimento del contesto, si diceva, è quell'elemento che, forse più di ogni altro, guida alla *comprensione*, alla considerazione seria e problematica del caso particolare. Questo sarebbe uno dei modi, e uno tra i più efficaci, capaci di avvicinare al *qui e ora* del personaggio, anche a quello "peggiore di noi", vale a dire, di accorciare la distanza critica che la tradizione (attraverso uno stile basso e comico) avrebbe suscitata nei confronti della sua imperfezione, delle sue mancanze, del suo operato non sempre conforme a norme e costumi (proprio perché non allegoria dell'oggettività insita in questi, ma specchio dell'esistenza quotidiana e soggettivamente vissuta).

Bisogna invero constatare come nel romanzo moderno la rappresentazione seria dell'esistenza quotidiana recuperi scene e dinamiche che un tempo costituivano il materiale di base dei generei considerati bassi. A sostegno di tale tesi, nel saggio *Sull'imitazione seria del quotidiano*, Auerbach prendeva come punto di partenza della sua analisi un passaggio tratto dalle pagine di *Madame Bovary*: Emma e Charles, i due coniugi, seduti a tavola; una scena che lascia subito affiorare alla mente di ciascuno i temi della novella antica, della satira sull'infedeltà, o dell'idillio sentimentale. Si tratta di uno schema arcinoto: «una giovane donna insoddisfatta e un grigio marito borghese»[382]. Altri meccanismi di svolgimento del romanzo ripetono questa traccia, anzi la calcano. Il capitolo V della parte terza è tutto costruito sulla falsa riga del *topos* comico del marito tradito che, al sorger dei sospetti, viene raggirato e gabbato dagli intrighi di una moglie astuta[383]. Ecco la struttura dell'episodio. Lei si reca a Rouen una volta alla settimana con il pretesto di prendere lezioni di pianoforte da una certa Mlle Lempereur; il caso vuole che Charles incontri questa signorina e che quella dichiari di non conoscere nessuna Madame Bovary. «Ce fut comme en coup de foudre». Ma Emma mantiene la calma, risponde con *nonchalance*; gioca d'anticipo: va a cercare le ricevute delle lezioni per mostrarle al marito e dargli la prova della sua onestà. Non le trova, perde la testa, lui la tranquillizza, le dice di non scaldarsi tanto per delle maledette ricevute. Ebbene, sarà lui, trascorso qualche giorno, a trovarle nel suo stivale: dovevano essere cadute dalla scatola delle fatture che è posizionata proprio sull'orlo dello scaffale. Tutto è risolto, la

[382] E. Auerbach, *Sull'imitazione seria del quotidiano*, cit., p. 23.

[383] Si tratta di uno schema arcinoto, ampiamente sfruttato nella novella: viene subito alla mente quella di Boccaccio, *Peronella*, novella seconda della settima giornata, e il suo amante nascosto nel doglio.

situazione è stata sciolta, ogni dubbio è dileguato. Il marito è stato raggirato e la moglie può continuare la sua avventura amorosa. Come se il sostrato comico non fosse già piuttosto evidente, questo schema assume poi la forma della ripetitività. Nelle pagine successive, si susseguono altri quattro episodi simili: Emma sta per essere scoperta, mantiene la calma e la fa sempre franca; beninteso, non tanto perché sia dotata di un'ingegnosità così spiccata – la sua coazione a ripetere la rende, anzi, piuttosto ridicola agli occhi del lettore –, quanto per via della *bêtise* in cui si trovano avvolti i personaggi che la circondano.

In generale bisogna constatare che i personaggi del romanzo moderno paiano essere più o meno tutti caratterizzati da una vena ridicola (così ci risultano le volgari e infantili afflizioni di Emma, niente affatto degne di un eroe tragico[384]); o da un tratto comico (si pensi all'ambizione che costituisce la cifra del carattere di Lucien in *Illusions perdues*, tanto che, nel corso del testo, l'epiteto *ambitieux* finisce per divenire, spesso e volentieri, antonomasia, quasi come se egli rappresentasse quello specifico tipo comico: l'ambizioso); o, ancora, questi personaggi compiono una serie di piccoli *hamartemata*, ingenuità, imprudenze (si pensi a Wilhelm nella scena precedentemente illustrata, a Renzo in occasione del suo soggiorno milanese, ad esempio). Insomma, presi astrattamente, vale a dire al di là della pratica testuale in cui sono inseriti, questi personaggi paiono tutti somigliare più al *phaulos* che allo *spoudaios*. Non è una considerazione irrilevante. Il comico sottintende invero sempre un giudizio, una presa di distanza critica: si tratta di materiale *dappoco*. La separazione degli stili, anche quella, ha un po' la funzione di cartellino del prezzo, atto ad indicare il valore dei contenuti rappresentati. Se lo stile è comico, anche là dove l'oggetto non viene condannato teoricamente o tematicamente, il lettore è sin dal principio avvisato del fatto che avrà a che fare con un materiale da considerarsi di poco conto. La *Stiltrennung* implicherebbe dunque un giudizio. Mentre la *Stilmischung* costituirebbe, viceversa, l'apparato capace di mitigare questo giudizio, di indebolirlo. Ecco perché quest'ultima avrebbe a che fare con l'ironico, come noi l'abbiamo inteso (in senso cioè modalizzante, di dialettica tra empatia e presa di distanza). A tal proposito è interessante constatare come il romanzo realista – quale Auerbach aveva definito il campo per eccellenza della mescolanza

[384] E. Auerbach, *Sull'imitazione seria del quotidiano*, cit., p. 27 s.

stilistica ottocentesca[385] – paia quasi giocare in maniera consapevole e ironica con la bassezza che la tradizione aveva attribuito a certi oggetti e con i *topoi* formali in cui li aveva cristallizzati (equivoci, inganni, ripetitività, contrasto, caricatura e deformazione, tipi fissi); il romanzo pare quasi accogliere quella stereotipia comica, per mettere al tempo stesso in atto una pluralità di strumenti formali e contenutistici atti a mitigare quel giudizio stesso, a svelare come massimamente serio e problematico ciò che per secoli era stato relegato nel faceto, in seno al satirico, al burlesco e al ridicolo. Tali strumenti consistono appunto nell'approfondimento delle circostanze, di cause e ragioni, da un lato, personali-psicologiche, come si è visto, dall'altro, storico-generali. In tal senso, l'approfondimento esplicito del contesto storico-circostanziale, il rimando a questo, sarebbe un'altra delle modalità della mitigazione del normativo, atta cioè a mostrare l'universalità di norme e costumi (nonché dell'ideale funzionamento di un qualcosa) nel loro concreto rapportarsi al particolare, all'attimo vitale dell'esistenza individuale. Quanto, dunque, cercherò di dimostrare nelle pagine che seguono è appunto la funzione modalizzante che viene ad assumere la presenza dell'orizzonte storico – tanto come oggetto di approfondimento tematico (nelle digressioni referenziali), quanto come contenuto implicito delle forme – nel contesto del romanzo realista, di un romanzo che ha come esplicito punto di partenza una materia della rappresentazione debole, vale a dire, tradizionalmente relegata nel faceto.

Ma com'è che lo sfondo storico-generale sarebbe capace di rendere oggetto di interesse serio e problematico le storie vere, particolari di questi personaggi un po' ridicoli, un po' mediocri?

Ora, qualcuno potrebbe obiettare che c'è un errore, uno sbaglio, nella formulazione stessa della questione: altro che mediocri, altro che ridicoli! Siamo dinanzi ai concreti segni sensibili della modernità in quanto tale, «definita appunto» – per dirlo con la puntualissima definizione morettiana – «dagli attributi "giovanili" di mobilità e irrequietezza interiore. La modernità come processo ammaliante e pericoloso, fatto di grandi speranze e di illusioni perdute»[386]. L'incompiutezza dei personaggi, la loro instabilità, indecisione, la loro coazione a ripetere, la loro inautenticità e ambiguità non sarebbero tipizzazioni comiche, ma figure, forme simboliche di una realtà che troppo

[385] E. Auerbach, *Mimesis*, cit.
[386] F. Moretti, *Romanzo di formazione*, cit., p. 5.

spesso, «fin dai giorni della rivoluzione francese» si presenta come incomprensibile e insensata[387]. È verissimo, solo che una cosa non esclude l'altra; il fatto che un oggetto della rappresentazione funga da forma simbolica di una determinata epoca storica non esclude la sua trattazione comica o svalutante. E in effetti, fin dalle sue origini, la commedia, pur rappresentando fatti e oggetti dappoco, si faceva specchio serissimo di quanto nella politica, nella società, nel quadro della cosa pubblica, stava andando alla malora o si appropinquava ad assumere un'aria poco rassicurante. Il Fidippide de *Le nuvole* di Aristofane – giovane scaltro che, dopo aver appreso gli insegnamenti socratici, finisce per malmenare il padre e cacciarlo dalla sua propria dimora – così come il Paflagone de *I cavalieri*, sono tanto tipi comici, quanto figure, incarnazioni, concreti segni sensibili di una democrazia insozzata dalla demagogia e dalla sofistica, degenerata in una relativizzazione di valori e paradigmi, minacciata della perdita dell'oggettività dei costumi, di punti fissi e solidi a cui ancorare l'esistenza. E così, in termini generali, Julien Sorel è figura di Napoleone (dell'ideale napoleonico), allo stesso modo che Paflagone è figura di Cleone. Delle differenze però ci sono. Nel caso de *I cavalieri* il personaggio si cristallizza nelle maglie di uno stile comico, in una struttura capace di condannarlo a pochezza e meschinità. Hegel definiva questo meccanismo del comico nei termini di *negazione* (attraverso il riso, la *reductio ad absurdum*) del *negativo* (materiale basso, inessenziale, incapace di incarnare valori e sostanzialità)[388]; un meccanismo capace con ciò di riaffermare il sostanziale, in questo caso la democrazia reale, per mezzo della *reductio ad absurdum* delle sue degenerazioni. Il caso di Julien Sorel, viceversa, è ben diverso.

Certo, anch'egli caratterizzato dagli elementi distintivi del personaggio comico. In effetti nei riguardi di quest'eroe non si può certo dire ciò che – in versi capaci di esporre nella maniera più chiara e distinta le fondamenta ideologiche della separazione degli stili – Edgard affermava a proposito di re Lear: «When we our betters see bearing our woes, / We scarcely think our miseries our foes […] / How light and portable my pain seems now, / When that which makes me bend makes the King bow»[389]. Senza dubbio, il personaggio

[387] Ivi, p. 7.

[388] M.W. Roche, *Hegel's Theory of Comedy in the Context of Hegelian and Modern Reflections on Comedy*, in «Revue internationale de Philosophie», vol. 221, 2002/3, pp. 411-430, p. 427.

[389] W. Shakespeare, *King Lear*, III, 6, 100-107.

stendhaliano non appartiene al consesso di quanti sono migliori di noi (*our betters*), la cui rappresentazione delle sofferenze metterebbe a punto l'effetto tragico per eccellenza: catarsi di paura e compassione. Julien Sorel appartiene piuttosto a una classe sociale "bassa", quella propria dei personaggi della commedia. Ma poco importa! – si obietterà, e a ragione. Napoleone stesso faceva originariamente parte del Terzo stato: i tempi sono cambiati e così gli eroi, coloro cioè che il lettore è tenuto a prendere sul serio. È vero. Ma se Napoleone, quando sta a cavallo, è l'Anima del mondo[390]; Julien cade e si copre di fango: « [il] croyait monter à cheval supérieurement. Mais, en revenant du bois de Boulogne, au beau milieu de la rue du Bac, il tomba en voulant éviter brusquement un cabriolet et se couvrit de boue »[391]. Un po' come quella appena citata, le modalità che il narratore ha di presentare al lettore il suo personaggio sono non di rado ironiche e burlesche, tanto in occasione di alcuni commenti narrativi[392], quanto attraverso episodi che lo raffigurano come protagonista di scene dalla struttura e dai contenuti essenzialmente comici, quasi macchiettistici. La figura è quella del garzone gracile battuto dal padre e dai fratelli; che infine riesce a prendere le distanze dalla famiglia, ma, in questo suo percorso, combina vari pasticci: giunto a palazzo de la Mole, in quanto segretario del marchese, Julien, nel corso del primo incontro con quest'ultimo, gli pesta i piedi e gli fa molto male per via della sua gotta. Scrive *cela* con due *ll*. Attacca briga con un uomo in un caffè; pieno di orgoglio e coraggio, si ritrova a battersi in un duello privo di ogni *pathos* e in aperta contraddizione con tutti i codici cavallereschi: è un duello tra due che non provengono dallo stesso ceto sociale, i quali si fronteggiano per caso e non per ragioni di onore, giustizia o rispettabilità; si conclude in un istante, con Julien che si prende una pallottola nel braccio e viene curato dal suo stesso avversario. Al cimitero di Père-Lachaise, travolto dalla più autentica commozione dinanzi alla tomba

[390] «Ho visto l'imperatore – quest'anima del mondo – cavalcare in ricognizione attraverso la città; è davvero una sensazione meravigliosa vedere un tale individuo, che concentrato qui in un punto, diritto su di un cavallo, conquista il mondo intero e lo domina». Questo è quanto scrive Hegel in una lettera quando napoleone entrò nel 1806 a Jena.

[391] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cit., p. 454.

[392] « Sa réplique intérieure était toujours : Quels monstres ou quels sots ! *Le plaisant, avec tant d'orgueil, c'est que souvent il ne comprenait absolument rien à ce dont on parlait* » (ivi, p. 256, corsivo mio);

« Julien s'obstinant à jouer le rôle d'un Don Juan, *lui qui de la vie n'avait eu de maîtresse, il fut sot à mourir toute la journée* » (ivi, p. 295, corsivo mio);

« – Quelle architecture magnifique ! dit-il à son ami. *Il s'agissait d'un de ces hôtels à façade si plate du faubourg Saint-Germain, bâtis vers le temps de la mort de Voltaire. Jamais la mode et le beau n'ont été si loin l'un de l'autre* » (ivi, p. 445, corsivo moi).

del maresciallo Ney, si fa rubare l'orologio dal sedicente liberale con cui aveva condiviso quel momento tanto toccante. Sono tutte scenette comiche.

Ma non è tutto. Un ulteriore elemento che attesta la presenza deliberata, se non provocatoria, del sostrato comico su cui si struttura l'opera stendhaliana, è il ruolo che ivi svolge il Tartuffe di Molière; rispetto a quest'ultimo, il protagonista di *Le Rouge et le Noir* viene esplicitamente presentato al lettore come controfigura, alter-ego.

> « Peu à peu l'agitation de Julien se calma ; la prudence surnagea. Il se dit, comme son maître Tartuffe, dont il savait le rôle par cœur :
>
> Je puis croire ces mots un artifice honnête.
> .....
> Je ne me fierai point à des propos si doux,
> Qu'un peu de ses faveurs, après quoi je soupire,
> Ne vienne m'assurer tout ce qu'ils m'ont pu dire.
>
> *Tartuffe*, acte IV, scène V »[393].

Ebbene, tale citazione non costituisce un mero riferimento estrinseco, un cameo (per impiegare una formula presa a prestito dall'ambito cinematografico), bensì svela e conferma un'eco che pervade il romanzo tutto[394], non solo dal punto di vista, banale ed evidente, delle caratteristiche del personaggio (i tratti dominanti propri alla figura di Julien Sorel sono in effetti l'ipocrisia e l'ambizione), ma anche a livello della trama e dell'intrigo. In *Le Rouge et le Noir* c'è una moltiplicazione dei personaggi ed episodi non irrilevante[395], tuttavia l'impalcatura fondamentale delle due trame (quella della commedia molieriana e del romanzo stendhaliano) è la medesima. Julien, come Tartuffe, si fa strada nelle proprie aspirazioni imbrogliando il padrone della casa di cui è ospite; la realizzazione della sua ambizione si svolge in concomitanza con l'incontro di figure femminili, che ne catalizzano (o catalizzerebbero) l'ascesa; a sancire la sua rovina è proprio una di quelle. Così, allo stesso modo che Tartuffe sul concludersi della commedia, Julien finisce in ultima istanza in prigione.

Eppure, tra la commedia e il romanzo qualcosa è mutato: qualcosa di essenziale. A proposito di indebolimento della norma, la prigionia di Julien non sancisce il lieto fine. Se l'incarceramento dell'impostore nel *Tartuffe* di Molière avviene come *extrema ratio*, per mano dell'intercessione del re che come un *deus ex machina* ristabilisce la giustizia,

---

[393] Ivi, p. 525.

[394] Kosei Kurisu, *Modernité du roman stendhalien*, SEDES, 2001, p.32; Ana Oancea, *1830 Sous le Rire méphistophélique de Julien Sorel*, Acta Iassyensia Comparationis, 7/2009, pp. 163-171, p. 171.

[395] Alex Woloch, *The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton University Press, 2003.

simboleggiando la restaurazione dell'ordine (negando, direbbe Hegel, il negativo, l'ambizione, l'arrivismo di un impostore); nelle pagine finali di *Le Rouge et le Noir*, la dinamica accenna ad essere ricalcata, ma qualcosa in questo meccanismo si inceppa. Anche qui il re è chiamato in causa, ad intercedere al fine di risolvere l'intrigo, ma in una prospettiva ribaltata. Madame de Rênal si propone di recarsi da Charles X e implorarlo di concedere la grazia a Julien. Julien rifiuta però nettamente un simile gesto. E lo fa per una ragione ben precisa: «N'apprêtons point à rire aux Maslon, aux Valenod et à mille gens qui valent mieux»[396]. *Non diamo motivo di ridere* – dice; non c'è nulla di cui compiacersi o felicitarsi, nessun lieto fine. La commedia non è più possibile: quale negativo, d'altro canto, si vuole negare, quale norma restaurare, quale ordine preservare? Il *phaulos* stesso è divenuto massimamente serio in quanto tale, i suoi passi lo hanno condotto, alla luce di un bel sole, verso la ghigliottina; e nessuno ride. Egli non è più il negativo, ciò che si oppone al nobile e al buono, ciò che deve essere tolto perché il bello possa essere ristabilito; non è figura di altro da sé con la funzione di rimando ad una cornice più ampia; bensì un soggetto particolare (comune, ordinario), che lungi dal rinviare all'universale, all'orizzonte generale, vi si trova *immerso*. Il *phaulos*, insomma, non è più tale; e non è più tale perché non rimanda più ad un'assiologia morale, a una cornice più ampia atta a classificarlo in questi termini, ma piuttosto vi si trova immerso: ecco che cos'è cambiato.

Ma che cosa significa questo? Che cosa si intende, nello specifico, con "trovarsi immerso" in un orizzonte, in uno stato di cose più generale?

La terminologia impiegata è quella auerbachiana e, al fine di proseguire nella nostra argomentazione, è necessario indagarne le radici. In questi termini egli veniva infatti a definire uno dei concetti fondamentali del realismo ottocentesco, quale modalità di rappresentazione seria e problematica del reale, della realtà prosaica e quotidiana. Ogni opera mimetica – sosteneva in *Mimesis* – colloca le storie particolari in essa rappresentate su uno sfondo generale (*Hintergrund*)[397]. In un certo senso, ogni opera sarebbe il risultato del connubio di particolare e universale. Mentre però nel contesto del moralismo, e più in generale della *Stiltrennung*, il rapporto tra questi due elementi risulta chiaro: il particolare si trova al servizio dell'universale e dell'idea, dell'assiologia morale

[396] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cit., p. 697.
[397] Si vede anche: G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit. p. 219.

presupposta; il quadro diviene più complesso nel caso del realismo, ove allo sfondo moralistico si sostituisce quello storico dinamico[398]. Qui i contenuti particolari della rappresentazione non si svolgono più in un mondo del racconto retto dall'idea del buono e del bello, o di ciò che vi si oppone e dunque ha da essere negato, ma vengono ad avere un campo d'azione molto più ambiguo, relativo, in divenire: quello della storia. Alla base del realismo moderno starebbe proprio questo: «l'*inserimento* di persone e di avvenimenti qualsiasi e di ogni giorno nel procedere generale della storia contemporanea, del movimentato sfondo storico»[399]. E, in effetti, formule analoghe sono ricorrenti in *Mimesis*, e sono tutte atte a definire «quel moderno realismo serio che non può rappresentare l'uomo se non collocato all'interno di un'intera realtà politica e sociale ed economica continuamente evolventesi»[400]. In questo orizzonte, il meccanismo su cui reggeva la rappresentazione comica – in cui il rinvio ad una presupposta e condivisa assiologia morale era capace di determinare un oggetto come *negativo* o *dappoco* – si inceppa tra le fila di un'ambiguità che l'approfondimento del contesto storico porterebbe con sé.

Ma, nello specifico, secondo Auerbach, come si strutturerebbe nel romanzo il rapporto tra la rappresentazione di personaggi individuali, avvenimenti circoscritti e (tradizionalmente) di poco conto, da un lato, e le modalità di inserimento, o immersione, di questi oggetti particolari nel quadro più ampio e generale dell'orizzonte storico, dall'altro?

In un recente articolo dal titolo *Il "principio dell'immersione": realismo letterario e storicismo in Erich Auerbach*, Christian Rivoletti, fa risalire, attraverso un accurato studio filologico e genealogico, all'idealismo tedesco le radici della concezione auerbachiana relativa al rapporto tra particolare e universale che si instaurerebbe nella mimesi realista. Il fulcro della sua argomentazione è il verbo "immergere" (*hineinsenken*), il quale sarebbe stato impiegato da Auerbach in poche ma decisive occasioni: la prima occorrenza si situa in un passaggio relativo alla *Commedia* dantesca. Qui, riprendendo alla lettera i termini delle *Vorlesungen über die Ästhetik* hegeliane[401],

[398] G. Mazzoni, *Il paradosso di Auerbach*, in E. Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*, cit. p. 35.
[399] E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 267 s. (corsivo mio).
[400] Ivi, p. X.
[401] A loro volta debitrici – sottolinea Auerbach stesso nella prolusione inaugurale all'Università di Marburgo (1929) – del saggio di Schelling *Über Dante in philosophischer Beziehung*. A tal proposito si veda anche Ch. Rivoletti, «Dal particolare all'universale: sulla ricezione di Dante nel romanticismo

Auerbach sottolinea come Dante sia riuscito a *immergere* (il verbo è quello usato da Hegel) il mondo vivente del fare, del patire e dei destini individuali nel quadro teologico del giudizio di Dio[402]. Egli sarebbe riuscito a portare la molteplicità delle figure particolari dell'esistenza terrena nell'aldilà[403], elevandola così ad una validità generale e ricollocandola in un orizzonte di senso[404] quello della giustizia eterna. Non è questa la sede per districare la questione teologica concentrata in queste righe. L'intento è piuttosto quello di attraversare trasversalmente l'opera auerbachiana. E così, fa notare Rivoletti, seguendo le tracce di quel verbo di matrice hegeliana (e prima ancora schellinghiana), *hineinsenken*, lo si può ritrovare a proposito di un clima culturale totalmente mutato, laico, disilluso. Siamo nel capitolo XVIII di *Mimesis* e il verbo *immergere* ha la funzione di definire il rapporto che si instaura, all'interno dei romanzi flaubertiani, tra la rappresentazione dei particolari dell'esistenza mondana e il loro inserimento in un quadro più ampio: «gli eventi quotidiani sono *immersi* esattamente e profondamente in una determinata epoca storica contemporanea (l'epoca del Regno borghese)»[405]. Ma, più in generale, continua l'articolo, è possibile reperire in *Mimesis* almeno altri tre sinonimi che descrivono il procedimento dell'immersione del particolare nel generale/universale, tutti impiegati in relazione a testi e autori del realismo ottocentesco. Nelle forme rappresentative del realismo figurale dantesco così come di quello moderno e laico vi sarebbe, nella prospettiva di Auerbach, una tendenza a *immergere* il particolare nell'universale, vale a dire, a immergere «le concrete storie individuali in un orizzonte di senso che aspira alla totalità»[406]. I singoli elementi particolari troverebbero dunque la loro sensatezza e il loro ordine là dove inseriti, collocati, immersi nel contesto organico più ampio[407]; nel caso del romanzo ottocentesco: la storia.

tedesco», in *Brambilla*, Simona / Mazzoni, Luca (ed.), Dante fra Italia ed Europa nell'Ottocento, Atti dei Seminari Internazionali Per Dante verso il '21 (Milano, novembre 2018 - luglio 2020), Biblioteca Ambrosiana, Milano 2021, pp. 61-101.

[402] E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. I, p. 210 s.

[403] *Ibidem.*

[404] Christian Rivoletti, *Il "principio dell'immersione": realismo letterario e storicismo in Erich Auerbach*, in «Polythesys. Filologia, Interpretazione e Teoria della Letteratura», N. 7 (2025), pp. 49-76, p. 61.

[405] *Ibidem*.

[406] Ivi, p. 63.

[407] Ivi, p. 66.

Ebbene, quest'idea secondo cui il particolare costituisce un momento del tutto, rinviene il proprio senso nel superamento di sé in direzione dell'intero, è, certo, un'idea molto hegeliana.

Nelle sue *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, Hegel illustrava molto chiaramente in che termini, nel suo sistema teorico-concettuale, il generale/universale della storia ricomprendesse in sé il particolare dell'esistenza individuale. Affermava, sì, che l'essere umano fosse oggetto di interesse in virtù del contenuto particolare della sua volontà e attività, «purché», si curava di aggiungere subito dopo, «le nostre volizioni, così determinate non abbiano solo un contenuto privato, ma siano l'impulso e il motore di azioni universali»[408]. Insomma – riassumeva Karl Löwith nel suo saggio *Da Hegel a Nietzsche* –, nel quadro del sistema hegeliano, all'individuo in quanto tale è sì attribuito un valore indipendente dal «frastuono della storia del mondo», ma il diritto assoluto dello «Spirito del mondo» oltrepassa ogni diritto particolare, e in questo movimento riguardante la «totalità» gli individui rappresentano soltanto *mezzi* per uno scopo[409]. È in virtù di simile principio che, nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik*, Hegel sostiene che la produzione artistica debba «mettere da parte quel che è il lato solo naturale dell'esistenza indigente, peli, pori, cicatrici, macchie della pelle»[410]; debba cioè escludere dalla rappresentazione tutti quei bisogni della vita umana – come il mangiare, il bere, il dormire, il vestire etc. (quelli che Auerbach avrebbe definito nei termini di creaturali e quotidiani) – quali, pur essendo comuni a tutti gli uomini, nondimeno non costituiscono l'esistenza oggettiva dell'umano[411]. E con esistenza oggettiva è da intendere quanto può essere considerato figura del progresso storico generale; di quel progresso che, solo, – in quanto suo fine ultimo (sebbene inconscio) – conferisce verità, validità e senso al particolare. Non è un caso che nel discorso organico di Hegel l'arte approdi all'umorismo[412]; a quella forma letteraria che prende sempre più le distanze dalla concretezza del racconto di vicende particolari, per traslare nella riflessione filosofica e saggistica su queste. Non le storie vere, infatti, sono

[408] G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, trad. it. a cura di G. Bonacina e L. Sichirollo, Laterza, Milano 2003, p. 23.

[409] Karl Löwith (1941), *Von Hegel zu Nietzsche*, tr. it. G. Colli (a cura di), *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*, Einaudi, Torino 2000 (cfr. cap. *b*) *La filosofia della storia di Hegel e l'intuizione di Goethe del divenire del mondo*).

[410] G.W.F. Hegel, *Estetica*, vol. I, cit., p. 207.

[411] G.W.F. Hegel, *Estetica*, vol. I, cit., p. 341.

[412] G.W.F. Hegel, *Estetica*, vol. I, cit., p. 790.

il reale oggetto di interesse, non gli avvenimenti, gli accadimenti, le passioni, i sentimenti, ma piuttosto la capacità di ripensare e reinterpretare gli elementi particolari e individuali di queste storie, al fine di ricollocarli in un discorso razionale. È invero la ragione a governare il mondo e la storia mondiale altro non sarebbe se non la realizzazione di questa razionalità per mezzo dell'attività umana. L'umano non è se non il razionale, e il particolare acquisisce il proprio senso, il proprio significato e spessore in quanto parte integrante di questo progressivo sviluppo che la coscienza ha della propria libertà. Il particolare, dunque, l'individuale può essere rappresentato, divenire oggetto di mimesi, ma a renderlo rilevante, interessante è lo sfondo generale in cui si trova immerso: quello dei grandi avvenimenti che, sul filo conduttore dell'idea di progresso, ne determinano altri di valenza generale, e poi altri ancora (la Riforma, la Rivoluzione, la battaglia di Valmy).

Ma è veramente in tali termini e in tale direzione che si realizza il rapporto tra particolare e generale nella struttura del romanzo realista? Le forme di quest'ultimo manifestano che la significatività, la serietà, la rilevanza del particolare giacciano nell'orizzonte storico generale? Il particolare sarebbe serio, rilevante, significativo solo in quanto figura dello *Zeitgeist*, dello spirito dell'epoca? Insomma, la rappresentazione di quelle storie vere, private, individuali, avrebbe come fine ultimo quello di riflettere il contesto e le circostanze epocali? Se così fosse, bisognerebbe concludere che *Le Rouge et le Noir* narri le vicende e i destini di Julien Sorel per trattare in realtà della Seconda Restaurazione; *L'Éducation sentimentale* quelle di Frédéric Moreau per approfondire la crisi della Monarchia di luglio e la Rivoluzione del 1848; che *I promessi sposi* rappresenti le vicissitudini in cui incorsero Renzo e Lucia, per attirare l'attenzione sul Seicento lombardo sotto il dominio spagnolo e alludere con ciò a quello ottocentesco-asburgico. Dinanzi a simili conclusioni, al profano verrebbe però da chiedersi che senso abbia prenderla così alla larga, che senso cioè abbia narrare le vicende particolari di uno qualsiasi, e non piuttosto scrivere direttamente un bel saggio storico. Intendiamoci, il profano è sempre uno sciocco, un *phaulos*, si pone domande a cui noi abbiamo già risposto da tempo; e ci infastidisce alquanto, perché si pone questioni scontante, del genere a cui costa fatica rispondere. Ad ogni modo facciamo questo sforzo e con pazienza gli spieghiamo qualcosa di molto banale: come la narrazione storica – per rendere possibile allo spirito umano di trovare nella variegata e disomogenea esistenza un'unità,

una coerenza, un'esplicabilità – lasci da parte tutto quanto non attiene ai grandi avvenimenti, tutto quanto non sta con essi in evidente relazione di causa-effetto. Al fine di lasciar trasparire questa linearità, lo storico non può discendere negli abissi dell'anima, non può occuparsi del lavorio sotterraneo delle passioni, ma deve riferire il lato esteriore degli avvenimenti, la loro buccia. I sentimenti, invece, – che hanno accompagnato deliberazioni e fatti – le parole, la volontà, le passioni, gli individui, tutto quanto è passato sotto silenzio dalla storia, il taciuto della storia, e che è nondimeno capace di svelarne ragioni, ma al tempo stesso suscitare simpatia, è l'oggetto della poesia. Questo l'aveva scritto Manzoni, nel 1820, nella *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*[413].

C'è un fatto, però. Egli si riferiva qui alla tragedia.

Qualche anno più tardi – trenta, per la precisione –, a proposito del romanzo, si sarebbe espresso in tutt'altri termini, mettendo così in luce una questione di fondamentale importanza per il romanzo realista in genere. Se infatti tragedia ed epopea selezionano un grande avvenimento storico (la catastrofe) e vi fanno convergere tutti gli altri, creando cioè un tipo di unità diverso da quello della storia in quanto tale, vale a dire quello determinato orizzontalmente da nessi di causa-effetto; il problema del romanzo storico consisterebbe, invece, nel pretendere di eleggere a proprio soggetto, non un avvenimento unico e centrale, ma *i tempi storici*. Insomma, se la tragedia e l'epopea prendono le mosse da un grande evento e approfondiscono quell'oggetto grandioso e universale sviscerandone gli attributi particolari, rileggendolo e reinterpretandolo attraverso lo studio meticoloso e vivo dell'individuale, del sentimento, delle passioni, dei desideri; il romanzo entra tanto più in contraddizione con se stesso quando compie l'operazione contraria, e, per mezzo di una storia particolare e inventata, intende rappresentare lo stato dell'umanità tutta in un'epoca determinata[414]. In questo senso il romanzo storico si strutturerebbe su un vizio di forma: partire dal verosimile (dalla finzione) per raffigurare il vero; cioè pretendere di istruire il lettore su una verità positiva

[413] Alessandro Manzoni, *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in Le Comte de Carmagnola, et Adelghis, tragédies d'Alexandre Manzoni, traduites de l'italien par M.-C. Fauriel; suivies d'un article de Goethe et de divers morceaux sur la théorie de l'art dramatique, Paris, Bossange frères libraires, 1823, pp. 359-491.

[414] Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Opere varie di Alessandro Manzoni*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1881, p. 348.

(storica) e universale (legata ai destini generali), per mezzo della narrazione di una storia particolare e – anche se realistica – fittizia.

Ecco, l'obiezione di quel profano – quale noi avremmo tanto volentieri trattato con sufficienza e messo a tacere –, quella stessa obiezione, non uno a caso, bensì Manzoni, l'avrebbe sottoscritta e altresì sostenuta con ampie argomentazioni. Certo, direte voi, Manzoni queste tesi le sosteneva nell'Ottocento. E, poi, se vogliamo dirla tutta, proprio lui, un romanzo storico non l'aveva poi scritto? Conviene anzitutto riformulare la questione in termini più specifici: Manzoni, un romanzo che avesse il fine ultimo di illuminare un'epoca storica determinata attraverso la rappresentazione di una storia particolare e fittizia, ove cioè il particolare fosse al servizio dell'universale storico, non l'aveva scritto? Ebbene, poiché si sta facendo riferimenti a *I promessi sposi*, la risposta a questa domanda non può che essere tratta dall'analisi del testo stesso, indagando l'effettiva relazione in cui ivi si trovano l'oggetto particolare del racconto e l'approfondimento del contesto storico. A tal fine, conviene prendere le mosse dalle digressioni storiche presenti nel romanzo, per osservarne la funzione e l'interazione con la narrazione delle storie particolari dei personaggi fittizi. La presenza di quelle digressioni è indubbiamente massiccia, l'intrigo ne viene a dipendere e si struttura in un inestricabile disegno in cui il racconto non risulta più separabile dal suo intreccio con l'impianto storico-digressivo; un impianto imponente, invadente, talvolta fino al punto di divenire uggioso, quasi che con Goethe (per il resto grande estimatore dell'opera manzoniana) qualcuno potrebbe essere tentato di affermare: «lo storico ha giocato al poeta un brutto tiro»[415]. E, nondimeno, nella produzione del Manzoni, questa tendenza a ricavare osservazioni generali non giunge mai a eclissare il particolare, a soffocare il racconto delle vicende private, dei destini individuali dei personaggi. Costantemente percepibile nelle pagine del romanzo è anzi la preoccupazione narrativa in relazione all'estensione delle digressioni; una preoccupazione che, più che essere specchio del timore autoriale (nonché editoriale) di dare alla luce un'opera non unitaria[416], rivela una particolare e minuziosa attenzione diretta ai modi in cui sfondo storico-universale e materia particolare della rappresentazione debbano intersecarsi nel testo e stare in relazione uno con l'altra.

[415] C. Ugoni, *Interesse di Goethe per Manzoni*, Ruggia, Lugano 1827.

[416] Olga Ragusa, *Due «digressioni»: ancora sull'unità dei Promessi Sposi*, in «Forum italicum», XIX, 2, 1985, pp. 284-297, p. 289.

Che la frammentazione del filo conduttore del racconto per mezzo di digressioni, divagazioni, espressione di opinioni generali, narrazione di vicende altre, non fosse incompatibile con l'unità dell'opera; e, anzi, che l'unitarietà della trama potesse venirsi a svolgere nella sua stessa disgregazione, è un fatto che l'umorismo fine settecentesco aveva dimostrato, se non altro per il tramite di quello che può senza dubbio essere considerato uno dei suoi prodotti più fortunati: il *Tristram Shandy*[417]. E, in effetti, le medesime tecniche formali presenti in quest'ultimo sono rinvenibili altresì ne *I promessi sposi*, ove la voce narrante interviene a sottolineare tematicamente la presenza della digressione, per giustificala, per assicurare al lettore che tutto è sotto controllo, che non si sta perdendo il filo e che nulla è casuale, bensì utile alla costruzione dell'intreccio stesso, e che l'intenzione è quella di tornare al più presto – appena possibile – alla trattazione della trama centrale. Se però nell'opera manzoniana, all'intenzione più volte dichiarata di interrompere l'*excursus* per tornare al racconto principale, vale a dire, alla narrazione dei destini privati dei nostri personaggi[418], corrisponde un'effettiva realizzazione di quell'intento; nel *Tristram Shandy* le cose stanno diversamente.

Si è già parlato della digressione sul luogotenente ammalato, Le Fever, in viaggio con il suo giovane figlio; si è già illustrato come la voce narrante intervenga qui bruscamente a sospendere il racconto della circostanza tragica della sua morte, per distoglierne l'attenzione e prenderne definitivamente le distanze: «Shall I go on? No»[419]. Così si concludeva il capitolo in questione e, come segue, si apre quello successivo: «*I am so impatient to return to my own story*, that what remains of young Le Fever's, that is, from this turn of his fortune, to the time my uncle Toby recommended him for my preceptor, shall be told in a very few words in the next chapter»[420]. Rimandata da pagine e pagine di divagazioni, riflessioni filosofiche, narrazioni di aneddoti, il lettore si aspetterebbe finalmente di ascoltare un poco a proposito della storia che gli viene promessa sin

[417] «By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too, — and at the same time […] Digressions, incontestably, are the sunshine; they are the life, the soul of reading! — take them out of this book, for instance, — you might as well take the book along with them» (L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 46).

[418] «Noi tralasciamo di riferir que' concerti, perché, come il lettore vedrà, non son necessari all'intelligenza della storia»; « Sicché sarà meglio che riprendiamo il filo della storia»; «Però, lasciando scritto quel che è scritto, per non perder la nostra fatica, ometteremo il rimanente, per rimetterci in istrada [in direzione, cioè, del racconto principale *N.d.R.*]»; «Serbando però a un altro scritto la storia e l'esame di quelli, torneremo finalmente a' nostri personaggi, per non lasciarli più, fino alla fine».

[419] L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 283.

[420] *Ibidem* (corsivo mio).

dall'inizio del romanzo, si aspetterebbe che la sua curiosità nei confronti delle sorti particolari del personaggio principale (verso cui la sua simpatia è maggiormente e naturalmente volta) venga almeno in certa misura appagata; e, invece, ad averla vinta è, ancora una volta, la tendenza saggistico-digressiva. Con il pretesto di un sermone funebre che Yorick, il parroco del villaggio, avrebbe scritto in occasione della morte del luogotenente, il discorso vira sulla forma-sermone in genere, e nello specifico si svolge nei termini di uno studio analitico e filologico in relazione alle note e agli appunti a margine di Yorick. Il capitolo tutto è dedicato a quest'analisi e strutturato secondo il metodo critico-scientifico che prende le mosse da ipotesi (*it appears likewise*, *I suppose*); cerca di metterle alla prova tramite lo studio delle fonti e dei materiali di ricerca (*as far as one may gather from Altieri's Italian dictionary*, *from the authority of a piece of green whipcord*); vi oppone antitesi (*there is but one difficulty in the way of this conjecture*), quali rendono necessaria una rinnovata e ancor più meticolosa analisi delle fonti, e così via. Il capitolo si conclude *in medias res*.

Ora, quanto bisogna qui tenere a mente sono due questioni. Una è che la digressione sulle sorti del luogotenente ammalato e del figlio non sia stata interrotta per tornare, come era stato dichiarato dalla voce narrante, al racconto principale. La seconda è il fatto che tale interruzione non intervenga casualmente, ma in un momento ben preciso. Operata nell'istante del picco patetico, quando padre e figlio si scambiano l'ultimo sguardo, e il cuore del primo si contrae nell'aritmia dei suoi ultimi battiti, l'interruzione dell'episodio sancisce il passaggio dalla narrazione creaturale, all'analisi dei sermoni di Yorick, vale a dire, al linguaggio saggistico. Simile passaggio, lungi dal farsi espressione di un'urgenza narrativa, legata cioè alla ricerca di un equilibrio tra trama centrale e digressione, agisce come meccanismo di presa di distanza atto a smorzare un elevato coinvolgimento emotivo: troppo *pathos*, torniamo alla ragione!

Nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik*, Hegel aveva speso parole di sincero e sentito apprezzamento nei confronti di questo romanzo, proprio perché qui, ad essere in questione, non sarebbe tanto ciò che dell'umano è accidentale, caduco, transeunte, ma piuttosto quanto, pur essendo umano, si presenta come ciò che è in grado di superare tali particolarismi. Si tratta di ciò che del soggetto permane al di là della propria singolarità. Protagonista del *Tristram Shandy* non è invero un personaggio particolare, bensì quella *discorsività* in prima persona, quale nelle sue estrinsecazioni – per riprendere i termini

hegeliani – è un girovagare del tutto lieve ed ingenuo, uno scorrere in su ed in giù, un incrociarsi di espressioni, modi di vedere e atteggiamenti soggettivi, singolarità che affiorano senz'ordine, senza ancorarsi ad alcun contenuto particolare del racconto, e che nondimeno è capace di «mettere in rilievo nell'isolato come tale il punto focale dello spirito»[421]. Insomma, l'oggetto vero e proprio di tale romanzo sarebbe l'esibizione di questo sfondo generale (il discorso razionale) capace di unificare; il suo fine sarebbe, non tanto quello di rappresentare il particolare, bensì quello di mostrare l'universale. La materia della rappresentazione diviene con ciò un mezzo attraverso il quale la razionalità narrativa può dare libero corso al suo proliferare, e il particolare non è qui che un pretesto per esibire quel *flatus vocis* della razionalità umana.

È in questo senso che Hegel ha potuto interpretare, nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik*, il movimento del narratore sterniano alla stregua di quello della *razionalità storico-teleologica dello spirito*. Come quest'ultima si realizza, non soffermandosi su un contenuto particolare per identificarsi con esso, bensì librando al di sopra di ciascun oggetto individuale per risignificarlo e mostrarlo come parte di un intero[422], di un inscindibile e progressivo sviluppo storico-culturale. Così il *Tristram Shandy* non avrebbe il proprio fine ultimo nella rappresentazione di un oggetto determinato, non avrebbe il suo scopo nel *racconto*, sia esso quello di un eroe, allegoria di un contenuto etico particolare, o, come nel romanzo realista, quello di storie vere e private, di individui come noi; viceversa, l'elemento centrale di questo capolavoro dell'umorismo sarebbe piuttosto il *discorso*, quale si struttura attorno ai vari racconti, lo sfondo generale in cui essi sono racchiusi e che ne sancisce l'unità, allo stesso modo in cui la filosofia della storia – direbbe Hegel – racchiude in sé ogni momento particolare e, con il suo discorso, ne esibisce la connessione con il tutto.

Ecco l'esempio di un romanzo, dunque, in cui la rappresentazione di una storia fittizia funge da pretesto per esporre una dinamica più universale. E poco importa che questa universalità sia, come qui, il procedere razionale capace di svelare l'unità della molteplice varietà del reale, o, come nel romanzo storico secondo la definizione manzoniana, il sostrato unitario di un'epoca determinata, di cui singoli eventi, individui,

[421] G.W.F. Hegel, *Estetica*, vol. I, cit., p. 790 s.; p. 792 s.
[422] G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, vol. I, cit., p. 26.

momenti non sarebbero altro che figure: in entrambi i casi in questione è la subordinazione del particolare allo sfondo generale.

E allora torniamo ai nostri *Promessi sposi*, e cerchiamo nel testo stesso la risposta alla domanda che sopra ci si era posti: se si tratti di un romanzo che, attraverso la rappresentazione di una storia particolare e fittizia, abbia il fine ultimo di illuminare il concreto orizzonte storico di un'epoca determinata, di un romanzo, cioè, in cui l'oggetto particolare della narrazione si trovi specificamente al servizio dell'approfondimento dell'universale storico.

Al capitolo XXVII, incastonato tra una serie di lunghe digressioni, saggistiche alcune, descrittive altre, ci si imbatte in un commento della voce narrante, quale pare quasi costituire una dichiarazione di metodo in relazione alla scrittura romanzesca e, specificamente, alla gestione dell'equilibrio tra digressioni volte all'approfondimento dello sfondo storico, da un lato, e, dall'altro, narrazione dei fatti inerenti al racconto principale, quale in quello sfondo storico pur si trova immerso. Tale commento è di grande interesse poiché definisce esplicitamente, non solo i termini di questo equilibrio nella dosatura di parti dedicate alla cornice generale e parti dedicate a fatti e personaggi particolari; ma ne chiarisce altresì l'intenzione, rende cioè esplicito il fine che i fenomeni dell'elaborazione implicitamente sostengono e tentano di preservare nel complesso orizzonte di interazione tra questi due elementi che animano il romanzo realista nella sua interezza e lo rendono tale: approfondimento del contesto storico e narrazione di storie vere, private, particolari.

> «[M]a noi cominciamo a dubitare se veramente il lettore abbia una gran voglia d'andar avanti con lui in questa rassegna [con il manoscritto anonimo *N.d.R.*], anzi a temere di non aver già buscato il titolo di copiator servile per noi, e quello di seccatore da dividersi con l'anonimo sullodato, per averlo bonariamente seguito fin qui, *in cosa estranea al racconto principale*, e nella quale probabilmente non s'è tanto disteso, che per isfoggiar dottrina, e far vedere che non era indietro del suo secolo. Però, lasciando scritto quel che è scritto, per non perder la nostra fatica, ometteremo il rimanente, per rimetterci in istrada: tanto più che ne abbiamo un bel pezzo da percorrere, senza incontrare alcun de' nostri personaggi, e uno più lungo ancora, prima di trovar *quelli ai fatti de' quali certamente il lettore s'interessa di più,* se a qualche cosa s'interessa in tutto questo.
>
> Fino all'autunno del seguente anno 1629, rimasero tutti, chi per volontà, chi per forza, nello stato a un di presso in cui gli abbiam lasciati, senza che ad alcuno accadesse, né che alcun altro potesse far cosa degna d'esser riferita. Venne l'autunno, in cui Agnese e Lucia avevan fatto conto di ritrovarsi insieme: ma un grande avvenimento pubblico mandò quel conto all'aria: *e fu questo certamente uno de' suoi più piccoli effetti*. *Seguiron poi altri grandi avvenimenti, che però non portarono nessun cambiamento notabile nella sorte de'*

*nostri personaggi*. Finalmente nuovi casi, più generali, più forti, più estremi, *arrivarono anche fino a loro, fino agli infimi di loro, secondo la scala del mondo*: come un turbine vasto, incalzante, vagabondo, scoscendendo e sbarbando alberi, arruffando tetti, scoprendo campanili, abbattendo muraglie, e sbattendone qua e là i rottami, solleva anche i fuscelli nascosti tra l'erba, va a cercare negli angoli le foglie passe e leggieri, che un minor vento vi aveva confinate, e le porta in giro involte nella sua rapina.

Ora, *perché i fatti privati che ci rimangon da raccontare, riescan chiari, dobbiamo assolutamente premettere un racconto alla meglio di quei pubblici*, prendendola anche un po' da lontano».[423]

Un passaggio estremamente eloquente; qualsiasi glossa o postilla non farebbe che ribadirne i contenuti già espressi, per lo più in uno stile e con un'eleganza che non si può sperare di eguagliare. Tuttavia – *repetita iuvant* – conviene recuperarne gli snodi fondamentali. Il commento, si diceva, interrompe un flusso digressivo, e si apre con l'espressione di una preoccupazione relativa all'aver troppo a lungo insistito «in cosa estranea al racconto principale». È infatti a quest'ultimo, alle storie vere dei personaggi ivi coinvolti, che il lettore sarebbe portato a interessarsi maggiormente, e non allo sfondo storico generale, quale costituirebbe una mera cornice in rapporto al vero nucleo attorno a cui gravita la struttura tutta del romanzo. Ma, allora, qual è la funzione dell'approfondimento del contesto storico in quest'opera? Com'è che di storia, di quella mera cornice, le pagine de *I promessi sposi* sono piene? Non si potrebbe desiderare una risposta più semplice e concisa di quella presentata in chiosa a tale passaggio: *perché i fatti privati che devono essere raccontati «riescan chiari»*. E, in effetti, si curava di sottolineare il narratore, ad essere narrati ed esposti nel corso del testo non sono e non saranno i *grandi avvenimenti* occorsi in quegli anni e che però non influenzarono la sorte dei nostri personaggi, bensì solo quelli che «*arrivarono anche fino a loro*», anzi «*fino agli infimi di loro*». L'universale, insomma, parrebbe trovarsi qui a servizio del particolare. Non si parte da questo per risalire a quello, ma, viceversa, il movimento che anima il romanzo è discendente. Si tratta di un turbinio vasto, vagabondo, un po' come quel girovagare ingenuo del narratore umoristico[424], solo che, se quello ero lieve, questo è incalzante. Se quello – come voleva Hegel – era figura dello spirito che si librava alto sul particolare; questo *scoscende*, sempre più in basso, passa per gli alberi, i tetti, i campanili, le muraglie, e giunge fino ai rottami, i fuscelli nascosti tra l'erba. Della storia gli interessano, non le grandezze fragorose e appariscenti in cui ci si imbatte di solito nei

[423] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. II, p. 115 (corsivo mio).
[424] G.W.F. Hegel, *Estetica*, vol. I, cit., p. 792 s.

saggi storiografici, ma *i più piccoli effetti*, le sofferenze silenziose che essa porta agli uomini. Ebbene – per ribaltare la famosa sentenza goethiana[425] – se qui qualcuno ha giocato un brutto tiro a qualcun altro, non è stato di certo lo storico al poeta, ma viceversa.

Per non far torto a Goethe e, anzi, sfruttare il suo contributo e andare avanti nella presente argomentazione, bisogna però sottolineare che quest'ultimo si era pronunciato in tali termini non in relazione a *I promessi sposi* che noi qui commentiamo, ma a proposito della Ventisettana, che lui, con grande entusiasmo, leggeva nel luglio del 1827; e non in relazione al romanzo manzoniano in generale, rispetto al quale aveva espresso viva ammirazione, ma specificamente a proposito di quel groviglio o grumo di digressioni che prendono lo spazio di alcuni capitoli e si concentrano sui temi della guerra, della carestia e della peste[426]. Di tale grumo o groviglio anche la Quarantana preserva traccia; e siccome è sul ferro caldo che bisogna battere, sarà proprio questa traccia a orientare le analisi che seguiranno, è su questo nodo che insisteremo, nel tentativo di discioglierlo.

In effetti, il capitolo XXXI si apre con tale dichiarazione narrativa: «Condotti dal filo della nostra storia, noi passiamo a raccontare gli avvenimenti principali di quella calamità», la peste, s'intende. «E in questo racconto» – attenzione – «il nostro fine non è, per dir la verità, soltanto di rappresentar lo stato delle cose nel quale verranno a trovarsi i nostri personaggi; ma di far conoscere insieme, per quanto si può in ristretto, e per quanto si può da noi, un tratto di storia patria più famoso che conosciuto»[427]. Ma come – direte voi – non si era detto, qualche capitolo addietro, che sarebbero stati narrati solo quei grandi avvenimenti che avessero condizionato le sorti dei personaggi, perché in effetti è essenzialmente a quest'ultimi che il lettore e il romanzo si interessano? Siamo forse stati raggirati e il narratore sta sfruttando il nostro coinvolgimento in relazione alle storie particolari di quelli, a mo' di quei soavi licor posti agli orli del vaso, con l'intento ultimo di mostrarci uno squarcio di storia, succo altrimenti troppo amaro a bersi da solo?

I due capitoli successivi, il XXXI e il XXXII, si strutturano secondo un linguaggio storico-saggistico; il metodo proposto è (molto simile a quello del capitolo sterniano sopra analizzato) quello dell'analisi delle fonti, di un confronto meticoloso tra esse, di una loro integrazione; i verbi maggiormente impiegati sono quelli tecnici del discorso

[425] Ancora, *repetita iuvant*: "lo storico ha giocato al poeta un brutto tiro".
[426] O. Ragusa, *Due «digressioni»: ancora sull'unità dei Promessi Sposi*, cit., p. 285.
[427] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. II, p. 163.

saggistico: *riconoscere*, *rettificare*, *esaminare*, *distinguere*, *verificare*, *paragonare*, ma, soprattutto, *osservare*; la sintassi si costituisce in un soppesare i rapporti quantitativi tra fatti e giudizi, cause ed effetti, secondo le categorie del più e del meno, secondo il procedere scientifico per insiemi e raggruppamenti di concetti e fenomeni; sulla medesima scia, vengono impiegati avverbi e locuzioni avverbiali quali: *generalmente*, *più comunemente*, *non di rado*, e di aggettivi come *tutti*, *molti* e *nessuno*, che esprimono una chiara tendenza e intenzione a organizzare il molteplice in una struttura di senso o, se non altro, di intellegibilità. E si potrebbe andare avanti ancora per molto, «ma non è cosa da uscirne con poche parole» si pronuncia infine il narratore; «[e] oltre di ciò» continua «dopo essersi fermato su que' casi, il lettore *non si curerebbe più* certamente di conoscere ciò che rimane del nostro racconto. Serbando però a un altro scritto la storia e l'esame di quelli, torneremo finalmente a' nostri personaggi, per non lasciarli più, fino alla fine»[428]. Se nella Ventisettana la digressione si estendeva ulteriormente e assumeva dimensioni tali da compromettere non tanto l'unità del racconto, quanto quel naturale interesse nei confronti dei personaggi; al fine specifico di evitare di perdere di vista il racconto ed eclissarlo con il discorso, nella Quarantana quella stessa digressione viene soppressa dal corpo del testo, e, rimaneggiata e ampliata, diviene, con il titolo di *Storia della colonna infame*, appendice all'opera. Ma, se il racconto principale non fosse stato che un mezzo per addolcire l'amara bevanda dell'approfondimento del contesto storico, per quale ragione ci si dovrebbe tanto preoccupare di un'eventuale perdita d'interesse nei confronti della narrazione delle storie particolari? Forse – direte voi – perché perdendo quello, si perderebbe al tempo stesso la viva attenzione del lettore, e così la possibilità di educarlo, di istruirlo sul fatto storico, al quale egli pare prestare ascolto solo perché tenuto sospeso sul filo delle sorti dei personaggi. Solo che, a seguito di quella dichiarazione narrativa, non è al racconto principale che si torna, non ai protagonisti, rispetto alle sorti dei quali il lettore è lasciato con animo sospeso; bensì alla narrazione di come questi avvenimenti storici generali abbiano pesato sui destini individuali dei *più infimi* tra i nostri personaggi: non Renzo, non Lucia, bensì Attilio, don Rodrigo, il Griso, uccisi dalla peste. Da saggistico il linguaggio diviene qui carico di *pathos*, creaturale, atto ad avvicinare il lettore alle condizioni del sofferente; a portarlo fino alla sua stanza,

[428] Ivi, vol. II, 196 (corsivo mio).

nel suo letto, nel suo inconscio[429]. E sembra dichiarare: è lì, in fin dei conti, che si trova la peste; è lì che agisce, avviene, accade, ci riguarda; è lì che emerge in tutta la sua serietà e problematicità.

Ora, simile transizione dalla digressione storico-saggistica al mondo del racconto mostra – mi pare – come sia qui il particolare ad aver attratto a sé l'universale storico, ad averlo costretto ad abbassarsi, a discendere fino ai suoi *più piccoli effetti*, vale a dire a quelli relativi ai personaggi (*fino agli infimi di loro*). Ma non solo. Simile transizione mostra altresì come il particolare abbia qui funto da limite all'approfondimento dell'universale storico: là dove la digressione diviene tanto estesa da rischiare di far passare in secondo piano l'interesse e l'attenzione nei confronti del particolare, di quelle storie vere, oggetto centrale della rappresentazione; lì deve essere interrotta. Questi sono i suoi confini che la relegano appunto ad un ruolo di subordinazione in relazione al racconto principale.

Ebbene, non si tratta di un caso isolato. Dichiarare le digressioni relative allo sfondo storico generale *al servizio* della narrazione concernente le vicende particolari dei personaggi su cui la trama centrale è incardinata, è una tendenza, non solo manzoniana, ma propria al romanzo realista in genere, soprattutto a quello che è solito dilungarsi in approfondimenti a carattere storico-saggistico o sociologico-descrittivo. Se, a titolo di esempio, si osservano le descrizioni balzachiane relative ai costumi, a questioni sociali, tecniche, culturali, si può notare come anch'esse, sulla stessa scia, siano spesso introdotte da commenti atti a giustificare la loro presenza e a integrarle nell'omogeneità del racconto[430]:

> «Ici peut-être est-il nécessaire de dire un mot de l'établissement [la stamperia *N.d.R.*]»[431].

> «[M]ais il est d'autant plus nécessaire d'entrer ici dans quelques explications sur Angoulême, qu'elles feront comprendre madame de Bargeton, un des personnages les plus importants de cette histoire»[432].

[429] Si veda il capitolo primo della presente tesi.

[430] D'altronde, allo stesso modo, anche Stendhal, che in *Le Rouge et le Noir* aveva per lo più espresso l'universale storico più nel dettaglio che in estese descrizioni o digressioni, ritenne necessario giustificare esplicitamente e dichiarare necessaria alla materia stessa del racconto quell'unica, piuttosto estesa, digressione storico-politica presente nel suo testo (naturalmente è alla "nota segreta" che faccio qui riferimento). Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cit., p. 569 ss.

[431] H. de Balzac, *Illusions perdues*, cit., p. 128.

[432] Ivi, p. 150.

«À une question de sa femme, qui ne savait pas ce que voulait dire ce mot grand-raisin, Séchard lui donna sur la papeterie des renseignements qui ne seront point déplacés dans une œuvre dont l'existence matérielle est due autant au papier qu'à la presse»[433].

«Puis les deux amis [Lousteau et Lucien] entrèrent dans les Galeries de Bois, où trônait alors la Librairie dite de Nouveautés. À cette époque, les Galeries de Bois constituaient une des curiosités parisiennes les plus illustres. Il n'est pas inutile de peindre ce bazar ignoble ; car, pendant trente-six ans, il a joué dans la vie parisienne un si grand rôle, qu'il est peu d'hommes âgés de quarante ans à qui cette description, incroyable pour les jeunes gens, ne fasse encore plaisir»[434].

Si metta a confronto questa prassi, questo meccanismo, con la struttura propria invece ad un romanzo come *Moby-Dick*, in cui la narrazione romanzesca, quella cioè di storie vere, particolari, individuali, è costantemente provocata e messa in questione dall'inserto di capitoli che si presentano in forma di dramma e capitoli che assumono quella del saggio. Tali *excursus* saggistici e tecnico-scientifici intervengono prepotentemente nel testo senza curarsi di sottolineare come essi si trovino al servizio del racconto principale; come, ad esempio, la classificazione dei cetacei, possa essere esplicativa in relazione alla mania del capitano Ahab. Viceversa, la descrizione delle Galeries de Bois, contiene in sé, raggomitolate, concentrate, irrisolte tutte le cause storico-sociali dell'ambizione di Lucien.

Tutto ciò, in sintesi, lascia emergere come il romanzo realista in genere, inteso come «narrazione di *storie vere*», particolari, immerse in uno *sfondo storico* generale e condiviso, non ponga quelle a servizio di questo, ma viceversa; non prenda cioè le mosse dal particolare con lo scopo ultimo di illuminare l'universale storico, un'epoca determinata, non i grandi avvenimenti, ma, piuttosto, i piccoli effetti di questi, le tinte che essi scolano sugli esseri umani che li attraversano[435]; il residuo che ne rimane se si volge lo sguardo al particolare. La storiografia, o meglio, lo storicismo del romanzo, non è universalizzante come quella della filosofia della storia, bensì – scriveva Auerbach – *individualizzante*[436].

Ma, di preciso, in che senso l'universale storico starebbe al servizio del particolare nel romanzo inteso come racconto serio e problematico di storie vere? Com'è che l'universale storico sarebbe in grado di conferire serietà a quei personaggi altrimenti

[433] Ivi, p. 218 (i, j, k, l).
[434] Ivi, p. 355.
[435] Honoré de Balzac, *La Vieille Fille*, Gallimard, Paris 2020, p. 53: «Les époques déteignent sur les hommes qui les traversent».
[436] E. Auerbach, *Mimesis*, vol. II, p. 250.

caratterizzati da tratti tradizionalmente attribuiti al tipo comico, di poco conto? Ancora un esempio dalle *Illusions perdues*:

> « Son génie luirait tôt ou tard comme celui de tant d'hommes, ses prédécesseurs, qui avaient dompté la société ; les femmes l'aimeraient alors ! L'exemple de Napoléon, si fatal au dix-neuvième siècle par les prétentions qu'il inspire à tant de gens médiocres, apparut à Lucien qui jeta ses calculs au vent en se les reprochant »[437].

*Gens médiocres*. Il passaggio si apre con un indiretto libero in cui ad essere mimata con una vena parodica è l'esaltazione romantica che l'eroe fa della propria situazione. Segue una transizione al presente gnomico, quale svela a chiare lettere come i personaggi che cercano di imitare Napoleone si situino su un piano che pare avvicinarsi più al *phaulos* che allo *spoudaios*. Sono mediocri, ci dice Balzac: *gens médiocres*. Eppure, c'è dell'altro: non fanno ridere. L'errore che essi compiono nel perseguire un simile modello non è anodino, non è privo di profondità causale, non senza effetto e conseguenze come *l'hamartema* del comico, bensì *fatale*, come *l'hamartia* tragica[438] («L'exemple de Napoléon, si fatal au dix-neuvième siècle […]»). Di questi eroi non si può più ridere perché l'esplicitazione delle conseguenze del loro agire e patire, del loro errare, così come l'approfondimento delle ragioni, delle cause quali hanno determinato il loro essere così e non altrimenti, cause rinvenibili nel loro vissuto, li rendono massimamente seri: non tanto figure, quanto *effetti* del contesto storico, sociale, economico, culturale in cui sono gettati.

> « À cette époque florissait une société de jeunes gens riches et désœuvrés appelés viveurs, et qui vivaient en effet avec une incroyable insouciance, intrépides mangeurs, buveurs plus intrépides encore. Tous bourreaux d'argent et mêlant les plus rudes plaisanteries à cette existence, non pas folle, mais enragée, ils ne reculaient devant aucune impossibilité, se faisaient gloire de leurs méfaits, contenus néanmoins dans de certaines bornes. L'esprit le plus original couvrait leurs escapades, il était impossible de ne pas les leur pardonner. Aucun fait n'accuse si hautement l'îlotisme auquel la Restauration avait condamné la jeunesse. Les jeunes gens, qui ne savaient à quoi employer leurs forces, ne les jetaient pas seulement dans le journalisme, dans les conspirations, dans la littérature et dans l'art, ils les dissipaient dans les plus étranges excès, tant il y avait de sève et de luxuriantes puissances dans la jeune France. Travailleuse, cette belle jeunesse voulait le pouvoir et le plaisir ; artiste, elle voulait des trésors ; oisive, elle voulait animer ses passions ; de toute manière elle voulait une place, et la politique ne lui en faisait nulle part. Les

[437] H. de Balzac, *Illusions perdues*, cit., p. 178.

[438] Si veda: D. Guastini, *Du phaulos aux « jongleurs de Dieu » : Aristote et le comique en perspective*, cit.; P. Tortonese, *Auerbach pris au sérieux*, cit.

viveurs étaient des gens presque tous doués de facultés éminentes ; quelques-uns les ont perdues dans cette vie énervante, quelques autres y ont résisté »[439].

Se, prese a parte dal loro contesto, l'ambizione, l'edonismo, l'inoperosità, l'arrivismo, potevano, certo, essere considerati dei caratteri fissi, aventi la funzione di relegare un personaggio nell'ambito del dappoco, di giudicarlo cioè nei termini di incarnazione del negativo, di un qualcosa da superare, o se non altro, da considerare di poco conto, di cui ridere; le medesime caratteristiche, qui poste in connessione con le specifiche circostanze politiche, sociali, economiche, divengono viceversa oggetto di considerazione seria e problematica. Non sono più tratti da giudicare in termini moralistici, ma *effetti* di determinate condizioni, cause, contesti, i quali rendono quegli effetti esplicabili; forse non giustificabili *in toto*, ma senza dubbio *comprensibili*. Dinanzi ad una simile messa in luce delle cause il giudizio, la condanna, vengono messi in sordina; agiscono, certo, ma indeboliti. In questo senso, contestualizzare significa indebolire il giudizio a favore della presa in considerazione seria e problematica della totalità circostanziale, quale ha potuto cooperare alla determinazione di certe condizioni esistenziali, caratteri, atteggiamenti, desideri, pulsioni.

Certo, mi si dirà, prima ancora di tutto ciò, la ragione per cui di questi eroi (e dei loro vizi, delle loro imperfezioni) non si può più ridere, la ragione per cui essi sono, non più faceti, ma seri, è che ad essere cambiato è anzitutto il paradigma generale. C'è stata la Rivoluzione, è stata varata la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, sono stati cioè riconosciuti i diritti fondamentali dell'uomo, del cittadino, al di là del suo statuto sociale e morale. È vero. La Rivoluzione francese è stata senza dubbio condizione necessaria in direzione della trattazione seria e problematica di personaggi un tempo comici. Necessaria, sì, ma non sufficiente. E, infatti, che la *persona*, in quanto tale, sia divenuta massimamente importante, *seria*, indipendentemente dal suo statuto sociale, è conseguenza (almeno generale e teorica) della Rivoluzione; che lo sia divenuto il *phaulos* (il personaggio) è opera, non tanto e non direttamente dell'evento Rivoluzione, quanto di quelle forme che, con la Rivoluzione e i suoi contenuti, hanno potuto acquisire una piena funzione letteraria[440]. Mi spiego. Se io leggo il *Tartuffe* dopo il 1789, se lo leggo oggi, Tartuffe resta nondimeno un personaggio per lo più comico. La Rivoluzione in quanto

[439] H. de Balzac, *Illusions perdues*, cit., p. 490.
[440] J. Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, cit., p. 56.

tale non è cioè bastata a renderlo nettamente più serio alla mia percezione; potrò, magari, grazie a quella, intravvedere le problematicità della sua posizione sociale, insite nel contesto, e allora ne proporrò una riscrittura[441]; scriverò, ad esempio, *Le Rouge et le Noir*. Si faceva invero precedentemente riferimento alla figura del Tartuffe in relazione a quella di Julien Sorel. Simili, nei caratteri e nei destini: di uno ridiamo, dell'altro meno; molto meno. Entrambi, si diceva, sul filo della loro ipocrisia e ambizione, appoggiandosi al loro ospite, tentano la scalata sociale; entrambi trovano nelle figlie del loro ospite il mezzo più rapido per affermarsi. Se però, per quanto riguarda Tartuffe, lo spettatore ha accesso unicamente ai suoi licenziosi intrighi; di Julien il lettore conosce l'interiorità. A questa egli viene costantemente avvicinato per mezzo del monologo citato; conosce i suoi tentennamenti, indugi, riflessioni, quali mitigano l'assertività dell'azione e la sua giudicabilità: « Et moi, je vais séduire sa fille ! rendre impossible peut-être ce mariage avec le marquis de Croisenois, qui fait le charme de son avenir : s'il n'est pas duc, du moins sa fille aura un tabouret »[442]. Quasi avrebbe voglia di partire – ci comunica il narratore –, nonostante Mathilde l'avesse pregato di non farlo, nonostante avesse già convinto il marchese de la Mole della necessità di rimandare il suo viaggio. Ad essere qui mutate sono le modalità rappresentative attraverso cui il personaggio viene portato in scena. Il testo continua poi sulla scia del monologo citato, in battute che lasciano trasparire l'influenza del contesto storico-generale sul funzionamento della psicologia del personaggio, sul suo rancore, la sua rabbia, la sua ipocrisia accanita, quali sono fatte emergere non in quanto pulsioni o passioni esecrabili, bensì come esiti *probabili e naturali* di determinate circostanze esistenziali e mondane, ma più specificamente economico-politiche: « moi, plébéien, avoir pitié d'une famille de ce rang ! […] moi, jeté au dernier rang par une Providence marâtre, moi à qui elle a donné un cœur noble et pas mille francs de rente, c'est-à-dire pas de pain, *exactement parlant pas de pain* ; moi, refuser un plaisir qui s'offre ! »[443]. E poco dopo: « Et j'aurais quelque pitié de ces gens-là, s'écria-t-il en se levant impétueusement ! En ont-ils pour les gens du tiers état, quand ils les tiennent ? Ce mot fut le dernier soupir de sa reconnaissance pour M. de La Mole

[441] O una rilettura.
[442] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cit., p. 524.
[443] *Ibidem*.

qui, malgré lui, le tourmentait jusque-là […] C'était l'homme malheureux en guerre avec toute la société »[444].

Se in Tartuffe l'arrivismo e l'ipocrisia erano figura dell'ipocrisia religiosa, quale, attraverso il personaggio, diveniva oggetto di satira; se lì, cioè, il particolare era mezzo in vista della critica moralistica allo sfondo generale; in *Le Rouge et le Noir*, l'ipocrisia di Julien Sorel non è da intendersi come *figura* di una società corrotta, bensì come suo *effetto*. Il contesto storico non si presenta cioè sulla scena per mezzo del particolare (vale a dire, come se il particolare non fosse che un mero mezzo), ma accanto a quello: fuori di quello (come contesto esistenziale in cui il personaggio è immerso) e dentro di quello (come influenza delle condizioni politico-sociali ed economiche sulla sua intima soggettività). Specificamente, la storia appare nelle pagine del romanzo realista come sfondo dinamico a cui, non solo e non tanto i personaggi rimandano, ma in cui sono gettati, nel cui contesto e alle cui condizioni si trovano ad agire e patire, a sentire e pensare. Insomma, l'approfondimento del contesto storico non mira qui a mettere in primo piano, attraverso il racconto delle vicende particolari del personaggio, la Seconda Restaurazione, ad esempio, o la Francia post-rivoluzionaria, o più in generale una determinata epoca (che sia con intento satirico come nella commedia o elogiativo come nell'epopea). L'approfondimento del contesto storico ha piuttosto lo scopo di spiegare e contestualizzare quelle stesse vicende private, le quali, con ciò, non possono più essere giudicate secondo canoni assoluti, secondo un'assiologia morale, ma divengono esplicabili, comprensibili, addirittura prevedibili, all'interno di quella cornice storica e fattuale. È quell'epoca, quello stato di cose, quella specifica struttura sociale, economica, politica, a essere in parte responsabile della gioventù che ha in sé coltivata, degli individui su cui scola le sue tinte.

Il narratore balzachiano lo dichiara apertamente:

> « Aucun fait n'accuse si hautement l'îlotisme auquel la Restauration avait condamné la jeunesse »[445].
>
> « En conviant aujourd'hui tous ses enfants à un même festin, la Société réveille leurs ambitions dès le matin de la vie. Elle destitue la jeunesse de ses grâces et vicie la plupart de ses sentiments généreux en y mêlant des calculs »[446].

[444] Ivi, p. 526.
[445] H. de Balzac, *Illusions perdues*, cit., p. 490.
[446] Ivi, p. 175.

E beninteso non si tratta qui di una società qualsiasi. Se nella teoria freudiana il disagio umano nella civiltà non è ritenuto storicizzabile, ma sarebbe un effetto collaterale della limitazione sociale della libertà istintuale degli individui[447], o, come l'aveva chiamata Rousseau, alienazione della loro autonomia[448]; nel romanzo realista il disagio viene fatto risalire a un contesto storico, politico, sociale ben determinato. La responsabilità (o, meglio, co-responsabilità) del malessere del singolo, del suo rancore represso, della sua rabbia, della sua stoltezza, della sua impulsività, è di questa civiltà qui, che viene dunque messa in mostra nelle pagine del romanzo; non di un'altra, non di una qualsiasi. La questione centrale non è la società intesa in termini generici e astratti, non è l'essere umano in quanto tale, con la sua aggressività, il suo essere pulsionale, bensì *l'essere umano in quella concretezza di fatti e di cose*, nel *presente* del suo essere gettato in condizioni esistenziali e mondane specifiche, ma anche politiche, sociali, economiche.

Spiegare le cause di una bruttura a carico del singolo a partire dalla sua esperienza, dalla sua storia, dal suo vissuto, piuttosto che giudicare quella bruttura secondo categorie morali assolute; indebolire, attenuare quel giudizio stesso, diminuire quella presa di distanza critica propria alla separazione degli stili, dispiegare la profondità, la serietà, la problematicità di quel *qui e ora*: questo fa il romanzo realista[449], il romanzo che intende cioè rinviare al reale nella sua particolare concretezza e contingenza.

### 4. *Diminuire il* pathos della distanza *(anche detto* pathos della nobiltà*)*

Ebbene, diminuire la distanza critica, che ridicolizza il personaggio, significa anzitutto diminuire la distanza dal suo *qui e ora*; dalla concretezza del suo *presente*, dalla sua condizione esistenziale, in questo specifico stato di fatti e di cose.

E in effetti non è raro, ad esempio, che nel romanzo realista, scritto per lo più al passato remoto e all'imperfetto, ci si imbatta in passaggi descrittivi che si svolgono invece al presente. In particolar modo, un simile fenomeno si presenta sovente nell'*incipit* di quei romanzi che si aprono con descrizioni di luoghi e costumi. Si tratta di

[447] Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1930.

[448] Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Marc-Michel Rey, Genève 1755.

[449] Con largo anticipo, come afferma Mazzoni, rispetto alla psicoanalisi freudiana, alla sociologia marxista e all'antropologia (G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit.).

un dato piuttosto rilevante. Nel capitolo precedente si era invero messo in luce, attraverso il saggio di Harald Weinrich, *Tempus*, come i tempi commentativi (che in italiano consistono nel presente, passato prossimo e futuro) segnalerebbero una condizione di *tua res agitur*; avrebbero cioè proprio la funzione di avvicinare il lettore al contesto rappresentato, di assorbirlo, coinvolgerlo nello spazio e nel tempo della rappresentazione, nel *qui e ora* in cui il personaggio si trova immerso[450]. A conferma di ciò sta il fatto che l'impiego del presente in queste circostanze descrittive sia spesso accompagnato da espressioni e modi (come l'uso dell'imperativo o della seconda persona plurale) attraverso cui il narratore si rivolge al lettore come se quest'ultimo fosse proprio lì, potesse vedere ed esperire quei luoghi e costumi, come se anche lui vi fosse immerso, gettato. E così lo costringe, sin dalle prime pagine del romanzo, ad assumere una prospettiva interna, a immedesimarsi anzitutto in quelle circostanze specifiche, in quello stato di fatti e di cose.

Qualche esempio:

> « La façade de la pension donne sur un jardinet, en sorte que la maison tombe à angle droit sur la rue Neuve-Sainte-Geneviève, où *vous la voyez* coupée dans sa profondeur »[451].

> « Eh ! bien, malgré ces plates horreurs, *si vous le compariez* à la salle à manger, qui lui est contiguë, *vous trouveriez* ce salon élégant et parfumé comme doit l'être un boudoir »[452].

> « Dans cette rue, les rez-de-chaussée commerçants ne sont ni des boutiques ni des magasins, les amis du moyen-âge y retrouveraient l'ouvrouère de nos pères en toute sa naïve simplicité. […] *Entrez*. Une fille propre, pimpante dejeunesse, au blanc fichu, aux bras rouges quitte son tricot, appelle son père ou sa mère qui vient et *vous* vend à *vos* souhaits, flegmatiquement, complaisamment, arrogamment, selon son caractère, soit pour deux sous, soit pour vingt mille francs de marchandise »[453].

> «Il luogo stesso da dove *contemplate* que' vari spettacoli, *vi* fa spettacolo da ogni parte: il monte di cui *passeggiate* le falde, *vi* svolge, al di sopra, d'intorno, le sue cime e le balze, distinte, rilevate, mutabili quasi a ogni passo, aprendosi e contornandosi in gioghi ciò che *v*'era sembrato prima un sol giogo, e comparendo in vetta ciò che poco innanzi *vi* si rappresentava sulla costa: e l'ameno, il domestico di quelle falde tempera gradevolmente il selvaggio, e orna vie più il magnifico dell'altre vedute»[454].

---

[450] H. Weinrich, *Tempus*, cit.
[451] H. de Balzac, *Père Goriot*, cit., p. 23.
[452] Ivi, p. 26.
[453] H. de Balzac, *Eugénie Grandet*, BiblioBazaar, 2007, p. 11.
[454] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. I, p. 13 s.

*Le Rouge et le Noir* esibisce uno schema non dissimile. Il romanzo si apre con una descrizione al presente e chiama in causa la figura dell'ipotetico viaggiatore che, come noi, giunge per la prima volta nella cittadina di Verrières, va a zonzo per le sue strade, si imbatte nei suoi abitanti, nota le sue attività e caratteristiche principali:

> « À peine entre-t-on dans la ville que l'on est étourdi par le fracas d'une machine bruyante et terrible en apparence »[455].

> « Pour peu que le voyageur s'arrête quelques instants dans cette grande rue de Verrières, qui va en montant depuis la rive du Doubs jusque vers le sommet de la colline, il y cent à parier contre un qu'il verra paraître un grand homme à l'air affairé et important »[456].

Questo stesso fenomeno, ricorrente negli *incipit*, è nondimeno riscontrabile anche nel corpo del testo. Accade talvolta che nel bel mezzo del romanzo una descrizione venga portata avanti al presente e, anche in questo caso, la traslazione dai tempi narrativi a quelli commentativi pare avere la stessa funzione; quella di coinvolgere il *qui e ora* dello spettatore nello spazio della narrazione, di avvicinarlo emotivamente a quegli eventi. Emblematico a tal proposito è quel capitolo della parte seconda de *Les Misérables* intitolato con il nome del luogo in cui si svolse lo scontro tra inglesi e francesi, e che si è soliti considerare preludio alla disfatta di Waterloo: *Hougomont*. La narrazione dell'episodio storico si articola qui al *passé simple* e all'*imparfait*, ai quali si giustappone però l'impiego di tempi commentativi; nello specifico là dove è in gioco la descrizione degli spazi. E anzi, sono proprio questi ultimi a fungere da filtro prospettico sull'accaduto. La scena si apre invero (anche qui) con la figura del passante, di colui che, un po' come noi, giunge per la prima volta in quei luoghi e li osserva:

> « Le passant poussa la porte, coudoya sous un porche une vieille calèche, et entra dans la cour.
>
> La première chose qui le frappa dans ce préau, ce fut une porte du seizième siècle qui y simule une arcade, tout étant tombé autour d'elle. L'aspect monumental naît souvent de la ruine. Auprès de l'arcade s'ouvre dans un mur une autre porte avec claveaux du temps de Henri IV, laissant voir les arbres d'un verger. À côté de cette porte un trou à fumier, des pioches et des pelles, quelques charrettes, un vieux puits avec sa dalle et son tourniquet de fer, un poulain qui saute, un dindon qui fait la roue, une chapelle que surmonte un petit clocher, un poirier en fleur en espalier sur le mur de la chapelle, voilà cette cour dont la conquête fut un rêve de Napoléon. Ce coin de terre, s'il eût pu le prendre, lui eût peut-être donné le monde. Des poules y éparpillent du bec la poussière. On entend un grondement ; c'est un gros chien qui montre les dents et qui remplace les Anglais »[457]

[455] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cit., p. 219.
[456] Ivi, p. 220.
[457] Victor Hugo, *Les Misérables*, Pocket, 2019, p. 355.

Il passante non compie che il gesto di aprire la porta, superata la soglia della quale si ritrova nella dimensione di uno spazio che lo travolge, lo assorbe nel suo presente storico. Allo stesso modo il *présent* impiegato nel corso del capitolo trasporta il lettore in quello specifico contesto, coinvolge tutti i suoi sensi per fargli percepire le mura del forte, gli odori, le rovine; per metterlo faccia a faccia con gli *effetti* particolari e concreti di quella battaglia, le conseguenze che ha comportato e che sono rinvenibili nell'ambiente; per porlo dinanzi alle sorti dei singoli (da quella del sottotenente a quella del contadino), i cui tristi destini sono custoditi in quelle stanze, in quegli spazi. È lì che il narratore, anzitutto, ci conduce. È avendoci posto in tale angolatura prospettica che ci narra un evento storico tanto cruciale.

Ma, insomma, se qui il lettore è portato ad Hougomont, un luogo decisivo in relazione alla storia mondiale (sarà dunque pur lieto di avervi trascorso alcune pagine!), più radicale – e quello che a noi interessa – è il caso in cui il narratore ha l'ardire di condurre chi legge in posti anonimi, irrilevanti, dimenticati da dio.

Ed eccoci a Yonville-l'Abbaye. Siamo nella seconda parte di *Madame Bovary*. La ragione del trasferimento dei coniugi Bovary da Tostes a Yonville era stata la malattia di Emma, caduta in quello stato a cui noi oggi diamo il nome di depressione. Aveva la tachicardia, si irritava, passava con estrema facilità da un umore all'altro, impallidiva, dimagriva. Suo marito le somministrava della valeriana, della canfora. Se non fosse migliorata entro la primavera avrebbero lasciato Tostes. Nel mese di marzo, partono. «Est-ce que cette misère durerait toujours ? est-ce qu'elle n'en sortirait pas ?»[458]. La situazione è seria e preoccupante; sarebbe tragica. Se non che la pochezza e l'infantilismo delle afflizioni di Emma sono tanto frivole e meschine da divenire imbarazzanti[459].

> « Elle valait bien cependant toutes celles qui vivaient heureuses ! Elle avait vu des duchesses à la Vaubyessard qui avaient la taille plus lourde et les façons plus communes, et elle exécrait l'injustice de Dieu ; elle s'appuyait la tête aux murs pour pleurer ; elle enviait les existences tumultueuses, les nuits masquées, les insolents plaisirs avec tous les éperduments qu'elle ne connaissait pas et qu'ils devaient donner »[460].

Sono le parole di un'adolescente rancorosa, individualista, egoista, non quelle di un'eroina tragica. Sono parole cattive; nel senso corrente di questo termine, quindi turpi

[458] G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 56.
[459] Si veda: E. Auerbach, *Sull'imitazione seria del quotidiano*, p. 28.
[460] G. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 56 s.

e arroganti, ma altresì – sarà il testo a mostrarcelo – in quello etimologico: *captīvae*, specchio di una condizione di cattività e di costrizione.

Insomma: eccoci a Yonville-l'Abbaye, dove prima ancora che giungano i nostri personaggi, le forme ci conducono o, meglio sarebbe dire, ci gettano, ci costringono; anche solo per qualche pagina, anche solo per farci presentire le condizioni esistenziali che ivi si prospettano. La descrizione del villaggio pare anzitutto seguire lo sguardo di un passante, di un viaggiatore ipotetico che arriva lì, per la prima volta, e si guarda introno, scopre ciò che lo circonda: *on quitte la grande route à la Boissière*; *on continue*; *on découvre la vallée*; *lorsqu'on arrive on a devant soi les chênes de la forêt d'Argueil*, etc. etc.; come se se ne venisse a costituire una sorta di mappatura, a delinearne i confini e i limiti. I limiti, soprattutto, sono ciò su cui la voce di un'ironica guida mette l'accento: «On est ici sur les confins de la Normandie, de la Picardie et de l'Île-de-France, contrée bâtarde où le langage est sans accentuation, comme le paysage sans caractère»[461]. Qui, oltre a un mercato, vale a dire un tetto sorretto da una ventina di pali, e il comune, «*construit sur les dessins d'un architecte de Paris*»[462], sembra non esserci proprio più nulla da vedere: «[i]l n'y a plus ensuite rien à voir dans Yonville. La rue (la seule), longue d'une portée de fusil et bordée de quelques boutiques, s'arrête court au tournant de la route. Si on la laisse sur la droite et que l'on suive le bas de la côte Saint-Jean, bientôt on arrive au cimetière»[463]. Nulla accade in questo luogo, tutto marcisce nella sua tediosa staticità[464]. La descrizione è tanto svilente che quasi parrebbe richiamare il filtro sprezzante con cui lo sguardo di Emma è solito svalutare ciò che la circonda; parrebbe quasi il suo sdegno, confuso e vago, a essere qui distillato nella struttura lucidamente ironica del linguaggio narrativo, come se si potesse trattare di una specie di percezione narrata (assunta cioè dalla voce narrante). E infatti chi è, se non lei, quel viaggiatore che sta giungendo a Yonville per la prima volta, che si guarda attorno, osserva, giudica? Né lo stile, però, né la costruzione narrativa di queste pagine descrittive lasciano emergere alcuna idiosincrasia linguistica che possa essere attribuibile a Emma. La descrizione non è compiuta da un punto di vista interno alla storia, non sono le prime impressioni dei personaggi a venirci comunicate; ma piuttosto quelle di uno sguardo esteriore, lucido,

[461] Ivi, p. 60.
[462] Ivi, p. 61.
[463] Ivi, p. 62.
[464] *Ibidem*.

distaccato. È quello della *narratio* che mi porta con sé; con il *présent* anzitutto *mi coinvolge*, conduce il mio *qui e ora* in quegli spazi, in quelle condizioni esistenziali. L'impersonalità del discorso, l'*on* qui impiegato, lascia poi trasparire una cristallizzazione di quelle condizioni che sembrano così farsi assolute, invalicabili; "si dice", "si fa", "si è", e dunque le cose non possono che stare così. Per citare ancora Richard, l'*on* è quanto mette in luce i limiti e i confini in cui il soggetto può strutturare se stesso[465]: lo stato di cattività in cui determinate circostanze mondane, esistenziali, e – diciamola tutta – politico-economiche, dunque normative, gettano l'individuo. Questo è Yonville per Emma; questo sarebbe per noi, se ci ritrovassimo lì gettati. Ed ecco perché le sue parole erano *cattive*; moralmente sì, ma in quanto espressione di una condizione esistenziale, in cui, a ben vedere, quella stessa struttura normativa ha gettato l'individuo o, meglio, lo ha – per così dire – costretto. Quanto cercherò di mostrare in queste ultime pagine del presente capitolo è come il romanzo realista, nelle sue forme, si faccia carico proprio di questo: dell'espressione ironica del cortocircuito che si instaura quando l'istante vitale del singolo (il suo *qui e ora*, complesso, concreto) si rapporta alla sedicente eternità dell'assiologia morale. Beninteso, non tanto in direzione dell'anomia, vale a dire non tanto per togliere definitivamente la norma, l'oggettivo, ma per osservarla nel suo incontro con il soggettivo.

Ora, nel romanzo realista lo schema è piuttosto complesso e si struttura come un paradosso talmente esteso da perderne i connotati, ma se volessimo rinvenire una delle sue più semplici formulazioni si potrebbe fare ricorso ad una storiella commentata da Freud nel *Motto di spirito*:

> «Un uomo impoverito si è fatto prestare 25 fiorini da un conoscente facoltoso, dopo averlo ripetutamente assicurato del suo stato di bisogno. Lo stesso giorno il benefattore lo incontra al ristorante di fronte a un piatto di salmone con maionese. Gli fa rimproveri: "Come, Lei mi prende a prestito soldi, e poi si va a ordinare salmone con maionese. A questo Le sono serviti i miei soldi?" "Non La capisco, – risponde l'accusato; – quando non ho soldi, *non posso* mangiare salmone con maionese, quando ho soldi, *non devo* mangiare salmone con maionese. *Quand'è che mi è consentito insomma mangiare salmone con maionese?*"»[466].

[465] J. P. Richard, *Littérature et Sensation*, cit., p. 200 s.

[466] Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905: «Ein Verarmter hat sich von einem wohlhabenden Bekannten unter vielen Beteuerungen seiner Notlage 25 fl. geborgt. Am selben Tage noch trifft ihn der Gönner im Restaurant vor einer Schüssel Lachs mit Mayonnaise. Er macht ihm Vorwürfe; „Wie, Sie leihen sich Geld von mir aus und dann bestellen Sie sich Lachs mit Mayonnaise. Dazu haben Sie mein Geld gebraucht?" „Ich verstehe Sie nicht," antwortet der Beschuldigte, „wenn ich kein

Se l'idea che quest'uomo possa avere ragione ci ripugna – scrive Freud – è perché la verità che esprime viene esemplificata su un godimento superfluo e della specie più bassa; insomma, dinanzi a quest'ultimo saremmo subito pronti, come il conoscente benestante, a condannare il gesto del signore impoverito. La sua risposta è però spiazzante: sposta il fulcro dal gesto compiuto al contesto normativo in cui è mondanamente inserito. L'argomentazione si sviluppa sull'impiego di tre verbi *können*, *dürfen*, *sollen*, i quali, in questa sequenza ritmata, mostrano quella che, di primo acchito e a livello tematico, potrebbe avere l'aria di una banalizzazione adolescenziale dello stato di cose, ma che, dal punto di vista dell'analisi formale, è disarmante; la sequenza di questi tre verbi mostra cioè come il povero in questione sia sostanzialmente escluso da ogni possibilità di accedere al godimento, di appagare i suoi desideri, le proprie aspirazioni; e che egli subisca tale esclusione sulla base di una normatività e una moralità stabilite da altri, pochi ed egoisti scriveva Freud, «che possono in ogni caso appagare i loro desideri senza rinvio»[467]. Egli invece, il povero, non può farlo. Non può farlo anzitutto poiché – come indica l'impiego del verbo *können* – questa seconda natura che è l'*habitus* sociale sottrae un certo tipo di godimento dal campo delle sue possibilità e quel desiderio dovrebbe con ciò esserne assopito[468]. In effetti, «[a]ppena vediamo l'impossibilità di soddisfare un qualsiasi desiderio», scriveva Hume nel *Trattato della natura umana*, «il desiderio stesso svanisce»[469], o ne è ridimensionato; e Marx nei *Manoscritti del 1844*: «Quando non ho denaro per viaggiare, non ho nessun bisogno, cioè nessun bisogno reale e realizzantesi di viaggiare. Se ho una certa vocazione per lo studio, ma non ho denaro per realizzarla, non ho nessuna vocazione per lo studio, cioè nessuna vocazione efficace, nessuna vocazione vera»[470]. Il *können* delinea insomma qui i tratti di un'esteriorità normativa interiorizzata, ove il diritto umano-soggettivo *a priori* o *ex ante* viene costretto e ristretto dalla probabilità *ex post* (che già conosco per esperienza pregressa) della

Geld habe, *kann ich nicht* essen Lachs mit Mayonnaise, wenn ich Geld habe, *darf ich nicht* essen Lachs mit Mayonnaise. *Also wann soll ich eigentlich essen Lachs mit Mayonnaise?*"». La traduzione del passaggio che ho qui citata è quella che ne fa Francesco Orlando in Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1992, p. 47.

[467] Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905 (ancora, la traduzione citata è quella di Francesco Orlando in F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, p. 48).

[468] Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle* (1972), trad. it. a cura di Irene Maffi, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Raffaello Cortina, Milano 2003, p. 209.

[469] «We are no sooner acquainted with the impossibility of satisfying any desire, than the desire itself vanishes» (David Hume, *Trattato della natura umana*, tr. it. Bompiani, Milano 2001).

[470] Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, tr. it. Einaudi, Torino 1978, p. 259.

realizzazione di un certo avvenimento[471]. Beninteso, nessuno può dirmi che mi è vietato viaggiare, studiare o mangiare salmone con maionese; ma tramite il filtro dell'impossibilità pratica della realizzazione di una simile aspirazione, abbassando cioè l'asticella dei miei bisogni effettivi, è facile farmi credere che *non dovrei* (*sollen*) nemmeno desiderare di viaggiare, studiare o mangiare salmone con maionese: non sarebbe ragionevole e con ciò diviene altresì disdicevole. Così tanto che qualcuno potrebbe redarguirmi, porsi in una posizione di superiorità morale e farmi la predica, come se stessi facendo, non qualcosa che non posso (*können*) fare, che non mi posso permettere, ma qualcosa che proprio *non devo* (*dürfen*) fare; come se stessi effettivamente violando una norma. La morale è che a me si addice piuttosto di desiderare un tetto, uno stipendio a fine mese, un pasto frugale: la genuina linearità e semplicità della vita quotidiana in cui sono stata costretta.

Ebbene, il modo ironico del romanzo realista si comporta un po' come questo motto di spirito, destrutturando cioè l'implicito che sottende a tale idea di semplicità e linearità del quotidiano. Esso, infatti, non è più qui rappresentato come idillio (portatore di gioia là dove se ne accettino – come in *Paul et Virginie* – le condizioni e ci si accontenti dello stretto necessario); né come sfondo della commedia (la quale giudica viziosi e ridicolizza quanti desiderano fuggire da quello stato di cose e aspirano ad altro). Il romanzo realista, viceversa, problematizza il quotidiano, e con ciò l'assiologia morale e l'ideologia normativa che, agendo in sordina, lo strutturano come tale, lo cristallizzano in schemi e valori, abitudini, costumi. Mostrando non il tipo, il povero ad esempio, ma altresì il soggetto con il suo *qui e ora*, la sua creaturalità seria e problematica, il romanzo media il normativo con il soggettivo e svela con ciò una normatività che funziona a pieno titolo solo e soltanto là dove l'essere umano in quanto tale è alienato, per essere sostituito dal suo ruolo o statuto sociale. I sogni del soggetto, le sue aspirazioni, i suoi desideri, quando si collocano al di là dell'orizzonte di possibilità in cui il soggetto è mondanamente gettato e costretto da un certo stato di cose, ci appaiono anzitutto come *ridicoli* e *illegittimi*. Ma essi, ci svela il romanzo, non lo sono tanto di per sé, bensì, piuttosto, nel contesto di questa specifica e determinata condizione esistenziale, mondana, nonché sociopolitica ed economica.

[471] P. Bourdieu, *Per una teoria della pratica*, cit., p. 209.

Di primo acchito il gesto dell'uomo impoverito ci risulta inappropriato, quasi fastidioso, di un'impertinenza illegittima, ma la sua risposta ci coglie in fallo; arresta il giudizio nascente, lo sospende o, se non altro, lo rimette in questione. Così le pretese presuntuose e arroganti di Emma – quale si vorrebbe duchessa a Parigi anziché moglie di un omuncolo, *officier de santé* di Yonville-d'Abbaye – anzitutto ci disturbano. Eppure, anche io vorrei tornare a Parigi e vivere in un appartamentino tutto mio, passeggiare in prossimità della Senna e fare il mio *petit-déjeuner* con un *pain au chocolat*. Solo che io sono una dottoranda, siamo nel 2025, e tutto questo rientra nel mio orizzonte di possibilità (mi è concesso); tanto che a Parigi ho già vissuto, queste cose le ho già fatte. Emma no; la più inconscia e istintiva ragione per cui essa – che pure, beninteso, ha diritto al proprio desiderio, ha diritto ad essere felice – ci risulta nondimeno ridicola, è che quanto lei sogna non rientra nemmeno lontanamente nel suo campo di possibilità.

E un po' ridicola in effetti lo è: scalpitare contro il dato di fatto ha sempre l'aria di un capriccio, soprattutto quando ciò si manifesta nella fuga in direzione di un desiderio immediato e personalissimo, egoistico. È da qui che nasce il tipo comico: colui che illegittimamente scalpita contro uno stato di cose, viceversa, legittimo e indiscusso. A differenza della commedia, però, il romanzo realista non lascia vivere questo stato di cose come sfondo ideologico e universale *a priori*, legittimo e indiscusso, ma ne espone il funzionamento concreto; lo fa giocare a carte scoperte, rendendone espliciti i meccanismi particolari, anch'essi parziali, limitati; talvolta fin troppo limitati. Così Emma non è un personaggio comico, la sua smania, pur ridicola e fuori luogo, ci appare serissima in tutte le sue implicazioni; serissima nel suo essere altresì reazione (in fin dei conti non del tutto indebita, ma anzi comprensibile) a uno stato di cose la cui legittimità, nella commedia presupposta, viene qui invece destrutturata, problematizzata.

Sono molteplici le occasioni in cui il narratore flaubertiano giustappone l'espressione della volontà di fuga dei personaggi alla rappresentazione dei modi di estrinsecazione della morale vigente e dell'ideologia normativa, quali plasmano la fattualità concreta dell'esistenza mondana nel contesto di un luogo e di un'epoca storica determinati. Ne presento uno, celeberrimo per la sua emblematicità: l'episodio è quello dei comizi agricoli, spesso citato come uno dei massimi esempi di ironia flaubertiana, ironia del contrasto, della dissonanza. *Ils arrivèrent, en effet, ces fameux Comices !* Rodolphe, deciso a sedurre Emma, trova il modo di restare solo con lei; seduti finalmente uno

accanto all'altra, inizia la sua tirata romantica. La terminologia è quella dell'esaltazione esasperata. Le parla di anime tormentate, sogni, azioni, passioni, gioie sfrenate, fantasie, follie[472]. Il lessico è quello giusto, non si lascia sfuggire nemmeno uno dei cliché attribuiti alla scuola romantica. Lo sguardo di lei si illanguidisce. Intanto il consigliere di prefettura pronuncia il suo discorso pubblico.

Se la retorica dell'esaltazione romantica della passione, del desiderio è messa alla berlina per mezzo della forma estremamente stereotipata e caricaturale che assume nei discorsi diretti di Rodolphe, se essa appare cioè anzitutto come materia ridicola, di cui ridere; la morale che ad essa si giustappone, quella che avrebbe cioè la funzione di porre dei limiti a simili desideri e brame umane; ecco, anche quella morale viene esposta nella forma satirica di una retorica altrettanto vana ed esasperata. I comizi agricoli, la campagna, l'occasione celebrativa in cui gli abitanti del villaggio si radunano, suggerirebbe un'atmosfera idilliaca, in cui l'ideologia normativa che sottende lo stato di cose è assunta come morale zuccherina, capace di regolare un'esistenza pacifica e amena[473]. E, certo, nel contesto di questa armoniosa atmosfera, ogni volontà di fuga in una possibilità altra, ogni impeto o anelito di evadere tali confini, è automaticamente una riprovevole minaccia allo stato di cose migliore possibile. La minaccia va dunque negata, resa antagonista o ridicolizzata. E così fa il narratore flaubertiano: prende anzitutto le distanze da quel linguaggio romantico mostrandolo nella sua esagerazione. Stereotipato, fastidioso, professione di una volontà di fuga dal dover essere in direzione dell'appagamento delle passioni, delle brame, dei desideri, quel linguaggio, così strutturato nelle parole melense e inautentiche di Rodolphe e nelle arroganti pretese di Emma, anzitutto ci indispone.

Ebbene, la nostra indisposizione e il nostro fastidio sarebbero senza dubbio legittimi se fossimo dei convinti sostenitori di quello specifico dover essere, della specifica morale che ridicolizza quanto le sfugge o anela a sottrarvisi (come accade nel comico). Ma eccola quella morale, non più implicita e presupposta, bensì gridata a gran voce – non a caso – dal consigliere della prefettura (la prefettura essendo quell'organo che rende pratica ed effettuale la norma astratta nelle realtà particolari del territorio); eccola, dunque, non più ideale aprioristicamente ammesso, ma esposta nelle sue implicazioni

[472] G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 119 ss.

[473] Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Librairie José Corti, Paris 1962, p. 124 s.

più concrete. Eccola qui, abbassata fino alla realtà provinciale di Yonville: si cerca di metterle il belletto, si esagera.

> « Où trouver, en effet, plus de patriotisme que dans les campagnes, plus de dévouement à la cause publique, plus d'intelligence en un mot ? Et je n'entends pas, messieurs, cette intelligence superficielle, vain ornement des esprits oisifs, mais cette intelligence profonde et modérée, qui s'applique par-dessus toute chose à poursuivre ces buts utiles, contribuant ainsi au bien de chacun, à l'amélioration commune et au soutien des États, fruit du respect des lois et de la pratique des devoirs... »[474].

Vuota retorica anch'essa; questi sono i connotati concreti di quella morale, di quel dover essere, dell'ideologia normativa divenuta seconda natura, lo stato di cose, rispetto al quale le virate romantiche dei nostri personaggi manifestavano una disperata volontà di fuga.

Ma, se le cose stanno così, questa volontà di fuga, non ha forse – almeno in parte – le sue ragioni? Non è comprensibile? Perché ci infastidisce tanto? Un po' perché – come diceva Freud a proposito dell'uomo povero che mangia salmone con maionese – le pretese che si celano dietro all'attacco al normativo da parte di simile volontà di evasione romantica sono della specie più bassa e edonistica, individualistica; ma un po' anche perché, bisogna ammetterlo, nel più profondo del nostro *inconscio* quell'ideologia normativa agisce anche su di noi. Il gesto che compie il romanzo realista, approfondendo, anziché presupporlo, il contesto storico, politico e sociale, è dunque quello di cacciar fuori l'assiologia normativa dagli abissi della struttura ideologica che plasma l'*habitus* mentale, per portarla a galla, in superfice. La norma non è generale, ma particolare; non è dentro (kantianamente parlando), ma fuori di noi. E nello specifico, è un consigliere di prefettura che parla, dandole dei connotati ben precisi: si tratta dell'utilitarismo borghese («cette intelligence profonde et modérée, qui s'applique par-dessus toute chose à poursuivre ces buts utiles»), maldestramente imbellettato dalle teorie smithiane della mano invisibile[475] («contribuant ainsi au bien de chacun, à l'amélioration commune et au soutien des États»). Anche qui il linguaggio è pomposo e retorico: «– Partout fleurissent le commerce et les arts ; […] nos grands centres manufacturiers ont repris leur activité ; […] nos ports sont pleins, la confiance renaît, et enfin la France respire !...»[476]. L'alternativa all'idealizzazione romantica dell'infinito, del proibito, dell'inconsueto, è

[474] G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 120.
[475] Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (1759), trad. it. a cura di S. Di Pietro, *Teoria dei sentimenti morali*, Rizzoli, Milano, 2001, pp. 375-376.
[476] G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 119.

insomma un altro genere di idealizzazione, quello accettato e convenzionale dell'*homo oeconomicus*, della partita doppia: «eine der schönsten Erfindungen des menschlichen Geistes»!, affermava Werner, nel *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, cercando di convincere l'amico ad abbandonare la sua passione teatrale (anch'essa dal gusto romantico) per occuparsi piuttosto dell'attività commerciale:

«– […] und wenn du zurückkommst, wirst du dich gern zu denen gesellen, die durch alle Arten von Spedition und Spekulation einen Teil des Geldes und Wohlbefindens, das in der Welt seinen notwendigen Kreislauf führt, an sich zu reißen wissen. Wirf einen Blick auf die natürlichen und künstlichen Produkte aller Weltteile, betrachte, wie sie wechselsweise zur Notdurft geworden sind! Welch eine angenehme, geistreiche Sorgfalt ist es, alles, was in dem Augenblicke am meisten gesucht wird und doch bald fehlt, bald schwer zu haben ist, zu kennen, jedem, was er verlangt, leicht und schnell zu verschaffen, sich vorsichtig in Vorrat zu setzen und den Vorteil jedes Augenblickes dieser großen Zirkulation zu genießen! Dies ist, dünkt mich, was jedem, der Kopf hat, eine große Freude machen wird».[477]

Qui, all'urgenza giovanile di sfuggire all'attività commerciale paterna, alla fantasia relativa ad una vita altra, più emozionante, più varia, ignota, piena di imprevisti e colpi di scena, viene giustapposto un richiamo all'ordine. Quest'ultimo però, non è espresso in quella forma sobria e schietta che non lascia trasparire inautenticità e inganni. Viceversa, esso si struttura in un linguaggio non obiettivo, ma altrettanto idealizzante. Lo schema è analogo a quello della scena dei comizi, in cui vengono giustapposti due linguaggi enfatici, così enfatici da divenire caricaturali; tanto dissimili nei contenuti quanto analoghi nelle forme. Com'è ridicolo Wilhelm con i suoi sogni da sceneggiatore, lui, le cui composizioni non sono nemmeno tanto eccelse; com'è ridicola Emma con la sua smania di essere tutto ciò che non è, di trovare un senso all'esistenza, sempre al di là di sé, al di là di quanto la circonda. Sarebbero due perfetti tipi comici: l'attore fanfarone e la duchessa mancata. Se non che qualcosa ci trattiene dal riso: l'approfondimento dello stato di cose che essi fuggono e della morale che vi soggiace. Una volta che quest'ultima, non è più assunta come legge divina e indiscussa, ma svelata in quanto convenzione umana idealizzata, e, nello specifico, come piccineria borghese sublimata, esaltata,

[477] J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*, cit., p. 31: «– […] e quando tornerai, ti unirai volentieri a coloro che con ogni specie di trasporti e di operazioni sanno impadronirsi di una parte di quel denaro e benessere che sulla terra hanno la loro necessaria circolazione. Getta uno sguardo sui prodotti naturali e artificiali del mondo intero, considera come volta a volta siano divenuti un bisogno! È davvero una piacevole occupazione dello spirito conoscere ciò che al momento è più ricercato o presto mancherà o sarà difficile da avere, e procurare a ognuno con facilità e rapidità quanto desidera, fare scorte oculate e trarre profitto da ciascun momento di questa vasta circolazione. Secondo me, una grande gioia dovrebbe venire da tutto ciò a chiunque abbia cervello in testa».

esasperata in una vuota e pomposa retorica tanto da divenire parodia di sé stessa (come «[l]a petite, la convenue, celle des hommes, celle qui varie sans cesse et qui braille si fort, s'agite en bas, terre à terre»[478]); la volontà di evadere questo stato di cose cessa di poter essere considerata mero vizio da deridere, da negare al fine di riaffermare l'ideologia che ne sta alla base. Qui non si tratta di svalutare un atteggiamento, un linguaggio o un contenuto determinati, affinché, per contrasto (secondo quel processo che Hegel definiva nei termini di *negazione del negativo*), possa infine emergere il positivo, dei valori da affermare in opposizione a quelli negati, derisi, messi in ridicolo. Si ha piuttosto a che fare con qualcosa di differente: con la svalutazione di un certo atteggiamento, linguaggio, o contenuto e altresì di quello che gli si opporrebbe, della sua alternativa; tanto della romantica volontà di fuga dallo stato di cose, quanto dello stato di cose stesso. Friedrich Schlegel, con le sue modalità espressive un po' eccentriche, definiva questo meccanismo nei termini di *ironia al quadrato*, capace di annullare, attraverso questa moltiplicazione di atteggiamenti parodici e dissacranti, una radicale condanna nei confronti di un oggetto univoco e determinato (come un vizio, ad esempio), per lasciar emergere piuttosto un'attitudine cinica e scettica più diffusa, o, meglio sarebbe dire, *relativizzante*. Nell'assenza di un'alternativa, di un positivo da affermare, di una scala di valori su cui far poggiare il motto ironico, la canzonatura si affievolisce, le beffe divengono «frecce leggere» (*leichte Pfeile*)[479], non hanno più la forza di ferire in profondità[480] e screditare *in toto* il bersaglio del motto. Come biasimare, come deridere, la brama, il desiderio che si oppongono alla morale, se questa è svelata come ipocrisia borghese e utilitarismo, anch'essa relativa, limitata, parziale? Il giudizio non ha più presa: si è indebolito; la distanza critica si accorcia.

Bene, stiamo giungendo alla conclusione di questo capitolo e forse avrete notato che l'argomentazione sta pian piano virando, suo malgrado, verso una questione piuttosto spinosa. Fin qui si è cercato di dimostrare quanto segue: che l'ironia letteraria consista in fenomeni, i quali (dalla modalizzazione all'approfondimento del *qui e ora* storico, psicologico, esistenziale, in cui è gettato il personaggio) contribuiscono a relativizzare l'assoluta oggettività e legittimità dell'ideologia normativa; quella stessa ideologia normativa che, là dove assunta come sfondo morale indiscusso, massimamente serio,

[478] G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 120 s.
[479] August Wilhelm Schlegel, *Allgemeinen Literaturzeitung*, (recensione a Tiecks «Volksmärchen»).
[480] J.G. Herder, *Kritik und Satyre*, cit.

determina certi oggetti della rappresentazione (quelli che le si sottraggono) come comici, faceti, da deridere. Viceversa, le modalità ironiche, avendo la funzione di smorzare e ridimensionare questo orizzonte della normatività (mediandolo con l'approfondimento serio e problematico di istanze particolari e soggettive), volgerebbero il riso in sorriso amaro, lascerebbero la canzonatura sospesa tra presa di distanza critica e compassione. Ebbene, ma al di là del senso di umanità e *pietas* che senza dubbio si rivela in una simile attenzione creaturale nei confronti del particolare, questo fenomeno dell'ironico o, meglio, questa serie di fenomeni, lasciano emergere altresì qualcosa di molto meno rassicurante. Giunti a questo punto, non ci si può più sottrarre dall'affrontare esplicitamente un fatto che, d'altro canto, (come mostrano queste ultime pagine) sta venendo a galla da sé: ovverosia che – lo dico con una frase ad effetto – là dove non c'è più nulla di cui ridere, significa che non c'è più nulla in cui credere; e non c'è stadio più prossimo – scriveva Kierkegaard, in effetti proprio a proposito dell'ironia romantica – alla disperazione e all'angoscia[481]. Non è un caso che egli usasse questo lessico specifico. Disperazione (*Verzweiflung*) è altresì il termine impiegato da Schlegel per indicare la materia della rappresentazione propria alla poesia moderna, una poesia non più retta – come quella greca – da una mitologia salda e condivisa, bensì dalla personalità del poeta[482], non più dal *senus a priori* bensì dalla *narratio*. Qualche anno più tardi, nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik*, Hegel riprendeva il medesimo termine (*Verzweiflung*) per andare a definire il vero sostrato dell'atteggiamento ironico, vale a dire quell'atteggiamento che manifesta in sé una perdita di fede in una qualsivoglia oggettività condivisa, nel sostanziale, in un sistema di valori legittimo[483]. Atteggiamento scettico, ma ancor di più – verrebbe da dire –: nichilista.

Ecco, ho fin qui accuratamente evitato il termine nichilismo e impiegato piuttosto quello di indebolimento del normativo; ho parlato piuttosto di dialettica tra presa di distanza critica e suo indebolimento, sua mitigazione, nell'immedesimazione empatica, nella compassione. "Sforzo inutile", obietterà il nietzschiano. Tu sembri aver compreso – proseguirà – che, quando parli di presa di distanza critica, parli in realtà di *pathos della distanza* o, meglio, di *pathos della nobiltà*, «perdurante e dominante sentimento fondamentale e totale di una superiore schiatta egemonica in rapporto a una schiatta

[481] Søren Kierkegaard, *La malattia mortale*, cit.
[482] Friedrich Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit., p. 36.
[483] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit. vol. I, p. 317 s.

inferiore, a un "sotto" – è questa l'origine dell'opposizione tra "buono" e "cattivo"»[484], vale a dire dell'assiologia morale, dell'ideologia normativa. Sono stati infatti i "buoni", i nobili, i potenti, gli uomini di condizione superiore «ad aver avvertito se stessi come buoni, cioè di prim'ordine, e in contrasto a tutto quanto è ignobile e d'ignobile sentire, volgare e plebeo»[485]. E, infatti, le designazioni di "buono" coniate dalle diverse lingue sono tutte riconducibili ai concetti di "nobile" e aristocratico"; così come quelle di "cattivo", ai concetti di "volgare", "plebeo", "ignobile"[486]. Questo mi pare che tu l'abbia compreso – dice. Ma hai forse tenuto conto di ciò a cui fai implicitamente riferimento quando parli di indebolimento della norma e del normativo, o mitigazione del *pathos della distanza* nella compassione? Tieni forse a mente le origini di quella morale della compassione capace di togliere la Legge?

> «Ora, noi sappiamo che quanto la Legge dice, lo dice per quelli che sono sotto la Legge, di modo che ogni bocca sia chiusa e il mondo intero sia riconosciuto colpevole di fronte a Dio. Infatti in base alle opere della Legge nessun vivente sarà giustificato davanti a Dio»[487].

Nemmeno io lo sarò; la colpevolezza concerne anche me – o potrebbe concernermi. Come potrò dunque giudicare? Non dovrei piuttosto compatire il mio simile, dal momento che mi trovo (o potrei trovarmi) nella medesima situazione? È Paolo di Tarso.

A conferma di questa tesi genealogica che fa capo al concetto di secolarizzazione – continua il nietzschiano – ti faccio notare come, al di là delle forme, nei romanzi che analizzi, siano disseminati riferimenti tematici al cristianesimo o a figure cristiane. Il sesto libro del *Wilhelm Meisters Lehrjahre* dovrebbe saltarti immediatamente alla memoria, *Confessioni di un'anima bella*, ove una voce femminile – quella soggettiva, debole, della narrazione in prima persona –, dinanzi al gesto peccaminoso dell'amico, soffre, è sul punto di giudicare, ma poi dice a se stessa e si ripete: «Du bist nicht besser als er», *tu non sei migliore di lui*; anche in te, infatti, c'è la possibilità del peccato. Questa voce non a caso è femminile: è la voce del pietismo, in cui la donna ebbe un ruolo di

[484] Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887), trad. it. a cura di F. Masini, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, Adelphi, Milano 2017, p. 15.
[485] *Ibidem*.
[486] Ivi, p. 17.
[487] *Rm* 3, 19-20 (traduzione CEI 2008)

fondamentale importanza[488]. Qualche pagina dopo, quasi a fargli eco – siamo tornati alla storia principale –, compare il seguente scambio di battute:

> «– O lassen Sie mich fliehen!» rief Wilhelm aus, «wie kann ich vor ihm stehen? Was kann er sagen?
>
> – Daß niemand einen Stein gegen den andern aufheben soll und daß niemand lange Reden komponieren soll, um die Leute zu beschämen, er müßte sie denn vor dem Spiegel halten wollen»[489].

Di esempi ce ne sarebbero altri, ma andiamo avanti: passiamo ai francesi. In *Le Rouge et le Noir*, durante una cerimonia indetta in occasione della visita a Verrières da parte del re di ***, Julien Sorel scorge sotto il braccio nudo di una ragazza la statua di san Clemente, vestito da giovane soldato romano, con una ferita al collo «d'où le sang semblait couler»[490]. Non è una scena di poco conto: la prefigurazione della morte del nostro eroe è la morte di un martire.

Allo stesso modo, nelle *Illusions perdues*, la prefigurazione del tradimento di Lucien nei confronti del Cenacolo è quello di san Pietro, che Balzac cita liberamente: «– Avant que le coq ait chanté trois fois, dit Léon Giraud en souriant, cet homme aura trahi la cause du Travail pour celle de la Paresse et des vices de Paris»[491]. Lo farà, perderà tutto, non avrà nemmeno venti franchi per tornarsene a casa. E, come al solito, qualcuno se li guadagnerà per lui:

> « En flânant, il vit Bérénice endimanchée causant avec un homme, sur le boueux boulevard Bonne Nouvelle, où elle stationnait au coin de la rue de la Lune.
>
> – Que fais-tu ? dit Lucien épouvanté par les soupçons qu'il conçut à l'aspect de la Normande.
>
> – Voilà vingt francs qui peuvent coûter cher, mais vous partirez, répondit-elle en coulant quatre pièces de cent sous dans la main du poète.
>
> Bérénice se sauva sans que Lucien pût savoir par où elle avait passé ; car, il faut le dire à sa louange, cet argent lui brûlait la main et il voulait le rendre ; mais il fut forcé de le garder comme un dernier *stigmate* de la vie parisienne. »[492]

Il termine *stigmate* non è usato metaforicamente. In effetti l'impiego metaforico di un vocabolo è conseguenza del suo uso protratto, che rende possibile la traslazione di

---

[488] Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo*, Torino 1964, paragrafo 24.

[489] J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*, cit., p. 389 s.: « – Oh, mi lasci fuggire!» esclamò Wilhelm. «Come posso ancora comparirgli dinanzi? Che cosa mi dirà? / – Che nessuno deve scagliare la prima pietra, o comporre dei lunghi discorsi per umiliare il prossimo; dovrebbe allora tenerli davanti allo specchio».

[490] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cit., p. 319.

[491] H. de Balzac, *Illusions perdues*, cit., p. 326.

[492] Ivi, p. 551 (corsivo mio).

significati e la sua applicazione per analogia, anche vaga, a contesti altri. Simile termine, invece, impiegato al di là dell'ambito strettamente religioso, pare essere molto raro nel contesto delle lingue europee fino al tardo XIX secolo[493]. Si può dunque presumere che questa parola sia qui usata più in senso analogico che metaforico; che essa sia atta a individuare in Lucien – ironicamente sì, ma in linea con i precetti teologici – una figura cristologica, come colui che, a Parigi, si è fatto carico dei peccati del mondo: «D'ora innanzi nessuno mi procuri fastidi: difatti io porto le stigmate di Gesù nel mio corpo»[494].

Non c'è bisogno, credo, di citare *I promessi sposi.*

E poi – è sempre il nietzschiano che continua con le sue argomentazioni – ti sembra forse un caso che la seconda breccia aperta nella teoria dei livelli stilistici (quella del realismo ottocentesco), di cui parla quell'Auerbach che tu tanto citi, agisca, nei riguardi della norma, in maniera analoga alla prima (quella del realismo cristiano-creaturale)? Sovvertendo cioè la separazione degli stili, e, con ciò, quanto a essa è sottinteso, vale a dire un'aprioristica gerarchia delle cose, la loro classificazione secondo una ben precisa ideologia normativa, in base alla quale alcuni contenuti (il buono, il giusto) sono degni di essere rappresentati seriamente ed altri solo comicamente (il volgare, il brutto, il meschino)? Non hai cioè notato come nella Rivoluzione francese, nel *ressentiment* plebeo che ha sancito il crollo dell'«ultima aristocrazia politica esistente in Europa, quella del XVII e XVIII secolo *francese*», abbiano risuonato le stesse note del *ressentiment* cristiano, quale fece allora crollare l'ideale classico sotto il giogo dell'idea di fede, di *pietas*, di compassione, di amore per il prossimo?[495] È stata invero la compassione ad aver intralciato in blocco la Legge, la morale, quanto vi era di oggettivo; li ha resi deboli, fino a sopprimerli. Nichilismo e indebolimento della norma; nichilismo e mitigazione del giudizio, della presa di distanza critica, del *pathos della distanza*, per mezzo della compassione, non sono che due facce della stessa medaglia. La compassione, anzi, conservando quanto è maturo per il tramonto, opponendo resistenza a favore dei diseredati e dei condannati dalla vita, dei mediocri, dei malriusciti, «dà alla

[493] Tina Van Osselaer, Andrea Graus, Leonardo Rossi e Kristof Smeyers, *The Devotion and Promotion of Stigmatics in Europe c.1800-1950, between Saints and Celebrities*, Numen Book Series-Studies in the History of Religions, vol. 167, Leida, Boston, Brill, p. 2.

[494] Galati 6,17 (traduzione CEI 2008).

[495] F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, cit., p. 14.

vita stessa un aspetto fosco e problematico»: essa è, per dirla tutta, «la *praxis* del nichilismo»[496].

E il nichilismo è un "no" alla vita, è disperazione, è perdita dell'ideale e fuga in idealizzazioni di ogni specie (soggettive o intersoggettive che siano). Non c'è dunque nulla di sorprendente nel fatto che a queste forme di indebolimento del normativo, che tu dici ricorrenti nel romanzo realista e chiami modi ironici o ironia letteraria, sia altresì correlato l'emergere (in quel romanzo stesso, nella sua mescolanza di forme, nei suoi contenuti) di un vero e proprio – per dirlo con Lukács – spaesamento trascendentale *(transzendentale Obdachlosigkeit*). È stato Lukács per primo, anzi, a mettere per iscritto in termini sistematici quella che era stata l'intuizione romantica relativa alla connessione di ironia e romanzo moderno, romanzo inteso come «epopea del mondo abbandonato dagli dèi», vale a dire abbandonato dalla salda fede in un'oggettività condivisa, in valori, norme, in un'assiologia normativa. Sarebbero stati i primo romantici tedeschi – scriveva quello – a intravvedere nell'ironia il costituente formale della forma romanzo, quella soggettività creatrice capace di sostituirsi alla costruzione della storia a partire da un'oggettività determinata e in vista di una sua conferma:

> «l'ironia che ha il potere di scorgere con intuitiva chiaroveggenza la divina pienezza in un mondo abbandonato da Dio [quello cristiano, in cui Dio è morto *N.d.R.*]; che guarda la perduta, utopica patria dell'idea nel suo farsi ideale e che al tempo stesso la comprende nella sua condizionalità psicologico-soggettiva, cioè nella sua unica forma di esistenza possibile»[497].

L'ironia sarebbe con ciò quella forma che ha a che vedere con la rappresentazione di un mondo in cui tutto quanto vi era di oggettivo e saldo, come tale, è andato perduto, è stato sospeso, si è relativizzato nella storia, nel secolo, nel soggetto. Ecco l'ironia di cui parli: chiamala pure mitigazione della presa di distanza critica e del giudizio nella compassione, ma è del nichilismo europeo che tu parli, o, meglio, della sua forma simbolica.

Le accuse sono pesanti. Mi si permetta dunque di rispondere brevemente al nietzschiano. Ammesso e concesso che egli possa aver ragione quando afferma che le origini di una simile dialettica dell'indebolimento del normativo, che io chiamo ironia letteraria o modo ironico, siano rinvenibili in una logica tutta cristiana, bisogna fargli

[496] Friedrich Nietzsche, *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum* (1895), trad. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, L'Anticristo. Maledizione del cristianesimo, Adelphi, Milano 1977, paragrafo 7.
[497] G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 80.

notare, per contro, alcune questioni su cui ha un po' sommariamente sorvolato. Anzitutto l'equazione posta nell'*Anticristo*, e su cui lui implicitamente fa perno, tra cristianesimo e nichilismo (o cristianesimo e anarchia) si basa su un'evidente forzatura dell'anomia relativa al pensiero paolino, ove ad essere prospettata non è tanto un'abolizione della Legge, quanto un suo superamento, in cui la Legge – come attesta l'impiego del verbo *katargeo* – non è soppressa, ma casomai depotenziata, trasformata, risignificata[498]. Detto ciò, il nichilismo può casomai essere inteso come un esito estremo del cristianesimo, non come il suo equivalente. E di questo esito estremo il romanzo realista, di certo, non si colora. Il nietzschiano, come sempre, esagera. Anche lui però non ha tutti i torti. Il sostrato di cui si fa implicitamente portatore il romanzo realista con le sue forme non è di certo quello del nichilismo o dell'anarchico, come lui vorrebbe farci intendere; vero è però qualcosa di meno iperbolico ed è a questo che noi ci atterremo: che le pagine del romanzo, a partire dalla seconda metà del Settecento, si facciano sempre più specchio di una prospettiva in cui l'oggettivo, il certo, l'assoluto hanno perduto di potenza, e in cui il soggettivo, il relativo, il limitato, l'incerto hanno preso piede, tanto da esser divenuti – come vedremo tra poco – elementi portanti della narrazione.

Così, lasciando da parte il nietzschiano e le sue astratte elucubrazioni, prendendo solo quel poco di buono che esse hanno potuto apportare al nostro discorso, andiamo avanti: passiamo al terzo e ultimo capitolo, il cui tema principale sarà il punto di vista incompiuto e incerto del soggetto o, meglio, dei soggetti.

[498] Si veda: G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla «Lettera ai romani»*, Boringhieri, Torino 2000, pp. 91-93; Daniele Guastini, *Immagini cristiane e cultura antica,* Morcelliana, Brescia 2021.

Capitolo terzo

# Breve storia del soggettivo nella frase narrativa. Dall'umorismo al discorso indiretto libero

## 1. *Due modi soggettivi possibili nella frase narrativa*

Nel capitolo precedente si è parlato delle modalità narrative e romanzesche (massime universalizzanti, approfondimento del contesto storico, impiego del presente nelle descrizioni) atte a rinviare ad una presa in considerazione seria e problematica del particolare; o, meglio, atte a rinviare ad una presa in considerazione seria e problematica dello scarto che sussiste tra le cose come sono nella loro particolarità e concretezza (quando esse sono cioè vissute ed esperite soggettivamente), e le cose come sono secondo quanto è ritenuto probabile o necessario dal punto di vista meramente oggettivo e distaccato della morale prescrittiva o di quella classificazione che definirebbe le cose (come normali o anormali) a partire dai canoni del loro funzionamento ideale. Si è visto come tali modalità romanzesche, modalizzanti, agissero proprio su questa universalità del probabile e necessario, *conditio sine qua non* della rappresentazione verosimile, per mediarne lo statuto di oggettività normativa attraverso l'intercessione di istanze soggettive, capaci di mitigare lo statuto originariamente normativo del verosimile.

In questo capitolo, dall'analisi delle modalità testuali di mediazione dell'oggettivo tramite il soggettivo, si passa all'analisi più circoscritta dei *modi* di espressione del soggetto che intervengono nella frase narrativa. In effetti, con ironia letteraria si intendeva proprio l'intervento esplicito della soggettività narrante all'interno del testo; un intervento avente la specifica funzione d'interrompere l'oggettività della narrazione attraverso l'espressione di una prospettiva soggettiva. Chiamo oggettiva – lo ripeto – anzitutto quella forma attraverso cui si suole esprimere una verità che si vorrebbe indiscutibile e incontestabile, che proietta cioè il mondo del racconto (o, più in generale, i contenuti testuali) su uno schermo che linguisticamente si presenta come obiettivo, e che, invece, è ideologico, relativo al dover essere. Un simile linguaggio è quello, ad esempio, del verosimile secentesco, il quale, in una forma impersonale e obiettiva, atta a creare l'illusione di referenzialità, inganna il lettore (o lo spettatore) e gli fa credere che vi sia una coincidenza tra rappresentazione (che pure raffigura le cose come dovrebbero essere) e realtà dei fatti (le cose come sono). Il lettore è ingannato, scriveva Chapelain,

ma per il suo bene!, affinché appunto quell'illusione descrittiva possa assumere una più efficace funzione politica e di manipolazione ideologica.

Il linguaggio del normativo in genere, d'altronde, tende a strutturarsi proprio in questi termini. Qui, il dover essere, nella sua formulazione assertiva, si presenta come struttura a priori dell'essere, senza che scarti e discrepanze di alcun tipo siano lasciati emergere. Nell'enunciato «[l]e Président de la République veille au respect de la Constitution» le dimensioni dell'essere e del dover essere vengono esposte come congiunte, come se ciò che è non fosse che una conseguenza logica di quanto dovrebbe essere[499]. L'intenzione della legge, in effetti, presa astrattamente, il suo "a che", il suo fine, sarebbe proprio quello di realizzare una simile continuità e uniformità tra le due dimensioni della norma e dell'esistenza. In questo senso la forma attraverso cui è solito esprimersi il normativo è del tutto coerente con tale fine ultimo: l'utopia delle intenzioni si sedimenta in una struttura linguistica che pre-dispone quella del reale, in cui si vorrebbe sussumere e far convergere, ordinare il reale. Naturalmente, chi paga le spese di tale pre-disposizione discorsiva, la quale fa combaciare essere e dover essere, è proprio il reale nella sua problematicità, l'esistenza concreta nella sua contraddittorietà, complessità, pluridiscorsività. Quest'ultima viene con ciò tagliata fuori dal discorso. Se io dico che il presidente veglia al rispetto della Costituzione, se lo dico al presente indicativo, lasciando altresì cadere la mediazione del modale "dovere" (che sottolineerebbe il carattere prescrittivo dell'enunciato), io sto creando l'illusione linguistica di una coincidenza tra essere e dover essere. Sul piano linguistico sto traslando dalla prescrizione alla definizione (o descrizione); sto cioè impiegando il linguaggio definitorio (o descrittivo) per rendere con più efficacia l'assertività della prescrizione, un po' come se stessi esponendo una legge eterna, più simile a quelle del campo della fisica e della scienza che a quelle, più mutevoli, di ambito politico e istituzionale. La legge, in particolar modo quella costituzionale, avrebbe invero lo scopo di affermarsi come seconda natura, immune dalla condizionalità del *se* e del *quando*, come fatto eterno e indiscusso. Il Presidente della Repubblica veglia al rispetto della Costituzione, l'acqua bolle a cento gradi, tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla

[499] D'altra parte, anche nel *Decalogo* ad essere impiegata non è la forma prescrittiva dell'imperativo, ma quella descrittiva dell'indicativo (il negativo *lo'*, non *'al*), che, in questo senso, non trova la sua giusta traduzione in, ad esempio, "non devi uccidere", ma in "non uccidi" o "non ucciderai", quale descrizione di uno stato di cose che non potrebbe essere altrimenti (Horace Hummel, *The Word Becoming Flesh*, Concordia Publishing House, St. Louis, 1979, p. 74).

legge: si tratta dell'ordine delle cose, le cose stanno così e non altrimenti. Il linguaggio della seconda natura si adagia su quello della prima nel tentativo di fondervisi, di acquisirne lo statuto di verità, non modale ma indicativa.

Oggettiva è dunque quella forma espressiva che, non mediata dai modi – nel caso sopra esposto il verbo "dovere" (« [l]e Président de la République *doit veiller* au respect de la Constitution ») – non lascia trasparire nella sua struttura enunciativa la possibilità che ciò che è possa non corrispondere a ciò che dovrebbe essere (o al suo funzionamento ideale); non rimanda cioè, non rinvia nella sua costruzione linguistica, all'alterità del reale, alla problematica discrepanza che sussiste tra universalità oggettiva del discorso normativo e fattualità concreta, particolare; ma tende, viceversa, a presentare – nel suo discorso – uno stato di cose che scaturisce consequenzialmente dalla norma. Il suo sforzo è quello di chiudere in un modello, di ricondurre ogni elemento all'unità egemonica del suo progetto, al proprio centro, «a quel gruppo di enunciati che, nella totalità del discorso considerato, godeva di una posizione fondante»[500]. A ben vedere, un meccanismo analogo – naturalmente con un certo margine di flessibilità – è rinvenibile non solo nel quadro del verosimile secentesco, ma, più in generale, in tutte quelle opere che, nel quadro di una certa epoca storica, tendono a strutturarsi sull'assiologia morale e l'ideologia normativa di un determinato dover essere: opere tendenzialmente ideografiche, come le definiva Thomas Pavel[501] (dico tendenzialmente perché opere totalmente ideografiche non sono mai state scritte né sarebbe possibile farlo, ma questo va da sé, o dovrebbe). Tanto esemplare quanto sintetico, in tale prospettiva, è il già citato passaggio tratto da *Paul et Virginie*, dove l'assunto etico-ideologico funge al tempo stesso da criterio di necessità narrativa, capace di strutturare altresì i contenuti particolari della narrazione: « la Providence, qui vient à notre secours lorsque nous ne voulons que les biens nécessaires, en réservait un à madame de la Tour […]; c'était une amie »[502]. Qui la frase "la Providence vient à notre secours lorsque nous ne voulons que les biens nécessaires" è l'espressione, oggettiva e assiomatica, del dover essere. Madame de la

[500] Pietro Costa, «Il 'giuridico' e il suo linguaggio», in Id., *Il progetto giuridico*. *Ricerche sulla giurisprudenza del liberalismo classico*, Giuffré, Milano 1974, vol. III, p. 381.

[501] A dire il vero Thomas Pavel parlava specificamente di romanzo ideografico (T. Pavel, *La Pensée du roman*, cit., p. 111 s.), ma quel che afferma non è dissimile da quanto Genette sosteneva a proposito del teatro classico francese (G. Genette, *Vraisemblance et motivation*, cit.), né dai termini (quelli forse più discutibili) in cui Bachtin definiva l'epica in *Epos e romanzo* (M. Bachtin, *Epos e romanzo*, cit., p. 458).

[502] De Saint-Pierre*, Paul et Virginie*, cit., p. 8.

Tour è un personaggio conforme alla morale. *Ergo* la Provvidenza le viene in soccorso. Quanto deve essere, di fatto è; viene cioè confermato dal racconto, si realizza. E qualora non si realizzi nel racconto, è lo stile – si mostrava nel capitolo precedente – a ristabilire la giustizia, a riaffermare la validità indiscussa dello stato di cose espresso nell'assunto normativo. Lo stile (o, meglio, la separazione degli stili), *negando il negativo* attraverso un registro basso e riaffermando il positivo in uno aulico ed elevato, si sarebbe detto essere il vero galantuomo, il vero riparatore e restauratore del dover essere.

Viceversa, una rappresentazione capace di attirare l'attenzione sulle circostanze fattuali e concrete, sul reale nella sua problematicità e complessità, piuttosto che sull'universalità oggettiva della norma, presupporrebbe una «decentralizzazione semantico-verbale del mondo ideologico»[503]. Presupporrebbe che il discorso, da oggettivo e assoluto, si facesse portatore – scrive Bachtin – di una concezione e sensazione del mondo, non più normativa, ma «umanamente caratteristica»; e che «[l]a lingua da incarnazione perentoria e unica del senso e della verità si trasforma[sse] in una delle possibili ipotesi del senso»[504]. Nel contesto specifico del romanzo, questo significa che l'istanza narrativa, da custode di categorie di senso proposte come assolute, mitighi una simile oggettività del proprio statuto e si mostri anch'essa come parziale, soggettiva, voce tra le altre, portatrice di una visione del mondo tra le altre. In tale senso, se si volesse risalire alle origini di quel tanto fortunato concetto bachtiniano di polifonia del romanzo, quale prosa non unitaria e ideologicamente centralizzata, risulterebbe che il suo presupposto si situi proprio nell'emergere di una voce narrante non più oggettiva, ma soggettiva: perché altre voci possano emergere nelle loro peculiarità e idiosincrasie, bisogna anzitutto che questa unità linguistica e ideologica venga meno o, se non altro, venga attenuata, si presenti cioè non tanto come un'istanza inglobante e uniformante, bensì come punto di vista particolare che si può porre in dissonanza o consonanza con gli altri punti di vista, che può solidarizzare con quelli o prenderne le distanze, o, ancora, oscillare tra queste due alternative di simpatia e presa di distanza[505].

E in effetti, da un certo punto di vista, la questione bachtiniana del polifonico, seppure strutturata con un lessico dissimile, sembra essere in linea con quell'idea che si sviluppava a partire dalla fine del Settecento e di cui si è cercato di render conto nel

[503] M. Bachtin, *La parola nel romanzo* (*Slovo v romane*), in Id., *Estetica e romanzo*, cit., p. 175.
[504] *Ibidem*.
[505] Ivi, p. 117.

primo capitolo di questa tesi: l'idea di una letteratura moderna non più fondata sulla corrispondenza immediata dell'opera a un determinato sistema di valori, ma affidata piuttosto a istanze soggettive. La ripercorro sinteticamente: «Alla nostra poesia – scriveva Friedrich Schlegel nel 1800 – manca un centro, qual è stata la mitologia per gli antichi; [… è] dalla sua interiorità che il poeta moderno deve trarre tutto ciò alla luce»[506], vale a dire un centro, un significato, un principio ultimo unificatore; e così Hegel: «[…] l'arte è divenuta un libero strumento che l'artista può maneggiare uniformemente secondo la misura della sua abilità soggettiva»[507]. Entrambi, sia Hegel che Schlegel, quando sviluppavano questa tesi, pensavano a testi per loro recenti, come il *Tristram Shandy*, il *Jacques le Fataliste*, e facevano riferimento ad un fenomeno da sempre esistito in letteratura, ma che si stava facendo sempre più pervasivo. Si tratta dell'intervento esplicito del narratore (che loro chiamavano piuttosto artista o poeta, ma poco importa) all'interno del testo letterario, attraverso digressioni, commenti, ma, più in generale, fenomeni della modalizzazione, vale a dire, secondo la sua definizione tecnica, quell'operazione che, mettendo in atto mezzi linguistici, morfologici, sintattici, lessicali e intontivi, lascia emergere l'atteggiamento del soggetto parlante nei confronti della verità di ciò che enuncia[508]. Umorismo lo definiva Hegel nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik*, mentre Friedrich Schlegel e la così detta scuola romantica parlavano di ironia. Ebbene, Bachtin intravvede la forma storicamente essenziale, la forma prima, della pluridiscorsività romanzesca proprio nel romanzo umoristico (di Fielding, Smollett, Sterne, Dickens, Thackeray, Hippel e Jean Paul), dove la voce narrante perde il suo carattere oggettivo e indiscutibile per rifrangersi in quelle di genere, di professione, di classe, di circostanza; talvolta con fare parodico, talaltra fondendosi con esse, in posture e modi che entrano simultaneamente nel discorso altrui e in quello del narratore; in un contesto in cui i confini si fanno volutamente «incerti e ambigui»[509]. Con prosa pluridiscorsiva non è dunque da intendere quella in cui i discorsi e le lingue semplicemente coesistono in una condizione di netta separazione, ma quella, in primo

[506] Friedrich Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 65.
[507] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., vol. I, pp. 796-797.
[508] « Modalisation, subst. fém., ling. Opération qui, mettant en oeuvre des moyens linguistiques (morphologiques, lexicaux, syntaxiques, intonatifs) fait apparaître l'attitude du sujet parlant vis-à-vis de la vérité de ce qu'il énonce » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, https://www.cnrtl.fr/definition/modalisation, data di ultima consultazione: 6 marzo 2026).
[509] M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 117.

luogo umoristica o ironica, ove i discorsi si combinano in un quadro in cui i confini tra le varie istanze linguistiche presenti nel testo divengono meno netti, più labili, si svolgono cioè in una dimensione di più dinamica interazione; in cui il discorso narrativo ha perso la sua funzione di trasmettere un senso definitivo; non si dà più come discorso oggettivo formalmente e contenutisticamente, sempre e comunque, ben distinto da quello particolare dei personaggi, ma si ritrova piuttosto a interagire con le particolarità e le idiosincrasie di quei discorsi molteplici, talvolta avvicinandosi loro vertiginosamente. Si tratta di una tesi che ci interessa particolarmente poiché, oltre a somigliare a quella oggetto del presente lavoro, conduce l'argomentazione bachtinana a intravvedere un'analogia strutturale, per il resto rimasta – almeno a mia conoscenza – piuttosto inesplorata, tra dinamica testuale propria ai romanzi umoristici fine settecenteschi (e poi ottocenteschi) e struttura semantica del discorso indiretto libero.

Beninteso, non che i temi dell'ironico, del parodico, dell'esagerazione e dell'umorismo non tornino costantemente nelle riflessioni relative alla postura della voce narrante nel contesto dell'indiretto libero: tutte le teorie della "doppia voce", quelle cioè che definiscono tale soluzione formale come il risultato dell'intersecarsi di due voci distinte (voce narrante e voce del personaggio), considerano, in misura più o meno significativa, l'eventualità di uno scarto ironico tra l'istanza narrativa imitatrice o interpretatrice e il pensiero o discorso riportato del personaggio. In questo senso, si potrebbe forse addirittura giungere ad affermare che il discorso indiretto libero abbia costituito e continui a costituire, per quanto riguarda il romanzo ottocentesco, il centro nevralgico della discussione sull'ironia narrativa o, meglio, sulla possibilità o meno di un'ironia narrativa in una cornice testuale che, almeno da manuale, parrebbe essere definita da due elementi antitetici all'ironico: impersonalità (ritrarsi della voce narrante) e serietà. E infatti, a questa linea interpretativa della "doppia voce", se ne contrappone un'altra di cui bisogna altresì tenere conto: quella secondo cui il discorso indiretto libero sarebbe, non un'interpretazione, né un'imitazione del sé del personaggio (del suo discorso o pensiero), bensì una sua rappresentazione neutrale, impersonale appunto, attraverso quel costrutto linguistico in cui le cose, per dirla con Benveniste, paiono raccontarsi da sé medesime[510]. A venire meno sarebbe qui proprio la figura del narratore

[510] E. Benveniste, *Les relations de temps dans le verbe français*, cit., pp. 239-241.

– « [à] vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur »[511] – e di conseguenza a venire meno sarebbe anche l'ironia; quella parodica, giudicante, satirica, la quale ha sempre una funzione conativa, implica cioè sempre un rapporto di comunicazione tra un io e un tu, in cui l'intenzione del primo è quella di influenzare l'altro, di orientare le sue opinioni, i suoi giudizi e valutazioni[512].

È questa la posizione che Ann Banfield esprime nel suo saggio, uscito orami più di quarant'anni fa e, a quanto pare, invecchiato a meraviglia: *Unspeakable Sentences*[513]. La premessa su cui si basava tutta l'argomentazione della studiosa, tesa a confutare la tesi della "doppia voce", consisteva nel definire la narrazione come un atto non comunicativo o, meglio, che si sottrae alla logica e alla grammatica della comunicazione orale: la narrazione, insomma, non sarebbe una voce, non potrebbe essere intesa come tale[514]. Infatti, nella lingua parlata non è possibile strutturare alcune delle frasi che divengono invece possibili solo nel contesto narrativo (nello specifico, quelle di indiretto libero). Un parlante può esprimere il punto di vista *di* una terza persona, il contenuto del suo discorso o pensiero ("ha detto che è stanco"), ma non il punto di vista *in* terza persona, cioè la forma o la maniera del suo discorso o pensiero, la forma da cui traspare la sua espressività soggettività, come, ad esempio, potrebbe essere un'esclamazione. Se pronuncio la frase (o, meglio, se la scrivo in chat ad un'amica) "ha detto che è stanco!" oppure "era stanco! Questa è la ragione per cui non è venuto", l'amica interpreta l'espressione di sorpresa, o di stizza o che so io, quale traspare dal punto esclamativo, come un moto, una maniera, un modo che proviene dalla mia persona e non da quel poveraccio che è stanco; la interpreta come forma espressiva della mia soggettività e non della sua. E ha ragione, perché quando è un parlante (o, più in generale, uno che si rivolge a un tu) a riportare il contenuto di un discorso, l'espressività presente nella frase non può che essere attribuita a chi parla (o riporta il discorso), al suo atto cioè comunicativo. Viceversa, se nel contesto narrativo è possibile una frase come quella di indiretto libero, in cui, ad esempio, l'espressività che emerge da quel punto esclamativo può essere attribuita al soggetto il cui discorso o pensiero è riportato ("era stanco e non sarebbe

[511] Ivi, p. 241.

[512] Secondo Benveniste, l'intenzione di influenzare l'altro non occorrerebbe nella *storia*, e sarebbe, viceversa, propria al *discorso* (ivi, p. 242)

[513] Ann Banfield (1982), *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge, New York 2015.

[514] Ivi, p. 10 s.

andato!"), è solo perché la narrazione è una struttura linguistica autonoma capace di riportare in maniera neutra fatti, eventi, avvenimenti, o il discorso e il pensiero di terzi, al di là cioè di qualsiasi intento comunicativo o presa di posizione ulteriore (sia essa critica o empatica), tesa ad influenzare un tu. E, anzi, c'è di più. Proprio perché l'istanza narrativa è quell'atto linguistico neutrale, impersonale, in cui le cose paiono raccontarsi da sé medesime, ogni forma espressiva del soggetto che dovesse occorrere nella frase di tipo narrativo (cioè quella – sempre secondo Benveniste – al passato remoto, all'imperfetto e al trapassato prossimo e remoto) non potrebbe che essere attribuita al personaggio e segnalerebbe la presenza di un discorso indiretto libero. Infatti, al di là di questo caso specifico, in cui la soggettività è da intendersi come quella narrata, la narrazione non si fa portatrice, nella grammatica della sua frase, di alcuna espressione del soggettivo: non esisterebbe alcun soggetto narrante, né, dunque, una sua voce[515].

E la narrazione in prima persona, allora? Lì un soggetto sembra proprio esserci, giacché chi narra dice "io". Eppure – scrive Banfield – a ben vedere quell'"io" che viene detto non indica il soggetto dell'enunciazione, bensì il soggetto che ha il proprio *qui e ora* nel mondo del racconto: è il sé del passato; ancora una volta il sé narrato[516]. E finché la narrazione si svolge al passato (ma che la narrazione si svolga al passato è per definizione[517]), le forme espressive del soggetto, dei suoi moti, della sua vitalità, percezione, prospettiva, del suo istante vitale, non può che essere attribuita al personaggio (sé narrato) e segnalare dunque, anche in questo caso, un discorso indiretto

[515] A tal proposito, Monika Fludernik sostiene che le conclusioni di Banfield siano frutto di una scelta tendenziosa, della selezione e analisi di testi per lo più modernisti (Monika Fludernik, *The fictions of language and the languages of fiction: the linguistic representation of speech and consciousness*, Routledge, London-New York 1993). Una simile obiezione ha le sue ragioni, ma sarebbe davvero efficace se Banfield, nella sua argomentazione, facesse riferimento al contesto narrativo in generale (di cui fanno parte anche i commenti del narratore, glosse, massime, etc.); a dire il vero, però, Banfield si limita ad analizzare la frase narrativa in quanto tale, quella che Benveniste chiama *histoire*, che si svolge cioè all'imperfetto, passato remoto, trapassato prossimo e remoto, e da cui sarebbero esclusi tutti gli elementi commentativi, valutativi (come i tempi verbali del discorso o del commentare, alcuni modi verbali, i deittici atti ad esprimere il *qui e ora*, le esclamazioni etc.) (E. Benveniste, *Les relations de temps dans le verbe français*, cit., pp. 239; cfr. anche: H. Weinrich, *Tempus*, cit., p. 53). Detto questo, nonostante si facciano risalire i primi esempi di indiretto libero a La Fontaine, se non ad Ariosto e addirittura – in maniera però meno persuasiva – a Dante (Pier Paolo Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 85), pare che l'affermarsi dell'indiretto libero come funzione letteraria dominante sia collocabile nella seconda metà dell'Ottocento e nello specifico a partire dai romanzi flaubertiani, in un contesto cioè di affermazione, al tempo stesso, di un genere di narrazione sovente definito nei termini di oggettivo e impersonale (o tendente all'impersonalità).

[516] A. Banfield, *Unspeakable Sentences*, cit., p. 100.

[517] E. Benveniste, *Les relations de temps dans le verbe français*, cit., pp. 239; cfr. anche: H. Weinrich, *Tempus*, cit., p. 53.

libero. “Ero stanco e il cinema non mi andava” può essere interpretata tanto come frase narrativa per sé, quanto come un indiretto libero: dipende dal contesto; ma se aggiungo una qualche espressione del *qui e ora* – di quel *qui e ora* del soggetto situato nel tempo passato del mondo del racconto –, non c’è più dubbio, è di un indiretto libro che si tratta: “*Stasera* ero stanco e il cinema non mi andava”. In relazione al tempo del mondo del racconto non esisterebbe alcuna soggettività narrante, solo una narrata. Naturalmente *qui e ora* è da intendersi in senso lato, come l’espressione dell’istante vitale che si situa nel contesto del passato narrativo; un’espressione che nella sua resa linguistica può anche darsi nella forma molto sintetica di un punto esclamativo (come si diceva sopra) e con ciò farsi segno di un’espressività – secondo Banfield – giammai attribuibile alla narrazione in sé e per sé. “Era in ritardo!”, “ero in ritardo!” non possono essere espressione della sorpresa, né di un rimprovero, della voce narrante: tutti i connotati espressivi, tutte le espressioni di punto di vista, valutazione, manifestazione di soggettività non possono che essere attribuite al personaggio (al sé narrato). Infatti, l’istanza narrativa non è che una struttura linguistica autonoma, neutro resoconto di eventi o presentazione del discorso e del pensiero dei personaggi, al di là di qualsiasi intento interpretativo, valutativo o imitativo. A rigor di grammatica non esisterebbe alcuna voce narrante. E la narrazione non sarebbe portatrice di prospettive o interpretazioni, non assumerebbe postura alcuna[518].

A rigor di grammatica è tutto vero[519]. Se in una prospettiva narratologica, ma anche linguistico testuale, simili conclusioni risultano quantomeno parziali e sospette, dal punto di vista grammaticale restano inoppugnabili: non si può provare, dal punto di vista grammaticale, la validità delle teorie classiche relative al discorso indiretto libero,

[518] A. Banfield, *Unspeakable Sentences*, cit., p. 108.

[519] Ho provato a ricostruire a grandi linee l’argomentazione di impianto grammaticale portata avanti nel saggio di Banfield e non è stato affatto semplice. Naturalmente quando ci si trova dinanzi a un libro di questo genere, di non facile comprensione, ci si innervosisce e si sarebbe tentati di pronunciarsi con una critica generica e a buon mercato “eh, ma la studiosa dimentica il contesto!”. Banfield si rivolge ai testi narrativi dal punto di vista dell’analisi linguistica e grammaticale: ma un testo narrativo è anche altro rispetto alla sua struttura grammaticale. Certo. Il dibattito scientifico, però, non può permettersi critiche a buon mercato: è una questione, se non altro, etica. Un discorso va seguito nella sua logica e a partire dalle sue premesse (o, meglio, dai limiti entro cui si colloca), accogliendole come vere finché non se ne sia compreso l’intento, finché non si abbia chiara l’argomentazione tutta. Che ci si voglia o no prendere la briga di seguire la logica del suo ragionamento, a rigor di grammatica Banfield ha ragione. E la grammatica, se non può dirci tutto di un testo, ci dirà pur qualcosa; qualcosa di cui bisogna tener conto. Altrimenti, per star dietro al contesto, si dimenticano i dettagli. E, anche quello, è un errore. Ma se ognuno compie i propri, c’è sempre la speranza che da questa polifonia di contributi in cui il dibattito si struttura possa emergere qualcosa di sensato.

dall'*erlebte Rede* di Adolf Tobler[520], allo *style indirecte libre* di Charles Bally[521], di Albert Thibaudet[522], di Marguerite Lips[523]; tutte teorie, che, pur presentando punti di divergenza non irrilevanti, concordavano su una questione specifica: sul fatto che una simile costruzione presentasse in se stessa due istanze enunciative ed espressive (quella narrativa e quella del personaggio), due stili, due accenti, due discorsi. Che poi tali istanze ivi si confondessero inscindibilmente tra loro, che si presentassero come alternative, o toccasse al lettore di sciogliere l'enigma di questa "doppiezza voluta"[524], al momento risulta secondario. A rimanere salda era comunque l'idea di una funzione duale dell'indiretto libero[525].

Bachtin stesso definisce tale costrutto nei termini di ibrido o biaccentuale e in questo senso si mantiene sul solco delle interpretazioni classiche che lo hanno preceduto[526]. Ma la sua intuizione è un'altra, questa, sì, davvero inedita e non ancora – almeno mi pare – esplorata o approfondita con la sistematicità che meriterebbe. L'indiretto libero, nella sua equivocità, lo interessa infatti anzitutto nel contesto del discorso relativo alla polifonia del romanzo, e specificamente lo interessa come costrutto in cui i confini tra le varie istanze discorsive e linguistiche presenti nel testo si sono fatti più labili e incerti. L'indiretto libero sembrerebbe farsi strada e assumere una funzione letteraria di primo piano (e, in seguito, dominante) nel contesto pluridiscorsivo, ovverosia nel contesto in cui il discorso narrativo, da oggettivo e assoluto, vale a dire da incarnazione perentoria e unica del senso, ben distinta dagli altri discorsi, dai discorsi cioè dei personaggi, si colora

[520] B. Cerquiglini, « Le style indirect libre et la modernité », *Langages*, nº 73, 1984, p. 7-16.

[521] Charles Bally, *Le Style Indirect Libre en Française Moderne* [The Free Indirect Style in Modern French.] in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 4, 1914, 549-556, 597-606; Charles Bally, *Antphrase et style in direct libre*, in *A Grammatical Miscellany offered to Otto Jespersen*, Copenhagen, Levin e Munsgaard, 1930.

[522] Albert Thibaudet (1922), *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris 1935.

[523] Marguerite Lips, *Le stile indirect libre*, Paris, Payot, 1926.

[524] Th Kalepky, *Zum Style indirect libre (verschleierte Rede)*, in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, IV/11, 1913, pp. 608-619.

[525] Un'idea che, fino alla sistematica critica che Banfield le ha mosso, è rimasta quasi indiscussa nel dibattito, tanto narratologico quanto linguistico. Basti solo pensare a quel testo del 1977 di Roy Pascal dal titolo *The Dual Voice*: Roy Pascal, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functions in the Nineteenth-Century European Novel*, Manchester University Press, Manchester, 1977.

[526] Cfr. M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, p. 113 s.: «Chiamiamo costruzione ibrida una enunciazione che per i suoi connotati grammaticali (sintattici) e compositivi appartiene a un solo parlante, ma nella quale, in realtà, si confondono due enunciazioni, due maniere di discorso, due stili, due "lingue", due orizzonti semantici e assiologici. Tra queste enunciazioni, stili, lingue, orizzonti, lo ripetiamo, non c'è alcun confine formale (compositivo e sintattico); la divisione delle voci e delle lingue passa nell'ambito di un solo tutto sintattico, spesso nel giro di una semplice proposizione, spesso persino una stessa parola appartiene contemporaneamente a due lingue, a due orizzonti che s'incrociano nella costruzione ibrida e, quindi, ha due sensi pluridiscorsivi, due accenti».

delle caratteristiche proprie a questi ultimi; non si presenta più in netta separazione rispetto a quelli, ma inizia a interagirci, a combinarsi con essi, a confondervisi, non solo e non tanto nella medesima frase, cioè come "doppia voce", quanto nei modi, nella condivisione cioè di alcune caratteristiche modali ed espressive.

Il punto è proprio questo: rispetto alle teorie della "doppia voce", Bachtin intuisce che i temi dell'umorismo e dell'ironico abbiano a che fare con l'indiretto libero, non tanto in quanto voci, ma in quanto modi letterari. Mi spiego meglio. Le teorie della "doppia voce" intendono l'ironia come postura valutativa della voce narrante che, immedesimandosi parodicamente nell'espressione del sé narrato, parrebbe quasi scimmiottarla e scimmiottandola metterla, almeno in certa misura, in ridicolo. L'obiezione di Banfield a tal proposito è che, per dimostrare ciò, bisognerebbe prima aver provato che la narrazione non sia quell'atto linguistico neutrale, contrapposto al discorso e avente la mera funzione di riportare fatti, eventi, pensieri e discorsi in maniera oggettiva e impersonale. Bisognerebbe cioè aver prima provato che la narrazione può altresì assumere una sua espressività, vale a dire, può mostrarsi, nella grammatica della sua frase, come una prospettiva, anch'essa, «umanamente caratteristica»[527], cioè connotata dalle stesse forme espressive che caratterizzano il discorso dei soggetti narrati, dei personaggi. In caso contrario, l'espressione del soggettivo presente nell'indiretto libero, la quale si manifesta attraverso i deittici, le esclamazioni etc., può essere unicamente attribuita al personaggio e, anzi, verrebbe a costituire proprio la discriminate per mezzo della quale sarebbe possibile distinguere tra frase narrativa in sé e per sé (quella in cui sono assenti espressioni soggettive e le cose paiono mostrarsi da sé, al di là di qualsiasi punto di vista o interpretazione) e discorso indiretto libero, che Banfield chiama piuttosto frase di discorso o pensiero rappresentati (in cui il punto di vista non è che uno: quello del personaggio o, al limite, dei personaggi, ma di certo non di quell'atto linguistico neutrale che, per definizione, punto di vista non è)[528].

A tal proposito, il gesto bachtiniano risulta decisivo. Bachtin non connette, come di norma accade[529], l'affermarsi dell'indiretto libero a un contesto narrativo impersonale (o tendente all'impersonalità), in cui il narratore, con i suoi commenti e valutazioni, con le

[527] Ivi, p. 179.

[528] E. Benveniste, *Les relations de temps dans le verbe français*, cit., pp. 239-241; K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, cit.; A. Banfield, *Unspeakable Sentences*, cit., pp. 143-146.

[529] Gilles Philippe, *Le discours indirect libre et la représentation du discours perçu*, Fabula / Les Colloques, « Marges et contraintes du discours indirect libre », 2016.

sue intenzioni e posture, è assente o, se non altro, rimane celato. Al contrario, parte dal presupposto che il discorso impersonale e oggettivo non sia affatto neutrale, e che impersonalità e oggettività rappresentino piuttosto il tentativo di riordinare la pluridiscorsività e mutevolezza dell'esistenza – del *certum*, per dirla con Vico – nella forma di un'unità linguistica in cui viceversa non può che essere detto il *verum* (la verità immutabile e assoluta, o che si vorrebbe tale)[530]. Il discorso impersonale e oggettivo – che non mostra in sé alcuna postura relativa, che non mitiga la sua assolutezza definitoria accennando alla propria parzialità – non sarebbe insomma obiettivo, ma tendenzioso. Sarebbe teso non alla rappresentazione delle cose come sono (vale a dire mutevoli, multiformi, relative, equivoche), ma a dare una forma unitaria all'esistenza: una forma che l'esistenza di per sé (il *certum*[531]) non ha. E infatti Bachtin ritiene che l'impersonalità sia tipica, non del romanzo ottocentesco (di quel romanzo che vorrebbe render conto della complessità e polifonia del reale), ma dell'epica e, più in generale, di tutte quelle opere che, piuttosto che rappresentare il *certum* nella sua «incompiutezza», organizzano il proprio discorso in direzione dell'affermazione di un *verum*, di un senso ultimo e unitario[532]. Viceversa, al fine di rendere conto della pluridiscorsività concernente l'esistenza in quanto tale, il discorso narrativo deve anzitutto mitigare il suo statuto di oggettività per mostrarsi, anch'esso, come relativo, punto di vista tra gli altri: possibile (e non unica e unitaria) ipotesi di senso; deve cioè colorarsi di quelle forme linguistiche proprie al linguaggio dei personaggi, vale a dire, dell'espressività soggettiva, di quelle espressioni atte a delineare il discorso come caratterizzato da un punto di vista relativo, parziale. L'istanza narrativa deve farsi, insomma, soggettiva; o, meglio, svelarsi, di quanto in quando, come tale.

Questo è quanto accade – secondo Bachtin – anzitutto nel romanzo umoristico fine settecentesco e poi in quello ottocentesco[533]; ed è a questa cornice ironica e umoristica che l'indiretto libero sarebbe strettamente connesso[534], a questo contesto cioè in cui la

[530] E. Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*, p. 108; p. 168; p. 232; Giambattista Vico, *La scienza nuova*, Bari 1911, 1913, 1916, 3 voll.

[531] Tutto ciò che è soggetto al mutamento storico, la natura dell'essere umano in quanto mutevole e basata, ogni volta, su presupposti differenti (E. Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*, p. 108; p. 232).

[532] M. Bachtin, *Epos e romanzo*, p. 458.

[533] M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 110.

[534] A dire il vero Bachtin non rende tematicamente esplicita questa correlazione ma, in maniera forse ancora più incisiva, la mostra direttamente in opera negli esempi che in questo suo saggio propone (ivi p. 113 ss.).

narrazione, lungi dal presentarsi costantemente come oggettiva, immune dalla condizionalità del *se* e del *quando*, inizia ad assumere su di sé le caratteristiche proprie di simile condizionalità, inizia cioè a minare tale uniformità e oggettività narrativa per mostrarsi nelle vesti di una prospettiva in verità parziale, soggettiva, non sempre qualitativamente e formalmente dissimile da quella dei personaggi; e che proprio per questo può interagirvi.

L'ironia sarebbe dunque rinvenibile nella struttura semantica del discorso indiretto libero non come postura narrativa valutante, giudicante, parodica, bensì come *espressione di una relatività*; come modo soggettivo che la frase di indiretto libero condividerebbe con alcune frasi narrative, quelle in cui l'oggettività del mondo del racconto si trova mediata dalle modalità ironiche del soggetto. In questo senso, l'equivocità di alcuni indiretti liberi non sarebbe legata al confondersi di due voci nella stessa frase, come vorrebbero le teorie della "doppia voce", ma al sovrapporsi di due possibili frasi, quella narrativa ironica (in cui a emergere sono i modi del soggetto narrante) e quella del discorso o pensiero rappresentati (in cui a emergere sono i modi del soggetto narrato). L'equivocità insomma non deriverebbe dal sovrapporsi di due espressioni soggettive presenti nella medesima frase o parola (il che non può essere dimostrato dal punto di vista linguistico o grammaticale), ma dal fatto che vi siano analogie strutturali (queste, sì, dimostrabili) tra frase di indiretto libero e frase narrativa soggettiva. Si tratta non di due voci, ma di due modi soggettivi possibili, che si somigliano tra loro, tanto che, in certi casi, potrebbero addirittura essere confusi.

Ora, i nodi da sciogliere sono tre: anzitutto bisogna chiarire quale sia la differenza tra voce e modo; bisognerà, poi, dimostrare dal punto di vista linguistico la supposta analogia strutturale tra i due tipi di frase in questione (di indiretto libero e di narrazione mediata dalle modalità ironiche del soggetto); infine, cercare di capire se tale analogia strutturale – che ricollega linguisticamente l'indiretto libero alla mediazione dell'oggettivo per mezzo del soggettivo, all'indebolimento cioè dell'oggettività normativa – possa aiutare a comprendere quali siano, in primo luogo, le funzioni dell'indiretto libero nel testo e, in secondo luogo, i contenuti sedimentati nelle trame di questo costrutto su cui tanto si dibatte e tanto si è dibattuto. Basti pensare alle antitetiche interpretazione che dell'indiretto libero sono state date: da strumento di minaccia nei

confronti dell'ordine costituito[535], costrutto eversivo e di rottura politica[536], fino a dispositivo di controllo da parte dell'istanza narrativa (voce del padrone) sulla voce dei personaggi[537], o, ancora, posizioni mediane come «*voce del raggiunto contratto sociale*» o «stile della *socializzazione*»[538], oppure imitazione della «coralità del gruppo sociale» che rifletterebbe la coscienza sociologica dell'autore[539]. Ma, insomma, a dire il vero, dinanzi a peculiarità e idiosincrasie di ciascuna poetica particolare non si può sperare di poter dare un'interpretazione definitiva concernete il significato sedimentato nelle forme dell'indiretto libero. E, anzi, simili interpretazioni potrebbero meramente scaturire dai personalissimi campi di interesse dei vari critici; uno magari si è occupato più di Jane Austen e dell'ambito anglosassone, l'altro di Flaubert e dell'Ottocento francese, chi di Verga, del verismo, un altro ancora dei modernisti, e ciascuno ne ha tratte le proprie conclusioni generalizzanti, viziate però dalla sua prospettiva particolare. È naturale, la critica letteraria non è una scienza esatta, nemmeno quando adotta come suo unico metodo quello della filologia positivista, o si dedica all'approfondimento della poetica di un autore specifico. Figuriamoci quando azzarda comparatismi: ricercando ciò che è comune si rende colpevole di oscurare il molteplice, di far violenza ai particolari.

Eppure, se lo storicismo ha un senso, tra tutte queste molteplicità debbono pur esserci dei tratti comuni che mi permettono, ad esempio, di parlare, non dico di correnti quali real*ismo*, natural*ismo*, ver*ismo*, modern*ismo*, ma molto più banalmente di "epoche storiche". Non che vi sia una netta separazione tra queste, l'indiretto libero non era completamente assente come forma letteraria nel Cinquecento, ma è solo nell'Ottocento che assume, per dirla con Tynjanov, una piena funzione letteraria[540]; cioè è solo nell'Ottocento che diviene capace di definire i tratti di un intero paesaggio storico. La domanda sorge allora spontanea: che cosa ha a che fare questa specifica forma con

[535] Réquisitoire, plaidoirie et jugement du procès intenté à l'auteur devant le tribunal correctionnel de Paris (6ᵉ chambre). Présidence de M. Dubarie. Audience des 31 janvier et 7 février 1857, *Madame Bovary*, Flammarion, Paris 1986.

[536] Su cui in termini generali, stando a Moretti (F. Moretti, *Il secolo serio*, cit., p. 723), convergono le tesi di Hans Robert Jauss (1967), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, trad. it., a cura di Alberto Varvaro, *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli 1969, p. 107; Dominik La Capra, Madame Bovary on Trial, Ithaca (N.Y.) 1982, p. 18; Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins University Press, Princeton 1999, pp. 170 s.

[537] D.A. Miller, *The Novel and the Police*, University of California Press, Berkeley 1988, p. 25.

[538] F. Moretti, *Il secolo serio*, cit. p. 721.

[539] Pier Paolo Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 84.

[540] J. Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, p. 56.

l'Ottocento in generale o, meglio, con quello europeo? Di che cosa si fa specchio? Che cosa si è sedimentato in questo costrutto che pure tanti autori dalle poetiche dissimili impiegano nel medesimo periodo storico?[541] Uno risponde: la «"terza voce" del contratto sociale»; è Franco Moretti nel *Secolo serio*, che cito non tanto e non necessariamente perché il mio ragionamento andrà in quella direzione, ma perché mi interessa il metodo. In questa formula, infatti, Moretti ha saputo abbracciare la grammatica di poetiche dissimili come quelle di Austen e di Flaubert; e lo ha potuto fare perché, seppure l'appiattirsi del discorso dei personaggi su quello dell'ideologia dominante, come accade in Austen, e l'eco dei luoghi comuni, che emerge dagli indiretti liberi flaubertiani, siano due fenomeni differenti, possono entrambi esser detti – con un certo margine di astrazione – modi della *socializzazione*, dell'integrazione nella società, dell'adesione ai suoi termini contrattuali, al suo linguaggio.

Un metodo che si fa capace di una simile operazione analitica e sintetica al tempo stesso parte da una precisa idea di storicismo; quella secondo cui una specifica forma letteraria, che appare dominante in Occidente e in una determinata epoca storica, non è tale in quanto meramente scaturente dalle influenze «di uno scrittore su un altro scrittore, di una committenza su un'opera, di un ambiente su un genere letterario ecc.»[542], ma in quanto forma linguistica in cui si è sedimentato un aspetto decisivo della forma di vita occidentale, in quella determinata epoca storica[543]; forma linguistica che, dunque, in quanto motivo dominante (o, meglio, uno tra i motivi dominanti) nella *mimesis* e nella narrativa, è capace di mettere in luce un qualche aspetto fondamentale della nostra storia[544], e dunque della coscienza che noi abbiamo di noi stessi in quanto enti che vivono *nella-* e *della* storia[545].

---

[541] Lo stesso ragionamento vale naturalmente anche per altre forme, come quella dell'emergere della voce narrante all'interno del testo e che, seppure da sempre esistita in letteratura, diviene dominante tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento (con un poco di anticipo rispetto alla diffusione dell'indiretto libero).

[542] G. Mazzoni, *Il paradosso di Auerbach*, in E. Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*, cit., p. 25.

[543] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 26.

[544] E. Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*, cit., p. 292.

[545] Una simile concezione di storia letteraria e, più in generale, di storicismo – che io qui adotto – si rifà all'impianto generale che sorregge due opere che sono state per me iniziatiche nell'approccio alla letteratura: *Mimesis* di Erich Auerbach e *Teoria del romanzo* di Guido Mazzoni. Cito da *Teoria del romanzo*, perché ivi risuonano anche le concezioni auerbachiane, e specificamente di quell'Auerbach studioso di Vico: «[Q]uesto saggio parte dalla convinzione che un aspetto decisivo della forma di vita occidentale assuma forma linguistica e diventi oggetto di conoscenza solo nella forma della *mimesis* e della narrativa: perché è soltanto nella *mimesis* e nella narrativa, come diremo, che gli esseri umani prendono coscienza di sé in quanto esseri particolari, gettati nel tempo, collocati in un mondo e posti in

Ora, io rinvengo nella linguistica, affiancata dalla narratologia e talvolta dalla retorica, uno strumento di analisi trasversale dei testi letterari, che, proprio perché si pone ad un livello profondo di analisi testuale e della lingua, è capace di registrare i motivi dominanti di una certa epoca storica al di là delle peculiarità, naturalmente esistenti e inaggirabili, della particolare poetica di ogni autore. Dinanzi a una specifica forma testuale o linguistica che, con Auerbach, chiamiamo spunto (*Ansatz*) o appiglio (*Handhabe*), si hanno due possibili strade da percorrere: quella della stilistica, la quale per mezzo dell'analisi di un passaggio cerca di costruire un quadro d'insieme capace di gettar luce sull'opera e sull'autore; oppure quella che rinviene nel fenomeno linguistico, il quale si ripete trasversalmente, con una certa frequenza, nei testi letterari (seppur in contesti dissimili, come l'indiretto libero in Austen e Flaubert), la possibilità di illuminare «un intero paesaggio storico» in cui le opere e gli autori vanno a loro volta ricollocati[546]. Io mi rifaccio a questa seconda strada, la quale, a ben vedere, avrebbe come suo esito radicale, coerente e politicamente corretto l'esigenza di un'analisi quantitativa della letteratura. Ma la storia che ci concerne è davvero la somma dei fatti e delle pagine scritte da chi so io, pubblicate e mai lette (o solo poco), o è piuttosto quella che si è imposta, quella che si è fatta capace di agire sui secoli successivi, quella insomma – per dirlo con l'ironica formula morettiana – dei *bestseller* o, meglio, dei *bestseller* rimasti tali? La storia dei vincitori, dei sopravvissuti, come si suol dire.

Ebbene, un simile metodo – che è anche un po' una soluzione di compromesso – può essere condiviso o meno (gli si può preferire, ad esempio, una critica più tematica), ma ha una sua logica e una sua struttura; nonché una sua attinenza alle sfide della critica letteraria più contemporanea, la quale, pur reduce del dominio dell'approccio strutturalista, non vuole farsene reazione contraria ed è piuttosto alla ricerca di una possibile sintesi tra morfologia e storicismo.

mezzo agli altri. Rifare la storia intraspecifica dei modi nei quali è stata raccontata la vita delle persone significa rifare la storia dei modi in cui questa dimensione del reale si è calata nel linguaggio e si è trasformata in esperienza» (Mazzoni, *Teoria del romanzo*, p. 26). Si veda anche Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*, p. 218.

[546] G. Mazzoni, *Il paradosso di Auerbach*, in E. Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*, cit., p. 28.

2. *Analogie strutturali tra frase narrativa ironica e frase di indiretto libero*

Torniano ai nostri nodi. In *Figure III*, Gérard Genette distingue tra voce e modo. Intendeva la prima come istanza produttrice degli enunciati: chi parla, chi dice l'azione (o il discorso); il secondo come focalizzazione, punto di vista da cui si considera l'azione (o il discorso): chi vede[547]. Il modo narrativo, il punto di vista di chi narra – continua – può porsi in una posizione di maggiore o minore distanza rispetto all'azione o al discorso rappresentati. Genette definisce l'indiretto libero ("Andai a trovare mia madre: era assolutamente necessario che sposassi Albertine") come quel caso in cui questa distanza del narratore rispetto all'oggetto rappresentato sarebbe così minima da creare una certa confusione fra discorso (pronunciato o interiore) del personaggio e quello del narratore[548]. In questa prossimità si verrebbero a confondere due istanze enunciative.

Viceversa, io con modo non intendo alcuna posizione di distanza o vicinanza narrativa nei confronti dell'azione o dei discorsi e pensieri rappresentati; non intendo cioè il modo come una categoria narratologica, ma più in generale linguistica, e, nello specifico come tutti quegli elementi testuali attraverso i quali una prospettiva soggettiva media (con l'espressione linguistica del proprio sé, del proprio punto di vista o atteggiamento) i contenuti dell'enunciato. Una simile mediazione accomuna la frase di indiretto libero e quella narrativa ironica. Nella prima l'impersonalità e l'oggettività della narrazione si colorano dei modi del sé o soggetto narrato, nella seconda sono mediate dalle modalità del sé o soggetto narrante. Si tratta di due modi possibili di mediazione dell'oggettività narrativa, vale a dire, dell'unità semantico-ideologica del testo, attraverso prospettive soggettive. Frase di indiretto libero e frase narrativa ironica o soggettiva presentano proprio nei modi l'elemento che le accomuna, ed è per questo che talvolta arrivano persino a confondersi, sembrano risuonare una nell'altra come se si sovrapponessero e non fosse più possibile (o divenisse più complesso) attribuire il tono, l'atteggiamento, l'accento, al sé narrato o a quello narrante; tono, atteggiamento, accento, espressività del sé essendo tutte sottocategorie del modo.

Nel modo, insomma, si situerebbe l'analogia strutturale tra queste due frasi, e ciò è quanto bisogna anzitutto dimostrare. Partiamo da quella narrativa ironica (o soggettiva), con cui abbiamo gioco più facile poiché è già stata definita nelle pagine e nei capitoli

[547] Gérard Genette (1972), *Figures III*, trad. it. a cura di L. Zecchi, *Figure III*, Einaudi, Torino 1976, p. 233.
[548] Ivi, p. 220.

precedenti come quella frase o, meglio, porzione di testo che si distingue dal contesto della narrazione, per lo più oggettiva e onnisciente, mediando quest'ultima attraverso l'espressione di una prospettiva relativa, che comporta cioè un certo grado di ipoteticità. Ecco una breve lista degli esempi più paradigmatici e sintetici che fin qui abbiamo incontrato.

> «Wenn er abends ganz allein war und nicht mehr fürchten durfte, gestört zu werden, trug er gewöhnlich eine seidene Schärpe um den Leib, und er *soll* manchmal einen Dolch, den er sich aus einer alten Rüstkammer zugeeignet, in den Gürtel gesteckt und so die ihm zugeteilten tragischen Rollen memoriert und probiert, *ja* in ebendem Sinne sein Gebet kniend auf dem Teppich verrichtet haben»[549].

> «[E]s war ihm, *sag ich*, als wenn er ihr mit jedem Augenblicke näher würde, als wenn eine Gemeinschaft zwischen ihnen durch unsichtbare Bande befestigt würde»[550].

> «Salì in soffitta; da un pertugio, guardò ansiosamente nella strada, e la vide piena zeppa di furibondi; sentì le voci che chiedevan la sua morte; e più smarrito che mai, si ritirò, e andò a cercare il più sicuro e riposto nascondiglio. Lì rannicchiato, stava attento, attento, se mai il funesto rumore s'affievolisse, se il tumulto s'acquietasse un poco; ma sentendo in vece il muggito alzarsi più feroce e più rumoroso, e raddoppiare i picchi, preso da un nuovo soprassalto al cuore, si turava gli orecchi in fretta. Poi, come fuori di sé, stringendo i denti, e raggrinzando il viso, stendeva le braccia, e puntava i pugni, come se volesse tener ferma la porta... *Del resto, quel che facesse precisamente non si può sapere, giacché era solo; e la storia è costretta a indovinare*»[551].

> «Quoiqu'il ne fût pas large des épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs *devait* le gêner aux entournures et laissait voir, par la fente des parements, des poignets rouges habitués à être nus»[552].

> «Il entendait peut-être, mais il ne *devait* rien apercevoir, à cause de la visière de son casque qui lui descendait sur le nez»[553].

Questi passaggi tratti da lingue e contesti testuali differenti sono tutti accumunati dal fatto che qui non viene presentata direttamente l'azione, ciò che faceva, vedeva, pensava il personaggio (come se ivi venisse meramente registrato in maniera neutrale lo svolgersi

[549] J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*, cit., p. 48 (corsivo mio), traduzione da me modificata: «Quando la sera era solo e non poteva più temere di essere disturbato, indossava abitualmente una fascia di seta introno alla vita e qualche volta *deve aver* infilato nella cintura un pugnale, che si era procurato da una vecchia armeria, e così *deve aver* memorizzato i ruoli tragici a lui assegnati, *sì*, nello stesso spirito *deve aver* recitato le sue preghiere in ginocchio sul tappeto».

[550] J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*, cit., p. 49 (corsivo mio): «[G]li sembrava, *dicevo*, di avvicinarlesi sempre più, come se una comunanza fra loro venisse stretta da legami invisibili».

[551] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. I, p. 204 (corsivo mio).

[552] G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 5 (corsivo mio).

[553] Ivi, p. 121 (corsivo mio).

di fatti, avvenimenti, pensieri); viceversa, tutte queste porzioni di testo sono caratterizzate dall'intervento di modi che interrompono, in maniera ironica e deliberata, l'illusione di impersonalità e oggettività, di verità, che la frase narrativa per sé crea e deve creare (le cose sono andate proprio così, stanno così e non altrimenti; un po' come quando ci mostrano una foto sul giornale: è una prova di qualcosa, un resoconto indiscutibile. Però magari quella foto è stata tagliata, zoomata in un certo modo; e il taglio è sempre ideologico, così come la prospettiva qualora questa non venga dichiarata, non venga cioè resa esplicita). Ecco, qui, ad essere reso esplicito attraverso i modi (la modalizzazione) è proprio il filtro prospettico, soggettivo, sul mondo del racconto. Qui il racconto si svela, non come neutrale, ma frutto di una prospettiva possibile tra le altre, di un punto di vista, non già impersonale, ma relativo, limitato, e che dunque è parziale, soggetto alla condizionalità del *se* e del *quando*, fino a farsi, talvolta, approssimativo, ipotetico, incerto. Naturalmente una simile ironia funziona solo in un contesto narrativo che per lo più rimane saldo nella sua onniscienza e oggettività, altrimenti non si tratterebbe di modo ironico ma di un qualcosa di molto più prossimo al modernismo, e lì il discorso sarebbe di tutt'altro tipo; un discorso, però, che non ci si prende qui la briga di affrontare, né se ne avrebbero le competenze. Oppure si tratterebbe di un narratore interno alla storia, *intradiegetico*, che potremmo dire, per sbrigarcela, essere una radicalizzazione e in un certo senso una normalizzazione del modo narrativo ironico; ma che le cose stiano proprio così è solo un'ipotesi e, ad essere onesti, bisognerebbe dedicarle un capitolo a parte[554].

Andiamo però avanti. Fin qui nessuna ambiguità con l'indiretto libero. Si è solo mostrato che anche una narrazione per lo più onnisciente, che non si svolga in prima persona e che non sia rappresentazione del discorso o del pensiero del soggetto narrato, può farsi, attraverso i modi, espressiva di una qualche soggettività, la sua propria; può cioè colorarsi delle espressioni del sé, può mostrarsi come non onnisciente, *supra partes*, bensì parziale e limitata. Di ciò si è già ampiamente trattato nei capitoli precedenti (soprattutto nel primo).

Per quanto riguarda invece la frase di indiretto libero il discorso è più complesso e bisogna procedere con cautela. "Era in ritardo" potrebbe essere tanto una frase di

[554] Le dedicherò invece solo qualche riga tra non molto, poiché estremamente utile per chiarire cosa si intenda con analogia strutturale tra discorso indiretto libero e narrazione soggettiva, vale a dire che si fa espressiva di un punto di vista relativo.

narrazione in sé e per sé quanto un indiretto libero, si diceva; per lo più sono gli elementi contestuali a chiarire se vada intesa in un senso o nell'altro. Ma anche il contesto si costituisce di segni linguistici che guidano la lettura e lasciano intendere al destinatario chi sia a parlare, chi sia a vedere, nonché la prospettiva che lui stesso dovrebbe ora assumere[555]. Se, per esempio vi sono nelle prossimità di questa frase (o in questa frase stessa) deittici che collocano l'enunciazione in un *qui e ora* (adesso, ora, oggi, questo, qui), è probabilmente di un indiretto libero che si tratta: "era in ritardo. Doveva uscire *ora*, altrimenti non l'avrebbe più trovata al negozio". Il contesto indica infatti che ci si trova immersi in un discorso o pensiero rappresentato. Viceversa, se nelle prossimità della frase "era in ritardo" ci sono deittici che definiscono, da una certa distanza, il tempo e lo spazio relativi ai contenuti dell'enunciato (in quel momento, quel giorno, quello, in quel luogo), allora si tratterà probabilmente di una frase narrativa in sé e per sé: "Era in ritardo. Se non fosse uscito *in quel momento* non l'avrebbe trovata al negozio". Bastava modificare il deittico? No, come vedete, affinché la frase si spogliasse di ogni equivocità e potesse essere agevolmente interpretata come frase narrativa in sé e per sé, ho dovuto compiere anche altre due operazioni: eliminare il verbo modale all'imperfetto (*doveva*) e trasformare il periodo ipotetico della possibilità (espressione di un qualcosa che, al momento, rimane sospeso, non so come andrà a finire: può anche darsi che quello esca ora, e non la incontri comunque) in un periodo ipotetico dell'irrealtà (che esprime viceversa qualcosa di certo: se non A, allora non B; tuttavia A, dunque B. Se non fosse uscito in quel momento, non l'avrebbe incontrata; ma siccome è uscito in quel momento, l'ha incontrata). Qualora avessi scritto: "Era in ritardo. Se non usciva in quel momento non l'avrebbe trovata" o "Era in ritardo. Doveva uscire in quel momento altrimenti non l'avrebbe trovata", avrei lasciato sussistere nella frase delle idiosincrasie, i tratti espressivi di una qualche soggettività (di una prospettiva incompiuta, in divenire, più incerta), attribuibile – stando a Banfield – unicamente al personaggio; in quanto la narrazione è, per definizione, resoconto oggettivo del fatto compiuto e non espressione di un'incertezza (che sarebbe già un'ammissione di parzialità)[556].

[555] Se – come scriveva Weinrich – può piacevolmente distendersi e seguire il flusso della narrazione o, viceversa, è chiamato in causa, incitato a prender parte, partecipare, ascoltare attivamente (H. Weinrich, *Tempus*, cit.).

[556] A. Banfield, *Unspeakable Sentences*, cit., pp. 143-146.

Tenendo a mente quanto detto, procediamo però con cautela, come ci eravamo ripromessi, e facciamolo proprio con Banfield. Alla domanda relativa a quali siano i tratti essenziali capaci di distinguere l'indiretto libero dalla narrazione in sé e per sé, quella rispondeva che nella narrazione in sé e per sé i tempi verbali del passato possono co-occorrere con la prima persona, "ero in ritardo", ma non con l'espressione del suo *qui e ora* in relazione al mondo del racconto, "*adesso* ero/a in ritardo"; e non appena si dà quest'espressione è chiaro che ci si trovi nel dominio del discorso indiretto libero.

Sorgono però due questioni. La prima è relativa a un contesto narrativo che si svolge invece al tempo presente (e che in certi casi, come in quello qui sotto riportato, è possibile). Ebbene, in questa circostanza narrativa al presente, la narrazione può anche essere accompagnata da deittici della presenza quali *qui*, *ora*, *oggi*, senza che questi siano necessariamente indizio di un discorso indiretto libero: "*Ora* Lilli è soddisfatta e se ne torna a casa, tutta contenta, dalla sua mamma". In questo contesto la deissi non funge da discriminante: non è questa che mi permette di distinguere l'indiretto libero dalla narrazione per sé. Si osservi, a tal proposito, il seguente passaggio, il quale trova la sua collocazione in quell'episodio de *I promessi sposi* passato alla storia sotto la denominazione di notte degli inganni. Qui, il narratore compie un gesto di grande consapevolezza stilistica: prende, a più riprese, a impiegare il tempo presente per rendere più tangibile e vivida per il lettore la tensione di quei concitati eventi.

> «Lascia due altre sentinelle a terreno, si fa venir dietro il Grignapoco, ch'era un bravo del contado di Bergamo, il quale solo doveva minacciare, acchetare, comandare, essere in somma il dicitore, affinché il suo linguaggio potesse far credere ad Agnese che la spedizione veniva da quella parte. Con costui al fianco, e gli altri dietro, il Griso sale adagio adagio, bestemmiando in cuor suo ogni scalino che scricchiolasse, ogni passo di que' mascalzoni che facesse rumore. Finalmente è in cima. Qui giace la lepre. Spinge mollemente l'uscio che mette alla prima stanza; l'uscio cede, si fa spiraglio: vi mette l'occhio; è buio: vi mette l'orecchio, per sentire se qualcheduno russa, fiata, brulica là dentro; niente. Dunque avanti: si mette la lanterna davanti al viso, per vedere, senza esser veduto, spalanca l'uscio, vede un letto; addosso: il letto è fatto e spianato, con la rimboccatura arrovesciata, e composta sul capezzale»[557].

Al Griso era stato affidato l'ufficio di portare a termine il rapimento di Lucia. Sta portando avanti la sua missione; si è introdotto in casa di Agnese e il narratore lo rincorre con il presente, gli sta alle calcagna, sempre più vicino, col fiato sul collo. A separare la percezione dell'uno dal racconto dell'altro sono a volte i due punti, altre un punto e

[557] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. I, p. 122.

virgola; la separazione non è affatto netta e alcuni passaggi hanno tutta l'aria di essere percezioni narrate: «vi mette l'occhio; *è buio*», «vi mette l'orecchio […]; *niente*». Ma prima ancora succede qualcosa di interessante. Il Griso sta salendo le scale, ogni scalino porta con sé il timore di far fracasso, di svegliare le donne, chiamerebbero aiuto, tutto andrebbe all'aria; ogni scalino è una bestemmia in cuor suo, la speranza che gli altri non facciano rumore; ed ecco: «[f]inalmente è in cima. Qui giace la lepre». Che si tratti di un discorso indiretto libero, non è di certo il «qui» a segnalarcelo, ma piuttosto quell'avverbio modale, atto a esprimere un'idiosincrasia, un atteggiamento, un umore del soggetto; nonché il lessico predatorio, il quale non può che essere attribuito al personaggio. E, infine, che si tratti di un indiretto libero e non di narrazione in sé e per sé risulta altresì evidente dal fatto che quanto emerge da queste fugaci battute sia l'espressione quasi di un sollievo, come a dire: "giunti a questo punto – in cima –, tutto è in discesa", e poi "ci siamo, ormai è fatta": qui giace la lepre. Se non che Lucia non è in casa. Siamo dinanzi all'espressione della prospettiva limitata, relativa, di chi non sa; e che dunque interpreta fatti, eventi, circostanze proiettandovi le proprie aspettative, ipotesi e previsioni, spesso errate, in contraddizione rispetto alla realtà delle cose; quella realtà che sarebbe, viceversa e sempre stando a Banfield, l'oggetto proprio della narrazione per sé. Insomma, gli elementi che, in un contesto narrativo che si svolge al tempo presente, mi permettono qui di individuare l'indiretto libero sono, non i deittici, ma l'espressione di una modalità soggettiva (attraverso l'avverbio modale), di un lessico specifico (quello predatorio), e di un'ipotesi di realtà; un'ipotesi che tradisce la limitatezza del punto di vista, poiché si rivela poi fallace, incongrua rispetto all'effettivo stato di cose che la narrazione ci presenta o, meglio, in questo caso ci aveva già presentato.

In generale, non si può dunque affermare che sia la deissi prossimale a fungere da elemento discriminante capace di rendere possibile la distinzione tra frase di indiretto libero e frase narrativa in sé e per sé; d'altronde l'espressività del soggettivo si svolge anche in modi che non coinvolgono l'espressione del *qui e ora* del sé narrato (adesso, ora, oggi, etc.), ma che piuttosto si fanno segno di tutto quanto il ritrovarsi a tu per tu con il *qui e ora* comporta: emozioni, aspettative, previsioni, illusioni, inganni, valutazioni, incertezze; e che linguisticamente si traduce nell'espressione di una prospettiva parziale,

limitata, viziata dalla percezione soggettiva, la quale, nella sua forma più sintetica, – lo ripeto – può anche essere resa come semplice esclamazione: "è in cima!".

Ed eccoci giunti alla seconda questione che si poneva: quella relativa al contesto narrativo che si svolge in prima persona. Nei casi in cui l'espressività soggettiva dell'indiretto libero non si desse come deissi della presenza, "*adesso* ero in ritardo"; nel caso cioè in cui la frase di indiretto libero non potesse essere definita nei termini di un co-occorrere del tempo verbale al passato con i deittici della presenza; che cosa mi consentirebbe, in un contesto narrativo in prima persona, di dire che questo o quello sono un indiretto libero? In definitiva, quale sarebbe la differenza tra il soggetto della prima persona, che implicitamente dice "io", e l'espressione della soggettività? Tra "ero in ritardo e dovetti sbrigarmi per arrivare in tempo" e "ero in ritardo! Dovevo sbrigarmi, altrimenti non sarei mai arrivato in tempo"? Nel primo caso la frase, pur in prima persona, porta con sé l'espressione di un resoconto oggettivo, di un qualcosa che si è svolto e risolto secondo i termini di una consequenzialità logica: ero in ritardo, mi sbrigai, arrivai in tempo. Nel secondo caso, viceversa, le espressioni del soggettivo (il punto esclamativo, il verbo dovere all'imperfetto, la costruzione ipotetica) lasciano in una condizione di sospensione, di incompiutezza. Ad essere in questione non è la logica delle cose, ma come il soggetto si relaziona a questa logica, come prevede, ipotizza, prende decisioni, e inclina talvolta questa stessa logica con la sua propria soggettività: vi si contrappone, la sfida, la mette alla prova, la fraintende, ne stravolge il senso, la deforma e reinterpreta attraverso la lente dei propri timori, desideri, speranze, dubbi, incertezze.

Ora, il sé narrante, anche se dice "io", può benissimo presentarsi in frasi che si strutturano come atto linguistico neutrale, in grado di rendicontare in maniera oggettiva quanto è accaduto; frasi che si contrapporrebbero all'ipoteticità, all'inesattezza, all'incompiutezza e parzialità delle frasi di indiretto libero, attraverso l'espressione del vero, di come le cose sono realmente andate. Nel suo saggio *Transparent Minds*, Dorrit Cohn, trattando del discorso indiretto libero in prima persona (e che lei chiama piuttosto *self-narrated monologue*), fa un commento interessante a proposito di alcuni momenti che occorrono talvolta nei romanzi autobiografici; momenti in cui una dichiarazione o ipotesi fatta in relazione a un evento passato viene immediatamente smentita da ciò che accade subito dopo; oppure una domanda posta circa quell'evento, l'espressione di un

dubbio, viene risolta nella pagina successiva[558]. A tal proposito riporta un esempio testuale tratto dal romanzo di Iris Murdoch, *A Severed Head*. La narrazione è in prima persona, il narratore o, meglio, il sé narrato, è con la propria amante, sente la porta di casa che si apre:

> «We stood thus for a second, paralysed. Then I pulled myself roughly out of the embrace.
>
> It could only be Antonia [la moglie]. She had changed her mind about going to the country, and had decided to come and look the furniture over before our interview tomorrow»[559].

E invece no, non era Antonia, continua subito dopo la narrazione. Alla prospettiva falsata del sé narrato, si contrappone quella retta e oggettiva del sé narrante. A definire qui la frase di indiretto libero rispetto a quella narrativa per sé non sono segni linguistici determinati e puntuali, come, ad esempio, i deittici della presenza. L'espressività del soggetto emerge piuttosto come modo interpretativo, come prospettiva fallace sui fatti, perché appunto limitata, condizionata dall'inesattezza del punto di vista del personaggio, nonché dai suoi timori e fantasmi. Rispetto ad una simile parzialità, l'istanza narrativa – pur in prima persona – si erge, viceversa, a detentrice del vero, capace di svelare l'oggettiva realtà dei fatti, al di là dei limiti percettivi e interpretativi del soggetto. Insomma, rispetto alla frase di narrazione per sé, sarebbe possibile distinguere quella di indiretto libero in quanto, la prima si darebbe come oggettiva, mentre la seconda si farebbe espressiva di una prospettiva incompiuta, in divenire, incerta, limitata e condizionata da tutto quanto è relativo al soggetto e ai suoi modi. Parzialità, limitatezza, soggettività, ipoteticità sarebbero le caratteristiche che mi permettono di individuare la frase di indiretto libero rispetto allo sfondo narrativo connotato, viceversa, da oggettività e impersonalità.

È a partire da simili conclusioni che Banfield trae un corollario: se l'atto narrativo, a differenza di quello comunicativo, è sempre oggettivo, allora non può sussistere alcuna equivocità di voci, modi, espressività: la soggettività espressa nella sintassi narrativa non potrebbe che essere quella del personaggio; voce, modi, accenti, considerazioni, valutazioni, qualsiasi espressione del soggettivo non potrebbero che essere attribuite a quello. E, in effetti, così sarebbe, se il linguaggio narrativo, al di là dell'indiretto libero,

[558] D. Cohn, *Transparent Minds*, cit., p. 166.
[559] Iris Murdoch, *A Severed Head*, Viking Press, New York 1963, p. 85.

al di là cioè dell'espressività del sé narrato, restasse – come vorrebbe Banfield, radicalizzando le tesi di Benveniste – sempre impersonale, oggettivo, neutrale; non si esplicitasse cioè mai, esso stesso, attraverso l'espressione linguistica di modi soggettivi, nella propria relatività.

Testi alla mano, ciò non è sostenibile. Banfield stessa è costretta ad ammettere che ci sono dei casi in cui alcune espressioni del soggettivo, lungi dal marcare necessariamente la reazione del sé narrato in relazione all'evento a lui contemporaneo, potrebbero indicare la reazione, il punto di vista di chi scrive, vale a dire del sé narrante, rispetto ad un evento che occorre nel mondo del racconto o, più in generale, nel tempo della narrazione. Riporta, attraverso Lips, il seguente esempio dal romanzo epistolare di Madame de Staël, *Delphine*:

> « Ah ! Que j'aurais voulu m'approcher de lui! Combien j'étais touchée de ses larmes! C'étaient les premières que je voyais répandre à cet homme d'un caractère si ferme et si soutenu: était-ce pour moi qu'il pleurait? Serait-il possible que son âme fût ainsi bouleversée, si Matilde suffisait à son bonheur? »[560].

In questo caso specifico, però, il fatto che talune espressioni possano essere percepite come attribuibili tanto al sé narrato, che reagisce sul momento, quanto al sé narrante, che lo fa retrospettivamente, può trovare una sua giustificazione. La narrazione in prima persona si svolge, infatti, qui nel contesto specifico del romanzo epistolare, in cui l'io narrante scrive una lettera; poco importa che la scriva a qualcun altro o a sé stesso: in ogni caso il suo è un atto essenzialmente comunicativo. E quando c'è comunicazione diretta, attraverso una lettera, oggi una chat, una mail, l'io che narra e scrive è al tempo stesso un soggetto che intende esprimere sé stesso, la propria viva e presente soggettività; la soggettività che, seppure relativa a un tempo passato, ancora lo concerne, gli appartiene, gli è propria e attuale. Sé narrato e sé narrante quasi si fondono; qui, però, né come voci, né come modi, bensì come entità. L'ambiguità non sarebbe frutto che di una simile condizione particolare, la quale può talvolta occorrere nel contesto specifico del romanzo epistolare. Si tratta di un'eccezione. Per il resto, qualsiasi espressione del soggettivo che si inserisca nella frase di stampo narrativo sarebbe da attribuire, senza alcuna equivocità, al personaggio. È la tesi di Banfield.

[560] Anne Louise Germaine Necker, Madame de Staël, *Delphine*, lettera XIV a Mlle D'Albemar, citata in Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, cit., p. 168.

Ma è proprio così che stanno le cose? Al di là di questa eccezionale sovrapposizione dei due sé, che è anzitutto ontologica e solo di conseguenza modale, l'ambiguità non potrebbe darsi? L'espressione del soggettivo nel contesto narrativo non potrebbe che essere attribuita al personaggio, al sé narrato? Prendiamo un altro caso, cito da *Le Confessioni d'un Italiano*. Siamo al capitolo quinto, in uno di quei passaggi in cui le confessioni del narratore si vanno confondendo con l'infinita moltitudine delle umane vicende: in questione non è il narratore in prima persona, bensì altri due personaggi, Clara e Lucilio. Un incontro fortuito tra i due lungo la strada per tornare a Fratta aveva spinto uno a dichiarare il suo amore, l'altra a dare lui conferma di reciprocità. Ma la gioia di un simile avvicinamento, del realizzarsi del sentimento, viene subito ad essere temperata dall'arrivo a Fratta e dalla scoperta dell'invasione del paese. Il castello, poi, è sotto assedio. Sono costretti ad allontanarsi dal villaggio. Camminano; pensosi, amareggiati, turbati, si siedono.

> «Gli sembrò un momento che la Clara seduta dinanzi a lui s'illuminasse negli occhi d'un bagliore fiammeggiante: egli quasi folgorato dovette socchiuder le palpebre. – Donde questo prodigio? – Non lo potea capire egli stesso. Forse la solennità della notte, che stringe le anime deboli di superstiziose paure, ripiega sopra se stesso lo spirito dei forti, mostrandogli, entro il buio delle ombre, il simulacro del destino, del domatore di tutti. Forse anco il dolore della fanciulla regnava sopra di lui com'egli avea trionfato poco prima di lei per forza di volontà. Poveretta! No che gli occhi suoi non fiammeggiavano allora; se almeno lo sguardo non risplendeva pel tremolio delle lagrime. Il suo cuore riboccante una mezz'ora prima di felicità e d'amore volava, in quegli istanti, al letto di sua nonna; in quella cameretta silenziosa e bene assestata dove Lucilio avea passato con esse le lunghe ore; e quando egli non c'era ne restava viva per l'aria una cara memoria, un'immagine invisibile e ammaliatrice. Oh come avrebbe stentato ad addormentarsi la povera vecchia senza il solito bacio della nipote! Chi le avrebbe dato ragione, chi l'avrebbe consolata della sua assenza? Chi avrebbe pensato a lei nei pericoli che si minacciavano al castello per quella notte? La pietà, la divina pietà gonfiava di nuovi singhiozzi il petto della giovane, e la mano che Lucilio le stese per aiutarla a rialzarsi fu inondata di pianto. Ma rimessi che furono in via questi riebbe subito l'alacrità consueta. I sogni disparvero; i pensieri gli sprizzarono in capo risoluti e virili; la volontà piegata un momento rizzossi con miglior lena a ripigliare il comando»[561].

È nell'orizzonte percettivo di Lucilio che siamo anzitutto immersi; nelle sue impressioni; qualcosa gli appare, ma quale fosse la ragione delle prodigiose immagini

[561] Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, in *Ippolito Nievo*, 2. Voll., Gerardo Casini, Bologna 1968, vol. 2, p. 18. Ringrazio, a tal proposito, il mio amico e collega Gianluca Della Corte per i suggerimenti nieviani che mi ha dispensato; è ad un confronto con lui a proposito dei casi di indiretto libero in Nievo che devo le mie riflessioni relative a questo passaggio.

che gli colpivano i sensi, che cosa fosse a versarlo in quello stato quasi ipnotico, «non lo potea capire egli stesso». Egli non lo sapeva né avrebbe potuto saperlo. A tal proposito, seguono due commenti interpretativi del narratore, entrambi introdotti dal *forse*; sono due ipotesi, assolutamente antitetiche. Qui, alla limitatezza di prospettive del personaggio non si affianca un'istanza narrativa capace di svelare le cose come stanno, il vero. Viceversa, anche la frase narrativa sembra farsi portatrice di una prospettiva incerta, parziale, limitata, che, di fatto, ipotizza in base a dati empirici ed elementi che sono a sua disposizione. Questi dati empirici sono le caratteristiche del personaggio, da un lato, e la circostanza determinata, dall'altro. E, in effetti, la prima ipotesi, formulata in un linguaggio affettatamente epico-eroico (la solennità della notte, lo spirito dei forti, simulacro del destino, domatore di tutti), scaturisce da una presa in considerazione dei tratti (quasi scimmiottati) di tracotanza e superbia che connotano l'animo di Lucilio; la seconda, si ancora invece alla circostanza specifica, riporta il personaggio dalla sprezzatura del sublime all'umanità, ad una pietà familiare, che più si addice al contesto: «Forse anco il dolore della fanciulla regnava sopra di lui». Ma, sì, forse la gravità dell'accaduto, la figura addolorata dell'amata, l'avevano mosso a compassione e, in un impeto, spogliandosi di ogni alterigia, quello esclamava in cuor suo: «Poveretta!».

Può darsi. Anche, se, a dire il vero, quanto segue («[n]o che gli occhi suoi non fiammeggiavano allora; se almeno lo sguardo non risplendeva pel tremolio delle lagrime») lascerebbe piuttosto immaginare che simile esclamazione sia da attribuire al narratore, il quale, attraverso questa, passa, da considerazioni relative a Lucilio, a occuparsi dello stato emotivo concernente Clara. E adesso è infatti alla sua interiorità che ci si approssima, per immergervisi, sempre più a fondo, ripercorrendone pensieri e immagini mentali: la nonna; la cameretta; Lucilio assieme a loro; la memoria viva dell'immagine di lui anche quando se ne andava; di nuovo: la nonna. «Oh come avrebbe stentato ad addormentarsi la povera vecchia senza il solito bacio della nipote! Chi le avrebbe dato ragione, chi l'avrebbe consolata della sua assenza? Chi avrebbe pensato a lei nei pericoli che si minacciavano al castello per quella notte?».

Rieccoci, dunque, al nostro tema principale: l'indiretto libero. Il graduale approfondimento della coscienza del personaggio suggerirebbe qui infatti che le espressioni soggettive contenute in queste frasi (l'emotività tutta concentrata nell'interiezione, la forza espressiva dell'anafora, l'enfasi retorica delle interrogative)

siano da attribuire a Clara, siano cioè modi e moti di lei. Sembrerebbe proprio che ci si trovi dinanzi a un caso di pensiero rappresentato. Eppure, qualcosa non torna. Anzitutto è improbabile che il lessico qui impiegato sia quello di Clara, la quale non farebbe riferimento alla nonna nei termini, quasi distaccati, di «povera vecchia», e che sono invece quelli solitamente usati dal narratore[562]. In secondo luogo, come giustamente osservano Jean-Daniel Gollut e Joël Zufferey, nell'indiretto libero, il sé in terza persona è convenzionalmente designato dal pronome e non dal nome[563]. Mi spiego. Per rendere l'atto di coscienza in terza persona devo scrivere: "Oh come avrebbe stentato ad addormentarsi la nonna senza il suo solito bacio!"; e non: "Oh come avrebbe stentato ad addormentarsi la povera vecchia senza il solito bacio della nipote!". La menzione del nome si fa infatti segno di un punto di vista esterno.

Esterno, sì, ma di chi? Le opzioni, nel caso specifico, sono due. O il punto di vista è quello del narratore, il quale, tanto è entrato in risonanza con la fanciulla, da accoglierne i dispiaceri, l'enfasi, il *pathos*; da farsene carico personalmente ed assumerli su di sé. Quell'"oh" sarebbe dunque un suo moto di pietà, e così l'esclamazione, le ripetizioni, la tensione emotiva che emerge dalla retorica delle interrogazioni, sarebbero espressione, non della soggettività di lei, ma della compassione del narratore (atta probabilmente a suscitare ancor più quella del lettore). Oppure il punto di vista è quello di Lucilio, il quale, in un impulso di compassione (quasi arrogante nella sua ipertrofia), davvero esce per un istante da sé stesso ed inizia a immaginare che cosa passi per la testa di quella poveretta, cerca di immergersi nei suoi pensieri e nelle sue preoccupazioni; gli sovviene quindi la vecchia e, impietosito, si fa carico della sollecitudine della nipote: «Oh come avrebbe stentato ad addormentarsi la povera vecchia senza il solito bacio della nipote!».

Nel primo caso si tratterebbe di una frase narrativa soggettiva, nel secondo di un indiretto libero. Al di là del fatto che si possa propendere più per una o più per l'altra interpretazione, entrambe le ipotesi sono valide e plausibili poiché sorrette, ambedue, da

[562] «Quando Lucilio si accommiatava dalla vecchia per scendere nel tinello o tornare a Fossalta, costei restava sola colla Clara» (ivi, vol. 1, p. 593);

«La Clara non se n'accorgeva essa medesima, e Lucilio usava ogni artifizio per nasconderla. M'avete capito? Egli avea cercato l'alleanza cieca della vecchia per vincer la giovane» (ivi, vol. 1, p. 594);

«Quando Lucilio s'accorse che il buon umore da lui infiltrato nella vecchia passava nella fanciulla, e che ad un suo sorriso questa s'era accostumata a rispondere con un altro, la sua pazienza cominciò a sperar vicina la ricompensa» (ivi, vol. 1, p. 597).

[563] Jean-Daniel Gollut & Joël Zufferey, *La désignation de l'énonciateur dans le discours indirect libre*, in Fabula / Les colloques, *Marges et contraintes du discours indirect libre*, 2016.

elementi contestuali. Da un lato, che il punto di vista espresso possa essere quello del personaggio è attestato dal fatto che questa scenetta, in cui è narrata la breve sosta dei due viandanti, si conclude con Lucilio che si desta per tornare alla sua consueta alacrità: «[i] sogni disparvero; i pensieri gli sprizzarono in capo risoluti e virili». Da quest'immersione empatica nell'altra, è tornato in sé stesso. Dall'altro lato, però, anche il fatto che un simile moto di compassione possa essere inteso, possa risuonare alle orecchie del lettore, come intervento narrativo, piuttosto che come indiretto libero di Lucilio, ha le sue ragioni testuali. La narrazione, infatti, nel corso del romanzo, lungi dall'aver costantemente mantenuto una struttura oggettiva e impersonale, si è già mostrata nella sua soggettività; vale a dire come prospettiva non già unitaria e univoca, neutrale, bensì come punto di vista soggettivo – il narratore è intradiegetico –, parziale, talvolta persino incerto (*forse*, *forse*), non qualitativamente dissimile da quello dei personaggi. Entrambe le ipotesi interpretative hanno una loro plausibilità.

Ebbene, un qualcosa di molto simile accade in un passaggio, già citato nel primo capitolo, tratto dal *Wilhelm Meisters Lehrjahren* di Goethe:

> Wilhelm trat herein. *Mit welcher Lebhaftigkeit flog sie ihm entgegen! mit welchem Entzücken umschlang er die rote Uniform! drückte er das weiße Atlaswestchen an seine Brust! Wer wagte hier zu beschreiben, wem geziemt es, die Seligkeit zweier Liebenden auszusprechen!* Die Alte ging murrend beiseite, wir entfernen uns mit ihr und lassen die Glücklichen allein»[564].

Anche qui occorrono esclamazioni, ripetizioni, l'enfasi, tutti segni linguistici dell'espressività del soggettivo. Ora, stando a Banfield, dal punto di vista strettamente grammaticale, una simile espressività potrebbe unicamente essere attribuita ai giovani innamorati, tanto più che la narrazione è in terza persona. Eppure, come può qui il lettore non intravvedere altresì i modi ironici e parodici di quell'istanza narrativa che, sebbene in terza persona e per lo più oggettiva, onnisciente, subito dopo si svela ironicamente e giocosamente nella propria soggettività? Dice infatti *noi* ("uns"), si manifesta cioè nelle vesti di un "io" in diretta comunicazione con un "tu" (il lettore); rivela la prospettiva soggettiva che sorregge l'impianto testuale tutto, il quale, viceversa, si vorrebbe oggettivo e impersonale. Il passaggio è volutamente equivoco. Una tale equivocità non

[564] J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*, cit., p. 7 (corsivo mio): «Wilhelm entrò. *Con quale ardore ella gli volò incontro! Con quale impeto egli abbracciò la rossa uniforme, si strinse al cuore il giubbetto di raso bianco! Chi oserebbe descrivere, chi sa esprimere la beatitudine di due innamorati!* La vecchia si fece in disparte brontolando, noi ci allontaniamo con lei e lasciamo sole le due creature felici».

si darebbe però come sovrapporsi di due voci (ciò non è infatti possibile dal punto di vista logico-grammaticale, e Banfield ha ragione), bensì di due modi soggettivi possibili, quelli del sé narrato e quelli del sé narrante. Se infatti in tale passaggio, in simili frasi enfatiche e patetiche si può percepire una qualche intenzione narrativa è perché, nel corso del testo, la narrazione si è altresì sporadicamente manifestata – interrompendo in maniera ironica e deliberata l'oggettività del racconto – nella sua soggettività; non già come resoconto oggettivo e impersonale, bensì come espressiva di un determinato punto di vista.

Ora, però, se – come nei due esempi sopra citati – questi due modi soggettivi ben distinti (del sé narrato e del sé narrante) possono nondimeno perfino giungere ad essere confusi l'uno con l'altro, vuol dire, per lo meno, che in certa misura si somigliano, che presentano cioè delle caratteristiche comuni, delle analogie. E, in effetti, di analogie tra queste due forme, indiretto libero e intervento della soggettività narrante all'interno del testo letterario, sembrano essercene; e da più punti di vista: strutturale (si costituiscono entrambi attraverso l'espressione linguistica del soggettivo), semantico (esprimono entrambi il senso di una prospettiva non definitiva e indiscutibile, bensì relativa, parziale, ipotetica) e funzionale (agiscono nel romanzo – lo vedremo tra poco – assumendo funzioni testuali spesso analoghe). Secondo Bachtin queste due forme sarebbero venute, più o meno contemporaneamente, ad affermarsi come i tratti essenziali del romanzo moderno, del romanzo cioè polifonico, in cui l'opera, da istanza portatrice di un senso univoco e definitivo attraverso il linguaggio oggettivo dell'impersonalità, viene a farsi luogo di incontro di molteplici ipotesi di senso[565]. Da questo punto di vista, indiretto libero e intervento della soggettività narrante all'interno del testo sembrerebbero quasi essere due modi intimamente connessi tra loro. Interessante è infatti notare che il primo testo a cui si è soliti far risalire i primi esempi di indiretto libero, l'*Orlando furioso*[566], sia altresì un testo in cui le modalità ironiche della soggettività narrante giocano un ruolo – com'è stato dimostrato da Christian Rivoletti – cruciale[567].

[565] M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 122.

[566] Werner Günther, *Probleme der Rededarstellung. Untersuchungen zur direkten, indirekten und 'erlebten' Rede im Deutschen, Franzosischen und Italienischen*, Marburg, Elwert, 1928.

[567] Ch. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit. D'altronde era lo stesso Günther ad aver connesso la possibilità dell'emergere del discorso indiretto libero in Ariosto alla presenza di una certa «metaphysische Ironie» (ironia metafisica) propria all'opera ariostesca (W. Günther, *Probleme der Rededarstellung*, cit.)

Naturalmente il fatto che questi due modi soggettivi presentino delle analogie non significa che vengano sempre a confondersi nel testo, che non presentino cioè delle differenze. Quando, ad esempio, la frase di indiretto libero, in un contesto narrativo al passato, è resa attraverso l'impiego della deissi prossimale, l'espressione del soggettivo è quasi certamente da intendersi come quella del sé narrato: «Comment la rencontrer *maintenant* ?»[568]. Viceversa, l'emergere della soggettività narrante all'interno del testo, vale a dire il suo giocoso emergere in quanto prospettiva relativa, non del tutto onnisciente, può assumere delle forme che sarebbe impossibile confondere con una frase di indiretto libero: «[i]n mezzo a quella sua gran collera, aveva Renzo pensato di che profitto poteva esser per lui lo spavento di Lucia? E non aveva adoperato un po' d'artifizio a farlo crescere, per farlo fruttare? Il nostro autore protesta di non ne saper nulla»[569]. Ma che queste due tecniche narrative non siano la stessa cosa, che presentino cioè delle divergenze, va da sé, è chiaro a ciascuno, e non c'è in nessun modo bisogno di insistervi. Quanto mi interessa è piuttosto ciò che le accomuna. E infatti, anche gli esempi appena citati, nonostante la loro evidente disomogeneità, presentano un minimo comun denominatore. Entrambi portano con sé una prospettiva di incompiutezza, di ipoteticità, l'espressione di un punto di vista soggettivo che verrebbe ad interrompere l'unità semantico-verbale del discorso oggettivo e impersonale. Ora, però, giunti a questo punto del discorso, la questione è la seguente: la constatazione di una simile analogia, il rinvenimento di questo minimo comun denominatore, è sterile, o può dirci qualcosa, ad esempio, sul significato semantico e sulle funzioni testuali dell'indiretto libero? Oppure, ancora, può venire a confermare, a meglio specificare, certe ipotesi che nei capitoli precedenti erano state avanzate a proposito dell'intima connessione tra modalità soggettive della *narratio* e romanzo moderno? Tra narrazione soggettiva e rimando alla complessità e incompiutezza del reale?

Di seguito mi concentrerò su una forma specifica di modalità soggettiva che occorre nel romanzo fine settecentesco e poi ottocentesco; si tratta di domande retoriche che intervengono nel corso del testo a porre interrogativi di vario genere: morali, intellettuali, relativi ai personaggi, a come si svilupperà la storia, a come andrà a finire. Si tratta di una tecnica anzitutto umoristico-ironica attraverso cui il narratore interviene nel testo e

[568] G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, cit. (corsivo mio).
[569] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. 1, p. 101 s.

si pone in comunicazione diretta con il lettore (anche mimando le domande che quest'ultimo potrebbe o dovrebbe porsi in relazione alla storia e ai contenuti del testo). Ora, seguendo lo sviluppo del romanzo nel corso dell'Ottocento, di tale modo narrativo pare, piano piano, venire a farsi carico la frase di indiretto libero, e tuttavia, soprattutto in certi casi, continuano a risuonarvi le modalità della soggettività narrante e, quasi sempre, le sue funzioni.

Nelle pagine del romanzo ottocentesco continuerebbero insomma a risuonare i modi soggettivi della narrazione umoristica o, almeno, le funzioni di questi modi; alla sua base non starebbe l'impersonalità narrativa, ma, viceversa, una *narratio* che è stata capace di mostrare la sua natura fittizia e artificiale, di svelarsi come prodotto essenzialmente umano, e dunque umanamente caratteristico, soggettivo, non già resoconto oggettivo, bensì relativo, possibile ipotesi di senso tra le altre; e che con le altre deve dunque interagire, confrontarsi.

### 3. *Dall'intervento della soggettività narrante a quello della soggettività narrata*

All'affermarsi del romanzo moderno, insomma, il romanzo inteso come resoconto del *certum*, della mutevolezza dell'esistenza, di fatti particolari mostrati «nella contingenza del loro esser-così»[570], corrisponderebbe l'emergere di un tipo di discorso narrativo sempre meno oggettivo e sempre più soggettivo (o, meglio, intersoggettivo). Una simile concezione può suonare paradossale se si pensa al romanzo ottocentesco, tutto teso, viceversa, all'impersonalità oggettiva, come si è soliti ritenere, avendo per lo più in mente la poetica flaubertiana, quale apice del realismo, e poi quelle ancora più esplicite del naturalismo e del verismo[571]. Il carattere paradossale di una simile concezione si affievolisce però considerevolmente se si sceglie di ragionare in termini genealogici

[570] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 101.

[571] Basti pensare alle incisive dichiarazioni verghiane a proposito della propria poetica, il cui scopo sarebbe specificamente quello «di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire la rappresentazione all'osservazione, metter per quanto si può l'autore fuori del campo d'azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l'effetto da dar completa l'illusione della realtà. E questo par mi racchiuda il nodo di molte cose buone che sono nel così detto realismo, l'osservazione diretta, la sincerità della rappresentazione» (lettera del 1 ottobre 1880). A tal proposito si veda Francesco de Cristofaro, *Ce temps cruel. Verga e l'imperfetto dei naturalisti*, in *I suoi begli anni. Verga tra Milano e Catania*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga, a cura di Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro, Silvia Morgana, Giuseppe Polimeni, 2020, pp. 523-540, p. 529 s.; Pietro Trifone, *La coscienza linguistica di Verga*, in *Quaderni di filologia e letteratura siciliana*, IV (1977), pp. 7-9.

piuttosto che evolutivi, se si considerano cioè le origini delle modalità narrative proprie al romanzo moderno, piuttosto che i suoi esiti. A tal proposito risulta essenziale un'opera come quella di Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, che indaga il processo attraverso cui il romanzo, tra il 1550 e il 1800, avrebbe assunto la struttura in cui oggi noi siamo soliti riconoscerlo; una forma che si sarebbe infine compiutamente affermata – scrive Mazzoni – a partire dalla seconda metà del Settecento[572]. Ora, chi per primo osservò i tratti specifici di tale forma, e si occupò, non solo di definirne il genere (*genre sérieux*[573]), ma altresì di registrarne i caratteri stilistici e formali, furono i primo romantici, in particolar modo Friedrich Schlegel – in *Über das Studium der griechischen Poesie* e *Gespräch über Die Poesie* – e, con qualche anno di distanza, Hegel nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik*. Entrambi, sia Hegel che Schlegel, osservando i tratti propri ai romanzi a loro più contemporanei, hanno creduto di poterne rinvenire il fulcro, la caratteristica formale essenziale, appunto, proprio nell'irrompere della soggettività narrante all'interno del testo, attraverso commenti, digressioni, segni atti a manifestare la sua presenza.

Il romanzo moderno sarebbe caratterizzato principalmente da due fattori: il racconto di «storie vere» e l'emergere del soggettivo nel discorso narrativo.

E, insomma, che uno dei tratti fondamentali del romanzo per come noi lo intendiamo sia la narrazione di storie ambientate nella dimensione della vita quotidiana nonché storico-esistenziale, è un'affermazione su cui si può a grandi linee convenire in maniera piuttosto unanime; che uno dei suoi tratti fondamentali sia un genere di discorso narrativo caratterizzato dall'emergere del soggettivo, è invece qualcosa di molto meno evidente. O, meglio, evidente lo è semmai per quanto riguarda il romanzo umoristico fine settecentesco, ma che ciò possa essere valido in una prospettiva di più lunga durata, che comprenda anche il romanzo realistico ottocentesco, deve essere testato. A dire il vero, la presente tesi ha già cercato di dimostrare tutto ciò fin dalle sue prime pagine. Quello che segue non è che un ulteriore tentativo dimostrativo di quanto si è fin qui sostenuto e, a più riprese, cercato di dimostrare: che il linguaggio proprio al romanzo realista non sia quello impersonale e obiettivo inteso nei termini di fantomatica adesione referenziale del testo al reale, o alle cose come sono secondo probabilità e necessità; ma che, viceversa, il linguaggio proprio al romanzo realista sia piuttosto legato all'intervento di istanze

[572] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit.
[573] Denis Diderot (1757), *Entretiens sur le Fils naturel*, in Id., *Œuvres*, Paris 1951, pp. 1243 s.

soggettive all'interno del testo, le sole capaci di rimandare alla realtà vissuta ed empiricamente esperita, alla sua ambiguità, pluridiscorsività, equivocità. Quest'ultima è invero l'oggetto di rappresentazione del romanzo inteso come narrazione di «storie vere»: non l'universalità del probabile e necessario oggettivamente predisposti o desunti, ad ogni modo astraendo dal caso particolare, ma il probabile e necessario come orizzonti di intersoggettività, di incontro intersoggettivo, in cui la presa in considerazione seria dell'esistenza soggettivamente (e intersoggettivamente) vissuta resta l'elemento centrale.

Ricominciamo, però, dal principio della nostra argomentazione. Anzitutto, checché se ne dica del carattere prettamente speculativo della filosofia primo romantica e di quella hegeliana, l'assunto di un'intima connessione tra rappresentazione di «storie vere» e un discorso narrativo che si colora sempre più di modi soggettivi non era frutto di una mera trovata teorica, ascrivibile a un impianto storicistico-teleologico, del tutto avulso dallo studio attento dei fenomeni concreti. Al contrario, un simile assunto scaturiva in maniera diretta dall'osservazione di testi per loro piuttosto recenti, come il *Tristram Shandy* o il *Jacques le Fataliste*. Si tratta di quei testi umoristici, in cui la narrazione di avvenimenti di poco conto, quotidiani, niente affatto eccezionali, esistenziali (per così dire), cessava di essere portata avanti in uno stile comico, atto a suscitare riso. Essa, viceversa, iniziava a farsi discorso – se pur ilare e giocoso – teso nondimeno a persuadere il lettore dell'intrinseca serietà di quei contenuti. È invero proprio su questi contenuti quotidiani, esistenziali, relativi all'esperienza di ciascuno, che l'argomentazione narrativa insiste, spende fiumi di parole, si dilunga, sospende la trattazione, per poi tornarvi: con uno sguardo nuovo, una prospettiva mutata. E lo fa attraverso tecniche narrative in cui la relazione di comunicazione con il lettore diviene centrale. Il testo tutto sembrerebbe quasi svolgersi con questo intento di attivare semanticamente il lettore, di indurlo ad avvicinarsi ai contenuti testuali, a rimettere in questione risposte ormai date, a prosi interrogativi, a riflettervi; non però sulla base di norme prestabilite, ma in considerazione di contingenze, contesto, elementi circostanziali, dettagli trascurati e non ancora presi in considerazione, comparazioni con temi esistenziali più ampi. E così, il discorso narrativo saggistico-umoristico, apparentemente arbitrario e giocoso, si svela invece come un modo di approfondire gli eventi particolari del racconto per lasciarne emergere l'intrinseca ragionevolezza e consequenzialità, attraverso la mediazione di un discorso

che, spogliatosi dell'unità «semantico-verbale del mondo ideologico»[574], pone interrogativi, ipotizza, indovina, indaga, *si immagina*, *si figura* e induce il lettore a fare altrettanto. Si tratta della mediazione del soggettivo, dell'emergere della *narratio* come prospettiva particolare, «umanamente caratteristica», capace di mitigare lo statuto di oggettività e indiscutibilità del discorso impersonale, e di indurre con ciò il lettore a non prendere passivamente per buoni tutti i contenuti testuali, ma a riflettervi in base alla propria capacità critica, a porsi lui stesso delle questioni, a cimentarsi con queste. Il lettore – affermava Friedrich Schlegel nei frammenti del *Lyceum*, vale a dire, nel contesto stesso in cui formulava la sua concezione dell'ironico – non deve essere passivo, ma «vivace e reattivo»; e l'autore – vale a dire il narratore – non deve dare lui tutte le risposte, bensì spingerlo «ad inventarl[e] lui stesso»[575], ad *immaginare* e *figurarsi*. Sulla medesima scia, Novalis scriveva che il «vero lettore deve essere l'autore esteso»; deve saper rielaborare il testo e raffinarlo, deve avere un ruolo attivo nella costruzione dell'opera, contribuire cioè alla sua compiutezza[576].

Ora, se si osservano alcune delle soluzioni formali relative ai romanzi umoristici fine settecenteschi, e nello specifico quelle ironiche dell'emergere della soggettività narrante all'interno del testo, quali modi di decentralizzazione semantico-verbale del mondo ideologico e di attivazione del lettore, si vedrà come questi, con le loro funzioni, continuino altresì a ripercorrere la frase narrativa del romanzo ottocentesco. A tal proposito, al fine di non rendere il discorso troppo dispersivo, propongo di seguire il manifestarsi nel testo, e il suo modificarsi nel corso dell'Ottocento, di uno specifico fenomeno del soggettivo. Si tratta di un classico esempio di modalità ironico-umoristica: l'intervento della soggettività narrante all'interno del testo letterario attraverso domande retoriche relative alla storia e ai suoi contenuti; domande spesso – ma non sempre – volte a mimare quelle che il lettore potrebbe o dovrebbe porsi in relazione al senso del racconto, al suo sviluppo, alla sua trama, e per mezzo delle quali il narratore svolge una funzione fatica nei confronti del suo destinatario, incitandolo a interrogarsi su alcuni contenuti, a rimetterli in questione, o, semplicemente, a entrarci in relazione, a parteciparvi.

Alcuni esempi settecenteschi, per cominciare:

---

[574] M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 175.
[575] F. Schlegel, *Fragmente*; trad. it. *Frammenti critici e poetici*, cit., frammento 112.
[576] Novalis, *Das philosophische Werk I*, 1799-1800 (traduzione mia).

« Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? »[577].

« En suivant cette dispute sur laquelle ils auraient pu faire le tour du globe sans déparler un moment et sans s'accorder, ils furent accueillis par un orage qui les contraignit de s'acheminer... – *Où ? – Où ?* lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode ! »[578].

« *Comment un homme de sens, qui a des mœurs, qui se pique de philosophie, peut-il s'amuser à débiter des contes de cette obscénité ?* – Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère »[579].

Si tratta di quel tipo di domande, note a ciascuno, con cui principiava il *Jacques le Fataliste* e che si rinvengono poi nel corso del testo tutto; tanto frequenti nel *Tristram Shandy* da venire quasi a costituire un intercalare narrativo.

« ––*A history! of who? what? where? when?* Don't hurry yourself–– »[580].

« ––*How, in the name of wonder! could your uncle Toby, who, it seems, was a military man, and whom you have represented as no fool,––be at the same time such a confused, pudding−headed, muddle−headed, fellow, as*––Go look »[581].

Queste domande, che possono essere di vario genere, sono meccanismi attraverso cui il testo si mostra come prodotto di un'istanza narrativa in comunicazione con il suo lettore; fino a dargli l'impressione che è con lui, con i suoi interrogativi esistenziali, quotidiani, empirici, emotivi che, passo dopo passo, si sta procedendo.

È proprio nei termini di relazione di comunicazione con il lettore che Ernst Behelr, ragionando sul primo romanticismo tedesco, definiva le forme dell'ironico[582], quelle che, seppure da sempre esistite in letteratura, rinvenibili già nella parabasi della commedia antica, nel romanzo umoristico si fanno sostanziali; non fungono più da strumenti retorici supplementari e diventano una vera e propria maniera di procedere retoricamente nel testo. Nel primo capitolo di questa tesi si era mostrato come la retorica suddividesse i fenomeni dell'elaborazione atti a coinvolgere il lettore in due classi: da un lato, i fenomeni capaci di *attivarlo intellettualmente*, attraverso cioè figure e soluzioni formali

[577] D. Diderot, *Jacques le Fataliste*, cit., p. 35.
[578] Ivi, p. 56 (corsivo mio).
[579] Ivi, p. 260 (corsivo mio).
[580] L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 55 (corsivo mio).
[581] Ivi, p. 54 (corsivo mio).
[582] E. Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*, cit.

che risveglino la tensione semantica del discorso, attivino cognitivamente chi usufruisce del testo e aumentino la sua partecipazione riflessiva e critica, lo incitino cioè a porsi domande relative al senso, alla ragionevolezza, alla plausibilità di certi contenuti del racconto ("che senso ha?"; "quali sono le sue ragioni?"; "che cosa lo rende plausibile?"); dall'altro lato, i fenomeni dell'*attivazione emozionale*, capaci cioè di accrescere la partecipazione emotiva, attraverso soluzioni formali tese a creare *pathos*, *affectus concitati*, *suspense*; tese cioè a coinvolgere il lettore dal punto di vista emotivo, a suscitare in lui la domanda relativa al come andrà a finire[583] ("quali saranno le conseguenze possibili di quanto è occorso?"; "come può ora, su queste basi, proseguire il racconto?"; "che accadrà?")[584]. Una simile suddivisione è la stessa in cui possono essere classificati gli interrogativi retorici attraverso cui la soggettività narrante irrompe nel testo.

Se però tali interventi, in cui il narratore si relaziona al proprio lettore, con funzione essenzialmente fatica, assumendo su di sé il ruolo della dissimulazione, presentandosi in pose giocose, soggettive, sospese, sono classicamente definiti come ironici[585] e ricollegati alle pagine del romanzo umoristico; bisogna constatare che essi occorrono anche nel romanzo ottocentesco, ove si inseriscono con modalità non dissimili rispetto a quelle ironico-umoristiche di fine Settecento e con la medesima funzione di coinvolgere il lettore, e a livello semantico e a livello emotivo, nella situazione finzionale. Il lettore manzoniano ne converrà. Simili soluzioni formali, nelle loro varie declinazioni, ricorrono invero, e con una certa frequenza, nel corso de *I promessi sposi*. Possono essere domande niente affatto dissimili da quelle prima citate dal sì noto incipit del *Jacques le Fataliste*; quel genere di domande che qualsiasi scrittore implicitamente si pone nel corso della scrittura di un testo narrativo, immaginando che siano quelle rispetto alle quali un lettore ipotetico e futuro si aspetta di ricevere una risposta al fine di essere accompagnato nella dimensione narrativa.

> «– Ma perché si prendeva tanto pensiero di Lucia? E perché, al primo avviso, s'era mosso con tanta sollecitudine, come a una chiamata del padre provinciale? E chi era questo padre Cristoforo? – Bisogna soddisfare a tutte queste domande»[586].

[583] T. Cave, *Suspense and the Prehistory of the Novel*, cit., p. 139.
[584] Per quanto riguarda la distinzione retorica tra queste di classi di fenomeni mi rifaccio, come nel primo capitolo, a quanto espresso in H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit.
[585] E. Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*, cit.
[586] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. 1, p. 57.

Nell'esplicitare simili questioni, a essere messo in ballo è il patto narrativo stesso, che giocosamente si svela, scopre le sue carte e si mette deliberatamente nella condizione di dover essere testato. Il lettore, lungi dal potervisi affidare passivamente, è attivamente coinvolto e incitato a metterlo alla prova, a verificarne, dal suo punto di vista, i requisiti di plausibilità, di ragionevolezza.

Oppure, può trattarsi di quesiti morali lasciati irrisolti e affidati all'intervento riflessivo del lettore:

> «Quell'uomo era stato a sentire all'uscio del suo padrone: aveva fatto bene? E fra Cristoforo faceva bene a lodarlo di ciò? Secondo le regole più comuni e men contraddette, è cosa molto brutta; ma quel caso non poteva riguardarsi come un'eccezione? E ci sono dell'eccezioni alle regole più comuni e men contraddette? Questioni importanti; ma che il lettore risolverà da sé, se ne ha voglia»[587].

Beninteso, però, se si può affermare che una simile tecnica narrativa umoristica-settecentesca continua a ricorrere nei romanzi ottocenteschi con analoghe modalità e funzioni, non ci si può tuttavia aspettare una totale uniformità di impiego.

Anzitutto, nell'impiego settecentesco la mediazione del soggettivo acquisiva spazi di maggiore estensione nel testo; a volte anche più pagine o interi capitoli in cui il narratore risponde alle ipotetiche questioni e obiezioni del suo lettore, o in cui cerca di farlo riflettere sulla complessità di alcune questioni, sull'inadeguatezza di certe categorie morali troppo stringenti, sulla molteplicità dei punti di vista, sull'eguale plausibilità di due ipotesi tra loro antitetiche, sulle ragioni di ciascuna prospettiva. Come quando il narratore di *Jacques le Fataliste*, dopo aver fatto raccontare a uno dei personaggi una storiella sull'immoralità della vendetta, nel caso specifico quella di Madame de La Pommeraye nei confronti del marchese des Arcis, invita giocosamente il suo lettore a rimettere in questione il verdetto, a considerare i dettagli, a riflettere sulle ragioni che avevano mosso la dama in questione a orchestrare la propria vendetta nei confronti di un uomo che l'aveva sedotta e abbandonata:

> « Vous entrez en fureur au nom de Mme de La Pommeraye, et vous vous écriez : ' Ah ! la femme horrible ! ah ! l'hypocrite ! ah ! la scélérate !... ' Point d'exclamation, point de courroux, point de partialité : raisonnons. Il se fait tous les jours des actions plus noires, sans aucun génie. Vous pouvez haïr ; vous pouvez redouter Mme de La Pommeraye : mais vous ne la mépriserez pas. Sa vengeance est atroce ; mais elle n'est souillée d'aucun motif d'intérêt. On ne vous a pas dit qu'elle avait jeté au nez du marquis le beau diamant dont il lui avait fait présent ; mais elle le fit : je le sais par les voies les plus sûres. […] *Avez-vous*

[587] Ivi, p. 89.

*un peu réfléchi sur les sacrifices que Mme de La Pommeraye avait faits au marquis ?* Je ne vous dirai pas que sa bourse lui avait été ouverte en toute occasion, et que pendant plusieurs années il n'avait eu d'autre maison, d'autre table que la sienne : cela vous ferait hocher de la tête ; mais elle s'était assujettie à toutes ses fantaisies, à tous ses goûts ; pour lui plaire elle avait renversé le plan de sa vie »[588].

Etc. etc., il discorso infatti prosegue e si estende nello spazio di più pagine. Le differenze emergono con chiarezza se si confronta questo caso con quelli ottocenteschi; ne abbiamo già incontrati alcuni nel capitolo precedente, in cui quesiti morali vengono sollevati e messi in luce nella loro complessità, nelle loro molteplici sfaccettature, anche attraverso interventi molto più sintetici della soggettività narrante, da qualche frase, a segni sintattici minimali, come l'uso dei modali. Se, dunque, come si vorrebbe dimostrare, è vero che un discorso narrativo contrassegnato dall'intervento dei modi soggettivi può essere detto caratteristica comune del romanzo, diciamo, moderno – quello cioè che, per citare ancora Mazzoni, si è sviluppato tra il 1550 e il 1800, assumendo le sue forme più proprie circa a metà Settecento[589]–; bisogna, ancor prima, rendere esplicite le ragioni delle difformità formali relative all'emergere del soggettivo, che occorrono tra modalità settecentesche e ottocentesche, e che risultano fin troppo evidenti perché possano essere lasciate in sordina.

Nel romanzo umoristico l'intervento della soggettività narrante appare verboso, insistente, pervasivo, si estende negli ampi spazi di digressioni saggistiche, giochi, provocazioni; l'istanza narrativa si presenta al lettore come sicura di sé, capace di gestire ampi contenuti, di padroneggiarli; si muove con sicurezza nell'universo finzionale in cui accoglie il lettore come a casa propria. È padrona del proprio discorso: a sorreggerlo, a tenerlo in piedi, non c'è nient'altro se non il suo senso critico[590]. Non è un caso che in questo stesso periodo, mentre nel discorso narrativo romanzesco l'emergere del soggettivo, con il suo discorso razionale, si faceva sempre più preponderante, nella

[588] D. Diderot, *Jacques le Fataliste*, cit., p. 198 s. (corsivo mio).
[589] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit.
[590] Hegel, nelle sue *Vorlesungen über die Ästhetik*, rende bene la dinamica di questo operare: si tratta dell'«artista stesso che penetra nell'argomento. Perciò la sua attività principale consiste nel far in sé decomporre e dissolvere, ad opera della potenza di trovate soggettive, lampi di pensiero e sorprendenti modi di concepire, tutto ciò che pretende di farsi oggettivo e di acquistare una forma fissa della realtà o che sembra possederla nel mondo esterno. Con ciò ogni autonomia di un contenuto oggettivo e la connessione della forma in sé fissa, data dalla cosa stessa, vengono in sé annientate e la rappresentazione diviene solo un giuoco con gli oggetti, una deformazione e un rovesciamento della materia, ed insieme uno scorrere in su ed in giù, un incrociarsi di espressioni, modi di vedere e atteggiamenti soggettivi» (G.W.F. Hegel, *Estetica*. Vol. I, cit., p. 790 s.).

tragedia si affermava – come fa notare Franco Moretti in *Bandiera nera* – la figura dell'ideologo[591]. È il teorico – scrive Moretti, citando Lukàcs, *Genesi della tragedia borghese da Lessing a Ibsen* – la grande invenzione, il vero nuovo tipo del dramma moderno[592]; è Posa nel *Don Carlos.*

Ad un certo punto – cito un passaggio tra quelli riportati da Moretti – il re gli chiede perché si sia ritirato dal servizio della monarchia. «Ich kann nicht Fürstendiener sein», risponde Posa: non posso essere un servitore di principi; e poi continua:

> «Potete tollerare creatori estranei nella vostra creazione? / E io dovrei abbassarmi ad essere scalpello / Quando posso essere l'artista?»[593]

È sorprendente. Sembra quasi un'esplicitazione tematica di quanto è in azione nelle forme del romanzo umoristico: l'artista che vuole penetrare, con la propria razionalità, nell'argomento stesso[594]; e finalmente, non più al servizio di questo o quel costume, si manifesta come istanza capace di gestire la sua opera a proprio piacimento. È la *narratio* che compiutamente si afferma ai danni del *sensus*[595], per mediarlo con il proprio discorso soggettivo, metterlo alla prova, o addirittura in questione, vagliarne pro e contro, dire la sua. È la struttura narrativa del romanzo fine settecentesco in cui la soggettività narrante – l'artista, se vogliamo –, con la sua eloquenza, emerge costantemente nel testo per esprimere la sua opinione, il suo punto di vista. A ben vedere, quanto essa porta avanti con i suoi modi è specificamente quel tanto acclamato *uso pubblico della propria ragione*[596]; in tutti i campi – recitava il kantiano manifesto dell'Illuminismo –, «davanti all'intero pubblico dei suoi lettori»: chi parla attraverso scritti al pubblico propriamente detto, vale a dire al mondo, gode infatti di una libertà illimitata di valersi della propria ragione e di parlare in prima persona[597]. A strutturare l'opera non è più un *sensus* a priori, ma il discorso razionale del soggetto, dello scrittore, che si rivolge ai suoi lettori, incitandoli a riflettere, ragionare, a fare uso critico del proprio pensiero. Non si tratta più

---

[591] Franco Moretti, *Bandiera nera. Forma tragica e guerra civile*, Einaudi, Torino 2026, p. 104.

[592] György Lukács, *Genesi della tragedia borghese da Lessing a Ibsen*, trad. it. a cura di L. Coeta, Sugarco, Milano 1977, p. 15.

[593] Schiller (1787), *Don Carlos*, III, x, 3034-37.

[594] G.W.F. Hegel, *Estetica*. Vol. I, cit., p. 790.

[595] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit.

[596] Quell'uso pubblico della propria ragione che – come scrive Moretti –, in certa misura, nella misura cioè possibile alla struttura tragica (la quale ha altrettanto a che fare con l'azione che *abbrevia* e semplifica il daffare), era altresì incarnata dalla figura dell'ideologo (F. Moretti, *Bandiera nera*, cit., p. 109).

[597] Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was is Aufklaerung?*, in *Berlinische Monatsschrift*, I-V, 1784, pp. 481-94, trad. it. a cura di F. Di Donato, http://bfp.sp.unipi.it/classici/illu.html#id2530329.

solo di obbedire ad un'oggettività già data, ma di lasciar altresì emergere le capacità creative, innovative del soggettivo.

Ora, quanto si è cercato di dimostrare fin dalle prime pagine di questa tesi è che anche il discorso narrativo realistico ottocentesco sia caratterizzato dalla presenza di modi soggettivi; una presenza niente affatto sussidiaria o residuale, ma consustanziale alla materia della sua rappresentazione (l'esistenza nella sua complessità e pluridiscorsività). Che l'emergere del soggettivo all'interno dei romanzi ottocenteschi possa apparire effettivamente residuale rispetto all'eloquenza, alla verbosità, al manierismo dell'istanza narrativa all'opera nei testi umoristici è naturale. Qui, in effetti, l'intervento della soggettività narrante all'interno del testo diviene più sobrio e contenuto, sempre meno vistoso, fino a ridursi – e ciò si prospetta già in Stendhal – a poche battute tra parentesi, un punto interrogativo o esclamativo, l'impiego di un modale; quanto basta a lasciar trasparire nel discorso l'espressione di un punto di vista soggettivo, relativo. È accaduto qualcosa. Il soggettivo continua ad emergere nella frase narrativa, a manifestarsi nel testo, a indebolire e mediare con l'espressione della propria prospettiva particolare il carattere di assolutezza e indiscutibilità del discorso impersonale, ma non è più il razionale, non è più la parola del teorico, la loquacità dell'ideologo; non è più figura del far uso pubblico della propria ragione – anche se, a dire il vero, tracce di ciò permangono, talvolta in maniera piuttosto evidente, in particolar modo in Manzoni e Balzac.

La scena quinta del terzo atto del *Don Carlos* inizia con il re, solo, che invoca «un uomo», quell'uomo è Posa, l'uomo capace di far uso della propria ragione; il monologo del re è esteso quarantacinque versi, Moretti ne estrapola due brevi battute, sono quelle essenziali: «Jetzt gib mir einen *Menschen*, gute Vorsicht […] Ich brauche *Wahrheit*»[598], dammi ora un *uomo*, santa provvidenza; ho bisogno di *verità*[599]. È questo illuministico nesso tra uomo e verità, tra essere umano dalla mente lucida e occhi liberi dai pregiudizi, da un lato, e possibilità di scorgere il vero, dall'altro[600]; è questa salda fiducia nella capacità della ragione umana di poter realizzare il vero, il bene, il bello, un mondo migliore[601], a incrinarsi progressivamente nel corso dell'Ottocento.

[598] Schiller (1787), *Don Carlos*, III, v, 2809 e 2820 (corsivo mio).
[599] F. Moretti, *Bandiera nera*, cit., p. 106.
[600] «Gib mir / Den seltnen Mann mit reinem, offnem Herzen, / Mit hellem Geist und unbefangnen Augen, / Der mir sie [die Wahrheit] finden helfen kann» (Schiller (1787), *Don Carlos*, III, v, 2823-25).
[601] I. Kant, *Beantwortung der Frage: Was is Aufklaerung?*, cit.

C'è stata la Rivoluzione; la realtà delle cose ha sconfessato l'esistenza di una razionalità umana che potesse essere effettivamente detta universale e intersoggettiva, se non altro, minimo comun denominatore capace di accordare quella collettività con il diritto di esercitare la sovranità politica su uno specifico territorio, la nazione[602]; si scopre – con rammarico – che la comunanza di un linguaggio attraverso cui dialogare e far uso pubblico della ragione non bastava a creare e garantire una comunanza di sentimenti politici[603]. Si perde fiducia in quella volontà generale lucida e critica, capace di rinvenire il vero e di realizzarlo progressivamente nella storia; una fiducia ancora rinvenibile, anche se in termini mutati, nel discorso hegeliano e che ben traspare dai suoi commenti al romanzo appunto umoristico di Sterne ed Hippel, in cui il penetrare stesso del poeta in ciascun argomento per indagarlo, trasformarlo, plasmarlo decomporlo, talvolta fino a dissolverlo a colpi di scherni e trovate soggettive si rende al tempo stesso capace di «far affiorare il sostanziale dalla sua stessa accidentalità»[604], capace di «mettere in rilievo nell'isolato come tale il punto focale dello spirito»[605]. Una simile idea di connessione tra particolare, accidentale, quale materia della rappresentazione, e una *modalità* rappresentativa in grado di farne nondimeno emergere l'universale è un *topos* fine settecentesco, inizio ottocentesco, e lo si può ritrovare in azione in tutta la prima metà dell'Ottocento. Lo si ritrova, ad esempio, nelle dichiarazioni balzachiane, in cui, ancora una volta, è alla soggettività del poeta che viene affidato il compito di lasciar emergere, dall'accidentale e mutevole che concerne la storia, quanto è viceversa comune e costante: «[l]e génie a pour mission de chercher, à travers les hasards de la vie, ce qui doit sembler probable à tout le monde»[606]. Solo che qui l'universale non è più lo spirito, il sostanziale, ma molto più modestamente il *probabile*, che lungi dall'avere a che fare con il *verum*, concerne il *certum*, il quale specificamente consiste «nella comprensione delle attività degli uomini, di quello che gli uomini intendono, vogliono, sentono, di come reagiscono al mondo […] agendo non solo consapevolmente e deliberatamente e per il conseguimento di obiettivi chiari, o secondo idee formulate distintamente nelle loro

[602] Alberto Maria Banti, *L'età contemporanea. Dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*, Laterza. Bari 2009, p. 139.

[603] *Ibidem*.

[604] G.W.F. Hegel, *Estetica*. Vol. I, cit., p. 792.

[605] Ivi, 792 s.

[606] H. de Balzac, *La Comédie humaine*, ed. diretta da P.-G. Castex, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, 12 voll., 1976-1981, vol. II, p. 305 (corsivi miei).

menti»[607]; vale a dire, non solo razionalmente, «ma anche inconsapevolmente e in maniera abitudinaria o in modi che essi stessi non comprendono del tutto (o niente affatto)»[608].

Che il dominio dell'umano fosse non il *verum* e la sua capacità di realizzarlo nella storia, tramite l'uso pubblico della propria ragione, ma il *certum* con tutto ciò che lo riguarda (oltre al razionale, affetti, passioni, carne, contraddizioni, parzialità) è quanto è emerso con chiarezza empirica e pubblicamente attestabile – vale a dire nella storia, nella politica, nella giurisdizione – nel corso dell'Ottocento. Ad essere cambiato è il concetto stesso di soggetto e il suo possibile ruolo di mediazione del normativo attraverso le proprie istanze. Alla solida trama di principi illuministici che inneggiavano alla facoltà soggettiva di discutere la legislazione stessa e si declinavano tutti al futuro, nella forma di progetto in vista di un ordine migliore, si sostituisce, già a partire dal tardo Settecento, a seguito della rivoluzione industriale e di quella francese poi, un «viluppo di problemi» pratici e concreti, urgenti, e, nello specifico, «il problema della sfera vitale dei soggetti e il conflitto che intorno ad essa divampa»[609]. Se nella fase teorica illuministica e pre-rivoluzionaria, in cui si afferma il soggetto di diritto, ad essere protagonista della scena, della discussione politica e giuridica, era il soggetto inteso come colui che ha la facoltà di dominare con la ragione le proprie passioni, il soggetto in quanto proprietario e *proprium* (la proprietà essendo espressione e conferma della *razionalità* umana)[610]; l'evento rivoluzionario, con le sue conseguenze, impone di «rivedere la concezione dei soggetti», e da un punto di vista ideologico, e da un punto di vista pratico. Il soggetto non è più inteso come il proprietario, colui che è interamente padrone di sé e del proprio destino, ma viene piuttosto a definirsi, non già in quanto ente razionale, bensì a partire «dagli innumerevoli rapporti che lo stringono alla società tutta: […] un soggetto la cui posizione sociale è il frutto spesso *inconsapevole* e *involontario* degli innumerevoli rapporti che egli da sempre intrattiene con gli altri membri della società»[611]; un soggetto limitato, parziale, gettato nell'esistenza, che interagisce con altri soggetti e con le loro

[607] Isaiah Berlin, *Sulla teoria del Vico circa la conoscenza storica*, in *Lettere Italiane*, Ottobre-Dicembre 1965, Vol. 17, No. 4, pp. 420-431, Leo S. Olschki, Firenze 1965, p. 425.
[608] *Ibidem*.
[609] Pietro Costa, *Diritti individuali e governo dei soggetti: un quadro tipologico*, in *Giornale di storia costituzionale*, n. 7, settembre 2004, pp. 9-32, p. 14.
[610] Ivi, p. 16.
[611] Ivi, p. 24 (corsivo mio).

istanze, altrettanto parziali e limitate. Si tratta di quell'*homme démocratique*, tutt'altro che libero e razionale, ma piuttosto fragile, insicuro, facilmente manipolabile, non sempre capace di discernere, con lucidità, il bene e l'utile; sempre, invece, in tensione, in ansia, in concorrenza[612].

Tutto ciò è quanto traspare altresì nelle forme del romanzo ottocentesco, in cui l'intervento dei modi soggettivi all'interno del testo nelle vesti tardo settecentesche di razionalità spavalda, sicura di sé, dei propri mezzi, capace di discutere pubblicamente questo o quell'argomento, di metterlo in questione facendo uso critico della propria ragione e ragionevolezza, inizia a farsi sempre meno manieristico e sempre più espressione di quello che è l'umano nella sua complessità, parzialità, incompiutezza; tanto che, infine, la frase narrativa soggettiva, attraverso cui la soggettività narrante faceva originariamente sfoggio delle proprie capacità intellettuali (uso pubblico della propria ragione), diviene sempre più simile a quella di indiretto libero (espressione di parzialità, limitatezza), sino a potervisi confondere, per poi, più compiutamente, traslarvi. Una simile traslazione non è neutrale: nel romanzo ottocentesco il fenomeno dell'emergere del soggettivo, quale messa in questione – per dirlo con Bachtin – dell'uniformità semantico-ideologica del discorso impersonale, muta nei suoi termini essenziali; il soggetto – il quale si rapporta all'assolutezza e indiscutibilità del discorso oggettivo per mediarlo tramite l'espressione di sé – non è più il razionale, ma l'umano nella sua complessità e parzialità.

Si osservi questo passaggio manzoniano:

> «"Il vicario! Il tiranno! L'affamatore! Lo vogliamo! vivo o morto!"
> Il meschino girava di stanza in stanza, pallido, senza fiato, battendo palma a palma, raccomandandosi a Dio, e a' suoi servitori, che tenessero fermo, che trovassero la maniera di farlo scappare. *Ma come, e di dove?* Salì in soffitta [...]»[613].

Il caso è interessante. Da un certo punto di vista, in simili domande (*ma come, e di dove?)* risuonano invero quelle attraverso cui il narratore del *Jacques le Fataliste* faceva giocosamente il verso alla curiosità del suo lettore (*où ? – Où ?*; *D'où venaient-ils ?*; *Où allaient-ils ?*; *Que disaient-ils ?*) rendendo con ciò ironicamente esplicito il carattere artificiale dell'opera tutta e l'acribia narrativa, il suo estro, la sua spigliatezza, la sua

[612] Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, 1835-40; cfr. Antonio Martone, *Una nuova antropologia. Soggetto e libertà nella democrazia di Tocqueville*, in *La società degli individui*, n. 53, XVIII, 2015/2, pp. 117-130, p. 119.

[613] Ivi, p. 204 (corsivo mio).

potenziale arbitrarietà di gestione del racconto. E però, qui, accade qualcosa di diverso. Queste domande, lì, nel *Jacques le Fataliste*, chiaramente espressive del gioco narrativo-soggettivo, qui sono, viceversa, altrettanto plausibilmente attribuibili al sé narrato, vale a dire interpretabili come espressioni dei moti del personaggio: potrebbe benissimo trattarsi di un indiretto libero attraverso cui il vicario esprime tutta la sua concitazione. Anzi, è con tutta probabilità di un indiretto libero che si tratta.

Il caso è interessante, dicevo. Esso, infatti, ripercorre o, piuttosto, precorre, i termini di quanto effettivamente accadrà nel corso del romanzo ottocentesco, in cui – in linea con quanto si diceva poco sopra – i modi della soggettività narrante tendono sempre più a intersecarsi con quelli dei personaggi, a confondervisi, a interagirvi, per poi venire definitamente a traslarvi. E, a mano a mano che i modi della soggettività narrante si fondono con quelli dei personaggi, per poi sfociare nell'indiretto libero, l'attivazione semantica (cognitiva, intellettuale) del lettore viene ad essere stimolata sempre più in connessione con quella empatica; si fa cioè sempre meno astratta, legata a temi generali, tesa a riflessioni saggistiche, per saldarsi sempre più intimamente alla presa in considerazione seria e problematica relativa al caso particolare, alle sorti particolari dei personaggi, ai loro soggettivi modi di esperire, sentire, desiderare, patire. Eppure, della struttura sintattica nonché delle funzioni testuali di quelle modalità ironiche tipicamente umoristico-settecentesche restano delle tracce ben visibili nel romanzo ottocentesco tutto.

E anzi, a proposito di alcuni autori, parlare semplicemente di "tracce" è forse quasi riduttivo. Penso a Balzac.

> « Maintenant embrassez les pensées qui durent assaillir Lucien pendant qu'il descendait d'Angoulême à l'Houmeau. Cette grande dame s'était-elle fâchée ? allait-elle recevoir David chez elle ? l'ambitieux ne serait-il pas précipité dans son trou à l'Houmeau ? »[614]

Ricordiamo tutti quella prima imprudenza entusiastica e presuntuosa di Lucien de Rubempré in *Illusions perdues*; quando, facendo eccessivo affidamento sulla simpatia che Madame de Bargeton nutriva nei confronti della sua figura e per potersi forse inorgoglire di un'ulteriore e definitiva prova d'amore, le fa avere un biglietto in cui chiede di poter ricevere nel suo salotto d'elezione il figlio di un torcoliere; il suo amico fraterno, dai piedi piatti del *welsch* e il collo taurino, David Séchard. È troppo: non solo

[614] H. de Balzac, *Illusions perdues*, cit., p. 176.

un azzardo, ma una vera e propria bambinata fuori luogo. E, a cose ormai fatte, dopo quell'iniziale moto impulsivo di eccitamento giovanile, in cui all'amore amicale si confondeva la superbia, comincia a prenderne atto. Noi siamo esplicitamente chiamati a farlo con lui, a sentire con lui l'urgenza di simili questioni. E, infatti, a questo punto, l'intervento narrativo, con l'imperativo («Maintenant embrassez les pensées qui durent assaillir Lucien»), si rivolge anzitutto al lettore per incitarlo a porsi le domande che, con ogni evidenza, anche il personaggio sta rivolgendo a se stesso («Cette grande dame s'était-elle fâchée ? allait-elle recevoir David chez elle ? l'ambitieux ne serait-il pas précipité dans son trou à l'Houmeau ?»). Sono interrogativi relativi alle conseguenze delle sue azioni; ed è con lui, che ci poniamo qui la questione concernente il che cosa accadrà, come andrà a finire. La forma interrogativa si fa qui espressione delle preoccupazioni del personaggio, dei suoi timori. Quasi, questi interrogativi potrebbero sembrare, per quanto riguarda la loro struttura sintattica, degli indiretti liberi; se non che il lessico definitorio, «cette grande dame», «l'ambitieux», non lascia spazio ad alcuna ambiguità: è senza dubbio da attribuire all'istanza narrativa, qui ancora molto forte nella sua discorsività e acribia. Quest'ultima, sebbene per un istante dissimuli e porti con sé il lettore in una prospettiva di orizzontalità, di consonanza, rispetto al sentire del personaggio – è con Lucien e contemporaneamente a Lucien che restiamo sospesi in tali questioni –, tuttavia si dilunga poi in considerazioni più generali: storico-sociali[615], ironiche analogie con grandi figure del passato[616], massime generalizzanti[617]. E spesso, in effetti, le domande retoriche che irrompono nel testo balzachiano a mediare, con l'espressione di una prospettiva soggettiva, l'oggettività del discorso narrativo, fungono da punto di partenza per distese argomentazioni e note saggistiche attraverso cui il narratore cerca di rendere conto delle varie sfaccettature dell'esistenza, di compararle,

[615] « Atteinte et convaincue de s'être encanaillée, Louise serait obligée de quitter la ville, où sa caste la fuirait comme au moyen âge on fuyait un lépreux. Le clan de fine aristocratie et le clergé lui-même défendraient Naïs envers et contre tous, au cas où elle se permettrait une faute ; mais le crime devoir mauvaise compagnie ne lui serait jamais remis ; car si l'on excuse les fautes du pouvoir, on le condamne après son abdication. Or, recevoir David, n'était-ce pas abdiquer ? » (ivi, p. 71 s.).

[616] « La noblesse des sentiments ne donne pas inévitablement la noblesse des manières. Si Racine avait l'air du plus noble courtisan, Corneille ressemblait fort à un marchand de bœufs. Descartes avait la tournure d'un bon négociant hollandais. Souvent, en rencontrant Montesquieu son râteau sur l'épaule, son bonnet de nuit sur la tête, les visiteurs de La Brède le prirent pour un vulgaire jardinier » (ivi, p. 72).

[617] « L'usage du monde, quand il n'est pas un don de haute naissance, une science sucée avec le lait ou transmise par le sang, constitue une éducation que le hasard doit seconder par une certaine élégance de formes, par une distinction dans les traits, par un timbre de voix. Toutes ces grandes petites choses manquaient à David, tandis que la nature en avait doué son ami » (*ibidem*).

soppesarle, renderle intellegibili, ripercorrendone anche temi, parole, linguaggi, attitudini. In questo senso le sue modalità sono molto più simili a quelle dei romanzi umoristici fine settecenteschi di quanto non avvenga, per esempio, in un autore come Stendhal.

In quest'ultimo, infatti, ad un impiego assolutamente classico e canonico dei modi umoristici,

> « Je me garderai de raconter les transports de Julien à la Malmaison. Il pleura. Quoi ! malgré les vilains murs blancs construits cette année, et qui coupent ce parc en morceaux ? – Oui, monsieur »[618];

si affiancano forme in cui l'espressività del sé narrante e del sé narrato vengono a confondersi e sovrapporsi tanto nelle loro funzioni, quanto nei loro modi di apparizione nel testo. E, in effetti, quello di impiegare quasi indiscriminatamente i modi narrativi o i modi dei personaggi perché essi adempiano alla medesima funzione testuale (funzione fatica e di attivazione del lettore) è qualcosa di ricorrente nella poetica stendhaliana; lo si rinviene, ad esempio, in quegli epifonemi conclusivi che tanto la caratterizzano. Alla fine di piccoli paragrafi, o di micro-episodi, si incontrano dei commenti, a volte quelli del narratore, a volte sono psiconarrazioni o esclamazioni, monologhi citati dei vari personaggi, a volte percezioni narrate o indiretti liberi: sono tutti posti come sentenze conclusive, esplicative; sono delle cesure, chiusure, conclusioni, ipotesi. Sempre poche parole e poi a capo, una riga o poco più, come se ricapitolassero ciò che era stato detto prima, lo spiegassero, ne traessero delle conclusioni o delle prese di coscienza. La cosa interessante è che qui i modi di espressione della soggettività narrante e di quella dei personaggi si confondono, non solo e non sempre dal punto di vista narrativo, ma soprattutto nei loro caratteri stilistici e nelle loro funzioni retoriche. Ne presento qualche esempio, sottolineando in corsivo l'occorrere di questi epifonemi.

> « Julien, debout sur son grand rocher, regardait le ciel, embrasé par un soleil d'août. Les cigales chantaient dans le champ au-dessous du rocher, quand elles se taisaient tout était silence autour de lui. Il voyait à ses pieds vingt lieues de pays. Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était aperçu par lui, de temps à autre, décrivant en silence ses cercles immenses. L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il enviait cette force, il enviait cet isolement.
>
> *C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne ?* »[619].

[618] Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, cit., p. 440.
[619] Ivi, p. 277 (corsivo mio).

« À sept heures, madame de Rênal arriva de Vergy avec Julien et les enfants. Elle trouva son salon rempli de dames libérales qui prêchaient l'union des partis, et venaient la supplier d'engager son mari à accorder une place aux leurs dans la garde d'honneur. L'une d'elles prétendait que si son mari n'était pas élu, de chagrin il ferait banqueroute. Madame de Rênal renvoya bien vite tout ce monde. *Elle paraissait fort occupée* »[620].

« Elle [Mathilde] avait l'air de revenir de si loin, et cette question avait si peu de rapport avec tout ce que le pauvre marquis lui disait depuis cinq minutes, que son amabilité en fut déconcertée. *C'était* [il signor de Croisenois] *pourtant un homme d'esprit et fort renommé comme tel* »[621].

In tutti e tre questi casi emerge con evidenza l'espressione di una prospettiva soggettiva (il condizionale *serait*, il verbo di modo *paraissait*, l'avverbio avversativo *pourtant*). A non essere, però, chiaro è se si tratti di commenti narrativi (ironico il primo – cioè di *mock-impersonation* –, constatativi il secondo e il terzo) o di passaggi in cui è piuttosto rinvenibile l'espressione dei moti dei personaggi, delle loro speranze, dei loro umori, della loro sorpresa[622].

Siamo qui a cavallo tra i due modi.

Con Flaubert accade qualcosa di ancora più radicale dal punto di vista formale. I modi soggettivi narrativi passano, dal fondersi e confondersi con quelli dei personaggi, a traslarvi. Le domande retoriche relative alla storia e ai suoi contenuti non si manifestano più come interventi della soggettività narrante all'interno del testo (in cui talvolta sono accolti, cha sia ironicamente o empaticamente, altresì i moti, le urgenze, gli atteggiamenti, le affezioni del personaggio). Quelle stesse domande retoriche, preservando le medesime funzioni, hanno ora assunto la forma narrativa dell'indiretto libero. Ne *L'Éducation sentimentale* ho potuto conteggiare circa quarantacinque casi del genere[623], in cui cioè la frase di indiretto libero si fa portatrice di domande retoriche in

[620] Ivi, p. 309 (corsivo mio).
[621] Ivi, p. 490 (corsivo mio).
[622] Nel primo caso, si ha a che fare con l'espressione di un moto di entusiasmo del nostro eroe o si tratta piuttosto di un commento narrativo ironico-mimetico? E, nel secondo, ci troviamo dinanzi a una glossa del narratore o ad emergere qui è l'espressione della percezione di Julien, che dunque lascia trasparire un certo carico emotivo, come possiamo immaginare, un senso di offesa, di orgoglio ferito? Infine, nel terzo caso, è di un commento narrativo, atto a chiarire e ribadire l'opinione pubblica, che si tratta o quel *pourtant* porta con sé l'espressione di stupore del signor de Croisenois che, messo per un istante in questione dall'indifferenza di Mathilde, cerca di riconfermare dinanzi a sé stesso il proprio sé, di ristabilire quanto il comportamento e l'opinione altrui gli aveva da sempre e in maniera indiscussa attribuito?
[623] G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 347, p. 349, p. 356, p. 363, p. 367, p. 368, p. 379, p. 381, p. 395, p. 396, p. 401, p. 403, p. 406, p. 407, p. 413, p. 414, p. 418, p. 419, p. 442, p. 451, p. 455 (x

cui riecheggiano quei modi originariamente ironici dell'intervento della soggettività narrante all'interno del testo; specificamente i suoi modi di comunicazione con il lettore. Ora, anche se in tale conteggio non mi fosse sfuggito nemmeno uno di questi casi, e anche se, per errore, mi dovessi essere confusa sulla natura di qualcuno di essi e dovessimo più propriamente parlare di soli quaranta o, addirittura, trentacinque di questi casi, bisogna notare che l'indice di ricorrenza resta comunque piuttosto alto. Anche qui, le loro funzioni continuano a poter essere in maniera orientativa suddivise nelle due categorie di attivazione semantica (domande sul senso, sulla plausibilità, su cause e ragioni) e di attivazione emotiva, attraverso cui ad essere sollecitata è la *suspense* narrativa, la condizione di partecipazione alle sorti dei personaggi ("e adesso?"). Eppure, va da sé, una simile distinzione diviene meno che mai netta ed efficace, dal momento che questi interrogativi sono ormai saldati a quelli del personaggio, procedono con lui; e noi, è con lui che procediamo nel racconto, siamo condotti nel corso del racconto. Qui la dialettica ironica tra polo della presa di distanza e polo empatico si dà in termini quasi fusionali.

Non potendo in questa sede citare per esteso ognuna delle occorrenze rinvenute, riporto solo alcuni esempi paradigmatici.

Il primo presenta un interrogativo al *conditionnel présent*, in terza persona: «*Quand donc la reverrait-il ?*». È di un indiretto libero che si tratta. Tuttavia, lo anticipo, – per i modi in cui esso, come vedremo, è inserito nel testo, *ex abrupto*, punto e a capo, dopo che una condizione di attesa era stata testualmente creata – un simile interrogativo richiama alla mente quello attraverso cui il narratore del romanzo umoristico, che si era allontanato in digressioni varie dal fulcro emotivo del racconto, irrompeva nel testo, per ricollegarsi al suo centro nevralgico emozionale attraverso una domanda atta a mimare l'espressione di curiosità del lettore, tenuto fino a quel momento sulle spine. Qui, chiaramente, la faccenda è un po' diversa, perché l'attesa di chi legge è costruita più attraverso il resoconto di quella viscerale del personaggio che dall'intromissione di digressioni ed *excursus* narrativi. Il punto, però, non è tanto questo, al momento; quanto piuttosto la condizione di attesa in cui il lettore è, in entrambi i casi posto.

2), p. 456, p. 464, p. 467, p. 473, p. 489, p. 499, p. 510, p. 511, p. 515, p. 522, p. 524, p. 528, p. 591, p. 604, p. 610, p. 614, p. 627, p. 642, p. 643, p. 645, p. 647, p. 654, p. 660.

Insomma: Madame Arnoux era partita per recarsi presso la madre malata. Iniziano, per Frédéric, tre mesi di noia, uggia, insofferenza; non ha nulla da fare, passeggia per una Parigi sempre uguale a se stessa, ma ancora più desolata: gli studenti sono partiti presso le loro famiglie; lui cammina; si imbatte nelle solite vie, da Luxembourg a Bastille, fino alla Madeleine, prevedibili in ogni loro angolo e scena. Tutti i giorni si reca presso *l'Art industriel*, rivista e impresa commerciale di Monsieur Arnoux, e si informa lungamente delle condizioni della madre della sua consorte, chiede notizie di lei. Sarebbe tornata tra una settimana, quella dopo ancora. Non torna. Arnoux si commuove per la sua sollecitudine e lo invita a cena. Frédéric deve ricambiare; vende i suoi abiti nuovi per ottanta franchi. Lo passa a prendere. C'è anche Regimbart; viene con loro e si lamenta del cibo, e del servizio, e dei bei tempi andati. Poi parlano di affari: una speculazione infallibile, ma bisognava vendere in fretta, altrimenti si perdevano gli interessi. Ci si sposta in un caffè; loro giocano a biliardo, *interminabili* partite; bevono *innumerevoli* coppe di birra; lui li guarda. La serata sembra infinita, si espande oltremodo.

> « On s'en alla prendre le café, passage du Saumon, dans un estaminet, à l'entresol. Frédéric assista, sur ses jambes, à d'interminables parties de billard, abreuvées d'innombrables chopes ; et il resta là, jusqu'à minuit, sans savoir pourquoi, par lâcheté, par bêtise, dans l'espérance confuse d'un événement quelconque favorable à son amour.
>
> *Quand donc la reverrait-il ?* »[624].

Senza dubbio, questo interrogativo è da intendersi come espressivo della disperazione del personaggio, immerso in questa attesa estenuante. Eppure, i modi della sua costruzione sintattica, nonché il suo posizionamento testuale, cioè all'apice patetico di una *suspense* che è stata gradualmente accresciuta dall'accumularsi di discorsi, eventi, immagini del tutto marginali (per il personaggio, e per noi che gli facciamo seguito), rivelano analogie funzionali e strutturali non indifferenti rispetto a quell'intervento attraverso cui la soggettività narrante faceva ironicamente il verso al suo lettore: ma insomma, questa Madame Arnoux – unica spinta propulsiva attorno a cui l'azione debole di tutto questo romanzo, romanzo sul nulla, si sorregge e costruisce – torna o non torna? Un po' come quando, nel *Jacques le Fataliste*, strutturato proprio in questo gioco del rinvio del racconto degli amori di Jacques, quale linea guida capace di tenere assieme le trovate e divagazioni di poco conto del romanzo tutto, il narratore si inserisce ironicamente nel testo simulando l'espressione di curiosità del suo lettore: «mais les

[624] Ivi, p. 347 (corsivo mio).

amours de Jacques?»[625], «et les amours de Jacques ?»[626]; con la specifica funzione di stuzzicarlo, di ricordargli la condizione di *suspense* in cui è posto, di riattivarlo emotivamente in direzione del centro nevralgico della storia, atto a sorreggerla nella sua unità. Gesto fondamentale. Quest'unità, infatti, lungi dall'essere data da un qualche senso o significato ultimo, in base al quale l'opera si strutturerebbe, è tutta sorretta dalle tecniche narrative di attivazione semantica ed emotiva[627], tra le cui fila il senso si sfalda e i significati, come i punti di vista, si moltiplicano.

Un secondo esempio.

> « Un jour qu'il [Frédéric] prenait des notes, tranquillement, la porte s'ouvrit et le domestique annonça Mme Arnoux.
>
> *C'était bien elle ! seule ? Mais non !* car elle tenait par la main le petit Eugène, suivi de sa bonne en tablier blanc »[628].

Anche qui ci si trova dinanzi a un caso di indiretto libero; un indiretto libero, però, interessante; che, attraverso quel *car* subordinante ed esplicativo, è posto in continuità con la frase narrativa successiva, quasi si fosse nel bel mezzo di un dialogo tra le due istanze (narrativa e narrata), e quel *car* fosse atto a introdurre una risposta del narratore al moto di sorpresa del personaggio. L'espressione di questa serrata e concisa dialogicità che irrompe nel racconto per mediarne il corso – attraverso la prospettiva soggettiva del personaggio che dialoga con se stesso e, poi, riceve altresì una risposta narrativa –, non è una formula inedita; ricorda il gioco di botta e risposta tra lettore, che commenta la scena, e narratore, che gli risponde; gioco che ricorre sovente nel romanzo umoristico, con una funzione fatica e provocatoria:

> « Ah ! hydrophobe ? Jacques a dit hydrophobe ?... Non, lecteur, non ; je confesse que le mot n'est pas de lui »[629] ;
>
> « Mais, pour Dieu, lecteur, me dites-vous, où allaient-ils ?... Mais, pour Dieu, lecteur, vous répondrai-je, est-ce qu'on sait où l'on va ? Et vous, où allez-vous ? Faut-il que je vous rappelle l'aventure d'Ésope ? »[630] ;
>
> « Et qui est-ce qui parlait ainsi avec le maître de Jacques ? C'était un aubergiste à la porte duquel il s'était arrêté »[631] ;

---

[625] D. Diderot, *Jacques le Fataliste*, cit., p. 102.
[626] Ivi, p. 325.
[627] G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 168.
[628] G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 451 (corsivo mio).
[629] D. Diderot, *Jacques le Fataliste*, cit., p. 310.
[630] Ivi, p. 83.
[631] Ivi, p. 105.

«But pray, Sir, What was your father doing all December, January, and February?−−Why, Madam,−−he was all that time afflicted with a Sciatica»[632].

Bene. Un ultimo esempio.

A Madame Arnoux giunge voce che Frédéric sta per sposarsi. Non è vero! Come potrebbe esserlo, dal momento che lui ama solo lei? Così, finalmente, si dichiara; in un impeto le prende la testa tra le mani, le bacia le palpebre. Si sentono dei passi in lontananza, lei si ritrae di scatto. I due si separano. Lui torna il giorno seguente: la ama.

« − Je suis fâchée que vous me l'ayez dit.

− Pourquoi ?

− Les convenances les plus simples exigent maintenant que je ne vous revoie plus !

Il protesta de l'innocence de son amour. Le passé devait lui répondre de l'avenir ; il s'était promis à lui−même de ne pas troubler son existence, de ne pas l'étourdir de ses plaintes.

− Mais, hier, mon cœur débordait.

− Nous ne devons plus songer à ce moment−là, mon ami !

*Cependant, où serait le mal quand deux pauvres êtres confondraient leur tristesse ?*

− Car vous n'êtes pas heureuse non plus ! Oh ! je vous connais, vous n'avez personne qui réponde à vos besoins d'affection, de dévouement ; je ferai tout ce que vous voudrez ! Je ne vous offenserai pas !... je vous le jure »[633].

È una classica soluzione narrativa flaubertiana quella di intramezzare i dialoghi con degli indiretti liberi, rendendo cioè alcune battute di discorso diretto nella forma del discorso riportato. In alcuni casi, però, come quello dell'interrogativo qui posto in corsivo, la frase di indiretto libero non presenta alcuna differenza sintattica rispetto a quello che potrebbe essere un intervento narrativo, un commento del narratore, o una sua precisazione, rispetto al dialogo che si sta svolgendo e i suoi contenuti. Naturalmente quel *car*, con cui subito dopo riprende la parola il personaggio, rende evidente il fatto che vi sia una continuità discorsiva tra le due frasi, che la seconda (il discorso diretto) sia il sintattico prosieguo della prima (l'indiretto libero); e che, dunque, l'interrogativo qui espresso, lungi dal poter essere inteso come commento narrativo, sia da considerarsi senza dubbio nei termini di resoconto di quanto il personaggio ha effettivamente detto.

E tuttavia, a ben vedere, la sua funzione non è di fatto la medesima di quella propria all'intervento della soggettività narrante all'interno del testo? Così messo in rilievo, estrapolato dal dialogo, questo interrogativo attira la nostra attenzione di lettori; pare esprimere qualcosa che non riguarda più solo i due personaggi dialoganti, ma su cui,

[632] L. Sterne, *Tristram Shandy*, cit., p. 5.
[633] Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 524 (corsivo mio).

forse, dovremmo riflettere anche noi. Da un lato, Madame Arnoux espone la condotta che le convenzioni, il senso del decoro, la *bienséance* adesso imporrebbero loro; dall'altro, Frédéric mette in luce il caso particolare, con le sue sfumature, i suoi dettagli: Madame Arnoux è una donna sposata, ma ad un marito totalmente assente. Letteralmente a cavallo tra questi due discorsi (uno facente capo all'oggettività del buon costume, l'altro alla presa in considerazione del caso specifico) si inserisce il quesito morale. È l'espressione del soggettivo che si rapporta – in quanto esistenza, punto di vista determinato e particolare – all'oggettività della norma, le si rivolge problematizzandola, incitando altresì il lettore a problematizzarla. Era proprio in questi termini che si erano definite le soluzioni ironiche dell'emergere della soggettività narrante all'interno del testo: modi di decentralizzazione semantico-verbale del mondo ideologico; modi di mitigazione, indebolimento, rielaborazione, ricontrattazione del discorso oggettivo e impersonale attraverso la mediazione del soggettivo. In questo senso vi sarebbe una continuità di funzioni testuali tra la frase narrativa ironica o soggettiva e quella di indiretto libero. Più specificamente, nella frase di indiretto libero flaubertiana sarebbero venute a traslare e confondersi quelle funzioni originariamente esercitate dall'emergere dei modi della soggettività narrante all'interno del testo.

Quest'ipotesi trova un'ulteriore conferma della sua plausibilità se si osserva da vicino l'evolversi stesso della poetica flaubertiana. In un articolo dal titolo *La formation du style indirecte libre*, l'autore, Naoko Kasama, getta uno sguardo sul funzionamento testuale e la struttura narrativa dei romanzi flaubertiani precedenti alla prima stesura de *L'Éducation sentimentale*. L'impiego del discorso indiretto libero non si è ancora affermato, i personaggi si esprimono in lunghi discorsi diretti e il narratore interviene frequentemente per esprimersi, a sua volta, e rivolgersi ai propri lettori, quasi non stesse scrivendo, ma parlando ad un pubblico, a voce alta. Poi Kasama aggiunge: tra questi due discorsi (del narratore e del personaggio) la distinzione non è sempre del tutto chiara; le parole, le idiosincrasie, le caratteristiche, i tratti dell'espressione narrativa paiono riversarsi, ad un tratto, nel linguaggio del personaggio e viceversa[634]; a condensarsi in una sola frase sono spesso più istanze.

Siamo in *Un parfum à sentir*; Margeurite fa cadere il suo violino.

[634] Naoko Kasama, *La formation du style indirect libre*, in *Revue Flaubert* n. 2, 2002, URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue2/kasama.pdf.

« Elle le regarda encore sautiller quelque temps, les bras croisés et la poitrine haletante. *Qu'allait dire Pedrillo, lorsqu'il verrait revenir Marguerite sans argent ?* »[635]

L'interrogazione qui sollevata – commenta Kasama – non è solamente quella che l'eroina pone a se stessa, ma anche quella che il narratore pone retoricamente ai suoi lettori. Si tratta di una tecnica ricorrente nei testi del giovane Flaubert[636]. Ancora un passo, come vedete – basta sostituire il nome con il pronome – e siamo nell'indiretto libero.

Sarà infine quest'ultimo a prendere il posto e sostituire, nelle sue funzioni testuali, l'intervento dei modi narrativi soggettivi; quei modi – come si diceva – di indebolimento e mediazione dell'oggettività normativa del discorso narrativo attraverso l'espressione di una prospettiva soggettiva. In tal senso, l'indiretto libero non si configurerebbe né come costrutto eversivo e di rottura politica[637], né come dispositivo di controllo da parte dell'istanza narrativa (voce del padrone) sulla voce dei personaggi[638]. Esso, piuttosto, in quando mediazione della frase narrativa oggettiva attraverso l'espressione linguistica del proprio sé, del proprio punto di vista o atteggiamento soggettivi, sarebbe un altro dei modi, propri al romanzo realista, di «decentralizzazione» dell'unità semantico-ideologica del discorso oggettivo e impersonale; uno dei modi di rappresentare l'universalità della norma, non tanto nella sua valenza oggettiva, quanto *in relazione* all'istanza soggettiva, *in relazione* all'evento di vita concreto, soggettivamente vissuto ed esperito.

Quell'evento di vita che anch'io, lettore, esperisco, riconosco, comprendo, come massimamente serio e problematico.

[635] Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, vol. 1, p. 97 (corsivo mio).

[636] N. Kasama, *La formation du style indirect libre*, cit.

[637] H. R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, cit., p. 107; D. La Capra, *Madame Bovary on Trial*, cit., p. 18; D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, cit., pp. 170 s.

[638] D.A. Miller, *The Novel and the Police*, cit., p. 25.

## Epilogo

E però, ammettendo pure che il discorso indiretto libero possa essere considerato uno dei modi di decentralizzazione semantico-verbale del mondo ideologico, possa cioè essere interpretato come l'espressione del soggettivo che si rapporta – in quanto esistenza, punto di vista determinato e particolare – all'oggettività della norma, problematizzandola; ciò è, nondimeno, un qualcosa che può eventualmente essere affermato per quanto riguarda l'impiego flaubertiano di tale tecnica narrativa, ma non di certo in termini più generali, che possano cioè sperare di venire a definire i tratti dell'indiretto libero in genere, dell'indiretto libero in quanto tale.

Che dire, infatti, dell'impiego che ne fa Austen nei suoi romanzi? «Voce dell'*individuo socializzato*», «tono che s'inchina a quel valore più alto che è l'intelligenza "oggettiva" (cioè: socialmente accettata) delle cose», lo definiva Franco Moretti in *Il secolo serio*[639]: l'indiretto libero di Austen sugellerebbe, viceversa, la vittoria del mondo così com'è, la sottomissione del personaggio – che aveva in precedenza errato – all'oggettività normativa, alle forme vigenti del costume.

E, in effetti, le cose sembrano stare proprio così:

> «She was proved to have been universally mistaken; and she had not quite done nothing—for she had done mischief. She had brought evil on Harriet, on herself, and she too much feared, on Mr. Knightley.—Were this most unequal of all connexions to take place, on her must rest all the reproach of having given it a beginning […] Mr. Knightley and Harriet Smith!—Such an elevation on her side! Such a debasement on his! It was horrible to Emma to think how it must sink him in the general opinion, to foresee the smiles, the sneers, the merriment it would prompt at his expense; the mortification and disdain of his brother, the thousand inconveniences to himself.—Could it be?—No; it was impossible. And yet it was far, very far, from impossible»[640].

Il passaggio è tratto da uno degli ultimi capitoli di *Emma*. La sua intima amica Harriet Smith ha buone ragioni per credere che Mr. Knightley sia innamorato di lei. *Natural daughter of somebody*, graziosa fanciulla, umile e conscia della sua condizione di inferiorità, era stata Emma a renderla ambiziosa, a impartirle tutte quelle lezioni sulla stima di sé, a indurla a innalzare quanto più possibile la propria condizione; manipolandola al punto di farle rifiutare la proposta di matrimonio di un caro giovane, un allevatore. Prendersi cura di quella fanciulla, allontanarla dalle sue cattive

[639] F. Moretti, *Il secolo serio*, in *Il Romanzo*, cit., p. 721.
[640] Jane Austen, *Emma* (1815), Maple Press, 2023, p. 311.

frequentazioni e introdurla nella buona società sarebbe stato – diceva a se stessa – un impegno interessante, un gesto di grande generosità, un'attività di svago caritatevole: un gioco, certo. Non avrebbe dovuto diventare un qualcosa di serio. Questo no. Ma lo diventa. Harriet insuperbisce al punto di ritenersi degna delle attenzioni di Mr. Knightley. Possibile? *Could it be?—No; it was impossible*. Se non altro perché Emma si rende conto di esserne innamorata lei stessa. *And yet it was far, very far, from impossible*. Non era affatto impossibile. Ma la colpa era sua: aveva giocato con le convenzioni; era stata lei a dare avvio a tutto ciò, a cimentarsi in questo rapporto impari, a eccitare l'ambizione dell'amica. E adesso se ne pentiva amaramente. L'indiretto libero qui citato, e che si estende per più pagine, è tutto costruito sull'ammissione che il personaggio, quest'«eroina che sbaglia»[641], fa delle proprie colpe e sull'invocazione della norma: un ritorno quasi lirico alla norma. Per fortuna, è un romanzo di formazione. Una volta che l'eroina ha imparato la lezione, l'ordine è ristabilito: Harriet sposa il caro giovane (l'allevatore), ed Emma, Mr. Knightley. Tutto finisce per il meglio.

Tutto finisce per il meglio anche per l'oggettività normativa restaurata.

Ma tutto è cambiato o, per lo meno qualcosa: l'impianto stesso del *Bildungsroman*. E a mettere in scena tale mutamento è stato proprio l'irrompere, tra le sue fila, di questo elemento nuovo, spurio, l'indiretto libero, che nel realizzarlo, nel compierlo, ne sancisce al tempo stesso il capovolgimento. L'impianto del *Bildungsroman* a cui si fa qui riferimento è quello settecentesco, ancora perfettamente rinvenibile nel *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in cui, tanto contenutisticamente quanto nelle forme narrative, il processo di formazione traspare nelle vesti di un «esperimento manipolatorio»[642], che funziona solo là dove l'individuo accetta di rinunciare a sé, di *assoggettarsi*.

Quando Wilhelm riceve la sua lettera di fine apprendistato, si trova dinanzi una lista di aforismi e massime, il cui senso gli è così poco chiaro che lo innervosiscono:

> «"Ich bitte Sie", fiel Wilhelm ein, "lesen Sie mir von diesen wunderlichen Worten nichts mehr! *Diese Phrasen haben mich schon verwirrt genug gemacht*"»[643].

> «"Halten Sie inne!" rief Wilhelm, "ich habe das alles gelesen." – "Nur noch einige Zeilen", versetzte Jarno; "[…] Eine Kraft beherrscht die andere, aber keine kann die andere bilden; in jeder Anlage liegt auch allein die Kraft, sich zu vollenden; das verstehen so

[641] Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (1975), Oxford, 1978, p. 107, 166.
[642] D. Giglioli, *Il pedagogo e il libertino*, cit., p. 258.
[643] J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*, cit., p. 494 (*corsivo mio*): «"Per carità," lo interruppe Wilhelm "non mi affligga più con la lettura di queste sentenze sibilline! *Mi hanno già confuso abbastanza*"».

wenig Menschen, die doch lehren und wirken wollen." – "*Und ich verstehe es auch nicht*", versetzte Wilhelm»[644].

«"Um Gottes willen! keine Sentenzen weiter! Ich fühle, sie sind ein schlechtes Heilmittel für ein verwundetes Herz. Sagen Sie mir lieber mit Ihrer grausamen Bestimmtheit, was Sie von mir erwarten und wie und auf welche Weise Sie mich aufopfern wollen." – "Jeden Verdacht, ich versichere Sie, werden Sie uns künftig abbitten. Es ist Ihre Sache, zu prüfen und zu wählen, und die unsere, Ihnen beizustehn. Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt. Nicht an mich halten Sie sich, sondern an den Abbé; nicht an sich denken Sie, sondern an das, was Sie umgibt […]"»[645].

L'apprendistato è finito e Wilhelm non ha ancora compreso. Anzi si sente raggirato, vittima di una trama a lui estranea, che gli rimane oscura. Ma è proprio così che funzionano le cose, così che, secondo il paradigma settecentesco, debbono funzionare: l'educando è colui che accetta di essere determinato dall'esterno e l'educazione un'operazione che coinvolge l'allievo nei termini di una sostanziale *passività*, la quale comporta il lasciarsi modificare dall'ambiente esterno; un ambiente appositamente strutturato dal pedagogo[646]. E così funzionano anche le pagine del romanzo goethiano, in cui la conclusione degli anni di formazione di Wilhelm è sancita dal venire meno dell'espressione del suo punto di vista, affinché la Società della Torre possa prendere la parola e ricapitolare quanto occorso, mettergli davanti agli occhi la sua storia, da una prospettiva nuova, totalizzante, capace di conferirle un senso univoco e di risignificarla nel contesto teleologico del reinserimento dell'individuo nei precetti positivi[647], espressi in quelle sentenze sibilline (nondimeno ancora incomprese dall'individuo in questione, ma poco importa), a cui il processo di formazione tutto indirizzava e intendeva indirizzare.

Anche *Emma* è un *Bildungsroman* riuscito alla perfezione, forse ancor meglio del *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ove accenni di smarrimento e di vaga diffidenza da parte

[644] Ivi, p. 496 (*corsivo mio*): «"Si fermi!" esclamò Wilhelm "tutto questo l'ho già letto". "Solo qualche riga ancora!" replicò Jarno. "[…] Una forza domina l'altra, ma nessuna può formarne un'altra; solo in ogni disposizione naturale è insita anche la forza di perfezionarsi: questo lo capiscono ben pochi uomini, che tuttavia vogliono insegnare e operare". "*E neppure io lo capisco*" replicò Wilhelm.

[645] *Ibidem* (*corsivo mio*): «"Per l'amor del cielo, basta con le massime! Sento che è un cattivo rimedio per un cuore ferito. Mi dica piuttosto, con la sua crudele schiettezza, quello che lei si aspetta da me e in che modo mi vuole sacrificare". "Dovrà chiederci scusa, glielo assicuro, per ogni suo sospetto. Sta a lei sperimentare e scegliere, sta a noi assisterla. L'uomo non è felice finché le sue aspirazioni incondizionate non pongono un limite a se stesse. Lei non deve attenersi a me, ma all'abate; non pensi a se stesso, ma a quello che la circonda"».

[646] D. Giglioli, *Il pedagogo e il libertino*, cit., p. 29.

[647] F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 70.

del personaggio nei confronti di quel manipolatorio processo di formazione a cui è stato sottoposto emergono, qua e là, fino alle ultime pagine del romanzo. Ma qualcosa è cambiato, si diceva. E, in effetti, se nel *Meisters* la storia percorsa dal personaggio, i suoi anni di apprendistato sono custoditi e vengono ad assumere un senso in rotoli scritti da altri, vengono cioè ad assumere un senso prettamente esteriore; in *Emma* tutto si svolge nel soggetto. I consigli impartiti dall'esterno sono pochi, concisi, discreti. Il resto avviene nell'interiorità del personaggio, in passaggi narrativi che dalla psiconarrazione riversano, sempre, nell'indiretto libero e, lì, si sciolgono.

> «She was vexed beyond what could have been expressed—almost beyond what she could conceal. Never had she felt so agitated, mortified, grieved, at any circumstance in her life. She was most forcibly struck. The truth of this representation there was no denying. She felt it at her heart. How could she have been so brutal, so cruel to Miss Bates! How could she have exposed herself to such ill opinion in any one she valued! And how suffer him to leave her without saying one word of gratitude, of concurrence, of common kindness!»[648]

È attraverso l'indiretto libero che Emma riconosce, comprende, racconta di nuovo a se stessa (e al lettore) quanto accaduto in passato. È lì che il processo formativo esplode e, finalmente, giunge al proprio compimento. E certo, anche in questa circostanza l'impulso primo giunge dall'esterno: era stato Mr. Knightley a farle notare di essersi comportata male. Non era la prima volta, lo aveva già fatto in passato, ma i suoi insegnamenti non avevano attecchito, ed Emma aveva continuato a «sbagliare», raccontandosi di essere nel giusto. «I must, I will», le dice lui adesso, «I will tell you truths while I can; satisfied with proving myself your friend by very faithful counsel, and trusting that you will some time or other do me greater justice than you can do now»[649]. La sua fiducia non è mal riposta. La svolta avviene, e proprio qui: nel momento in cui, quanto lui le rimprovera, non giunge a lei unicamente come precetto esteriore, ma ora lei *lo sente nel suo stesso cuore*, lo riconosce intimamente come vero.

*At her heart*: molto zuccherino, verrebbe da pensare, e in effetti è su questa presa di coscienza che si incardina il definitivo avvicinamento amoroso di Emma e Mr. Knightley. Eppure, il punto non è questo. Al di là questa storia d'amore – beninteso, bellissima, a mio avviso, una delle più belle di sempre – è in gioco ben altro. A trovare espressione nelle forme, nella struttura e nel funzionamento interni di questo romanzo, prima di tutto

[648] J. Austen, *Emma*, cit., p. 284.
[649] *Ibidem*.

di formazione, è un qualcosa di storicamente più essenziale, qualcosa che con lo zuccherino ha davvero poco a che vedere. «Ora tutto ha valore solo in quanto è compreso nel cuore, non in quanto è cosa. Il contenuto cessa d'essere un che d'oggettivo»[650]: l'espressione è hegeliana; Hegel l'andava formulando più o meno negli stessi anni in cui usciva *Emma*, nelle sue *Lezioni sulla storia della filosofia*. Definiva in questi termini l'essenza del moderno o, meglio, il suo *modus concipiendi*, che – avviato concettualmente dalla Riforma protestante e concretizzatosi sul piano storico-politico attraverso le Rivoluzioni borghesi – non ammetteva più che il criterio di verità si desse esteriormente (oggettivamente imposto come assoluto e incontestabile), e avanzava la pretesa che ciascun contenuto oggettivo passasse ora al vaglio della coscienza, del soggetto: della sua percezione, nel caso della norma empirica; della sua approvazione, nel caso della norma etica o legge dello Stato. Qualsiasi contenuto necessita ora, per acquisire un valore concreto, di essere compreso in un legame soggettivo[651]; di essere riconosciuto dal soggetto, ribadisce Hegel nelle sue *Lezioni sulla filosofia della religione*.

> «Se noi comprendiamo, conosciamo la legge, se troviamo *ragionevole* che il delitto venga punito, ciò è per noi una cosa essenziale non solo nel senso che vale per ché è un positivo, perché è così; *ma perché esso vale anche internamente, vale per la nostra ragione come una cosa essenziale, in quanto è pure interiore e razionale*»[652].

E, in effetti, a differenza di Wilhelm, che si lascia plasmare dalla Società della Torre, senza averne compresi i precetti; se Emma accoglie come vero, come valido, il rimprovero di Knightley, se Emma si lascia compenetrare dal suo paternalistico richiamo alla morale e al buon costume, è perché lei stessa l'ha riconosciuto come *ragionevole*, l'ha accolto nella propria interiorità, dove quello ha trovato conferma. La legge, la norma, la *bienséance*, è ora valida, non in quanto vige estrinsecamente, ma perché l'io l'ha compresa, fatta propria, riconosciuta come ragionevole.

A dire il vero, però, si è saltato un passaggio. Non che questa necessità di conferma e comprensione del precetto oggettivo nella razionalità soggettiva fosse assente nel Settecento e dunque nelle fila di quel romanzo di formazione, espressione dell'illuministica fiducia nel processo educativo, che tanto lo ha caratterizzato; niente affatto. Era, anzi, l'abbiamo visto nel capitolo precedente, preponderante, invadente,

---

[650] G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, Vol. III.2, trad. it. a cura di E. Codignola e G. Sanna, La nuova Italia, Firenze 1964, p. 4.

[651] G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, Vol. II, cit., p. 195.

[652] Ivi., p. 195 s. (*corsivo mio*).

quasi manieristica, si estendeva per pagine e pagine, fino ad assumere la forma di digressioni umoristico-saggistiche. Solo che, lì, l'uso della propria ragione era essenzialmente *pubblico* – esercitato da chi aveva la capacità di condurre, di farsi guida (sia esso il narratore o il pedagogo). Qui, quell'uso originariamente pubblico, si fa *privato*; non più appannaggio dell'educatore, non più dell'uomo di Stato, del letterato, del filosofo, del narratore, o di colui che, in genere, detiene una certa autorevolezza o un certo ruolo, ma del soggetto in quanto tale; del soggetto con tutte le sue idiosincrasie.

Di qui all'indiretto libero flaubertiano il passo è relativamente breve.

Hegel stesso, osservando il processo di questa dialettica che riteneva essere quella dello Spirito in direzione della propria libertà, si era reso conto che una simile mediazione del soggettivo, una simile concessione di potere nelle mani del soggetto, potesse comportare il rischio di un non rimarginabile *supremo sdoppiamento*, così lo chiamava, ossia della definitiva scissione tra pensare ed essere, tra soggetto e oggetto, tra spirito e natura, tra Soggetto e Sostanza[653]; in termini meno tecnici: il rischio che il soggettivo, fattosi indipendente, emancipatosi dall'unità immediata con l'oggettivo, dalla cieca aderenza a quello, piuttosto che riconciliarvisi – come noi abbiamo visto accadere in *Emma* –, finisse arrovellarsi e perdersi in se stesso.

Erano questi i termini in cui definiva l'ironico. Da qui, noi eravamo partiti, per confrontarci con la parzialità di una simile definizione e trarne le nostre conclusioni, le quali però non hanno saputo assumere una forma, se non quella, davvero poco definitiva, dell'epilogo.

[653] G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, cit., vol. III.2, p. 4.

**Bibliografia**


Agamben, Giorgio, *Il tempo che resta. Un commento alla «Lettera ai romani»*, Boringhieri, Torino 2000

Agostino, *La città di Dio*, a cura di L. Alici, Bompiani, Milano 2001

Allemann, Beda, *De l'ironie en tant que principe littéraire*, «Poétique n° 36», novembre 1978, pp. 385-398

Aristofane, *I cavalieri*, trad. it. a cura di G. Paduano, Bur, Milano 2009

Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Guastini, Carocci, Roma 2010

Auerbach, Erich, *Mimesis* (1946), trad. it., A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale, Einaudi, 1956

Id., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946

Id., *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante*, Vico e l'Illuminismo, a cura di R. Castellana e Ch. Rivoletti, Edizioni della Normale, Pisa 2010

Austen, Jane, *Emma* (1815), Maple Press, 2023

Bachtin, Michail, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo (Epos i roman. O metodologii issledovanija romana)*, in Id., *Voprosy literatury i estetiki* (1975), trad. it. a cura di C.S. Janovic, Estetica e romanzo, Einaudi, Torino 1997

Bally, Charles, *Antphrase et style in direct libre*, in A Grammatical Miscellany offered to Otto Jespersen, Copenhagen, Levin e Munsgaard, 1930

Id., *Le Style Indirect Libre en Française Moderne [The Free Indirect Style in Modern French.] in Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 4, 1914

Balzac, Honoré de, *Illusions perdues*, in Id., *La Comédie humaine*, vol. 5, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, Paris 1977

Id., *La Comédie humaine*, ed. diretta da P.-G. Castex, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, 12 voll., 1976-1981

Id., *Le Père Goriot*, Pocket, 1998

Id., *Eugénie Grandet*, BiblioBazaar, 2007

Id., *La signorina Cormon*, trad. it. a cura di F. Monciatti, Sellerio, Palermo 2015

Id., *La Vieille Fille*, Gallimard, Paris 2020

Banfield, Ann, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction* (1982), Routledge, New York 2015

Banti, Alberto Maria, *L'età contemporanea. Dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*, Laterza. Bari 2009

Barthes, Roland, *S/Z* (1970), trad. it. a cura di F. Novaro e M. Mondino, S/Z, Einaudi, Torino 1973, p. 186

Beauzée, Nicolas, *"Mimèse"*, dans Encyclopédie méthodique Panckoucke, 1784

Behler, Ernst, *Klassische Ironie*, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe, WBG, Darmstadt 1972.

Bell, Michael, *Goethe's Open Secrets: Wilhelm Meister's Apprenticeship*, in Id., Open Secrets: Literature, Education, and Authority from J-J. Rousseau to J. M. Coetzee, Oxford University Press, 2007

Benjamin, Walter, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, trad. it. a cura di N.P. Cangini, Mimesis 2017.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Gallimard, Paris 1966

Id., *Problèmes de linguistique générale*, 2, Gallimard, Paris 1966

Berlin, Isaia, *Sulla teoria del Vico circa la conoscenza storica*, in Lettere Italiane, Ottobre-Dicembre 1965, Vol. 17, No. 4, pp. 420-431, Leo S. Olschki, Firenze 1965

Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, 2 voll., Einaudi, Torino 2014

Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle* (1972), trad. it. a cura di Irene Maffi, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Raffaello Cortina, Milano 2003.

Id., *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Droz, 1972.

Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883

Brunetière, Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883

Butler, Marilyn, *Jane Austen and the War of Ideas* (1975), Oxford, 1978

Campana, Francesco, *La concezione hegeliana dell'ironia e il corso berlinese del 1828-29*, in «Studi di estetica», 2020, XLVIII, IV serie, pp. 129-145

Canguilhem, Georges, *Il normale e il patologico (1943-66)*, trad. it. di D. Buzzolan, Einaudi, Torino 1998

Id., *Le Normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1966, p. 14

Cave, Terence, *Suspense and the Prehistory of the Novel*, in «Revue de littérature comparée», LXX, 1996

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales: https://www.cnrtl.fr/definition/modalisation

Cerquiglini, B., *Le style indirect libre et la modernité*, Langages, no 73, 1984, p. 7-16

Chapelain, J., *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, in A.C. Hunter e A. Duprat (a cura di), *Opuscules critiques*, Droz, Genève 2007, pp. 222-234, p. 225

Cimino, Guido, Franco A. Meschini, *Le origini della neurofisiologia*, in «Storia della scienza», 2002

Cohn, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins University Press, Princeton 1999

Id., *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

Condorcet, Sophie de, *Lettres sur la sympathie*, pubblicate in appendice alla traduzione francese di Adam Smith, *Théorie des sentiments moraux*, Buisson, Paris 1798

Constant, Benjamin, *De la liberté des Anciens comparée à celle des Modernes*, 1819

Contarini, Silvia, *Sensibilità e sentimento nel Tournant des Lumières*, in G. Alfano e C. Carmina (a cura di), *Frontiere/fratture. Il senso del tempo nella storia della letteratura italiana*, Palumbo, 2024, pp. 71-82

Costa, Pietro, *Diritti individuali e governo dei soggetti: un quadro tipologico*, in «Giornale di storia costituzionale», n. 7, settembre 2004, pp. 9-32

Id., *Il progetto giuridico. Ricerche sulla giurisprudenza del liberalismo classico*, Giuffré, Milano 1974

Culler, Jonathan, *Flaubert The uses of Uncertainty*, Paul Elek, London, 1974.

de Cristofaro, Francesco, *Ce temps cruel. Verga e l'imperfetto dei naturalisti*, in I suoi begli anni. Verga tra Milano e Catania, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga, a cura di Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro, Silvia Morgana, Giuseppe Polimeni, 2020, pp. 523-540

Diderot, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, édition présentée et annotée par Yvon Belaval, Gallimard, Paris 1973

Id., *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), in Id., *Œuvres*, Paris 1951

Dumarsais, César Chesneau, *Traité des Tropes*, 1730

D'Agostini, Maria Enrica, *La contemporaneità romantica. Friedrich Schlegel e la poesia europea*, CLUEB, Bologna 1999

d'Aurevilly, Barbey, *Gustave Flaubert*, in *Les Hommes et les oeuvres. Le Roman contemporain*, Slatkine reprints, 1968, vol. XVIII

Eliodoro, *Romanzo d'Etiopia*, trad. it. a cura di U. Limentani, Formiggini, Roma 1922

*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Arts et des Métiers*, par une Société des Gens des Lettres, 8, Paris 1765

Ercolino, Stefano, Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, in *Flaubert*, Robert Laffont, Paris 2018

Id., *L'Éducation sentimentale*, in *Flaubert*, Robert Laffont, Paris 2018

Id., *Œuvres complètes*, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001

Fludernik, Monika, *The fictions of language and the languages of fiction: the linguistic representation of speech and consciousness*, Routledge, London-New York 1993

Franzini, Elio, Maddalena Mazzocut-Mis, *I nomi dell'estetica*, Mondadori, Milano 2003

Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1930.

Id., *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism* (1957), trad. it a cura di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Anatomia della critica, Einaudi, Torino 1969

Genette, Gérard, *Figures III* (1972), trad. it. a cura di L. Zecchi, Figure III, Einaudi, Torino 1976

Id., *Vraisemblance et motivation*, in «Communications», 11, 1968, Recherches sémiologiques le vraisemblable, pp. 5-21

Giglioli, Daniele, *Il pedagogo e il libertino. Sul personaggio manipolatore nel romanzo del Settecento francese*, Sestante, Bergamo 2002

Girard, René, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Grasset, Paris 1961

Goethe, Johann Wolfgang von, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), trad. it. a cura di A. Rho e E. Castellani, Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato, Adelphi, Milano 1976

Group μ, *Ironique et Iconique*, in «Poétique 36», 1978, pp. 427-442

Guastini, Daniele, *Du phaulos aux « jongleurs de Dieu » : Aristote et le comique en perspective*, in Brill's Companion to the Reception of Aristotle's Poetics, 2025

Id., *Estetica e modernità. Sulle radici medievali dell'arte*, il Mulino, Bologna, 2026.

Id., *Immagini cristiane e cultura antica*, Morcelliana, Brescia 2021

Guérin, Philippe, *La passione*, motore e freno nell'Elegia di madonna Fiammetta di Boccaccio, Griselda online, 2019, n. 18, pp. 29-44

Günther, Werner, *Probleme der Rededarstellung. Untersuchungen zur direkten*, indirekten und ‘erlebten' Rede im Deutschen, Franzosischen und Italienischen, Marburg, Elwert, 1928

Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart 1957

Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Hachette Éducation, Paris 1993

Id., *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université, Paris 1996

Id., *Texte et ideologie*, Presses Universitaires de France – PUF, Paris 1984

Härle, Clemens-Carl, *“Larvatus prodeo”. Di alcune ambiguità in Auerbach*, in R. Castellana (a cura di), «La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach», Artemide, Roma 2009, pp. 153-174

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Lezioni sulla filosofia della storia*, trad. it. a cura di G. Bonacina e L. Sichirollo, Laterza, Milano 2003, p. 23.

Id., *Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. it. a cura di De Negri, Fenomenologia dello spirito, 2 voll., La nuova Italia, Firenze 1973

Id., *Vorlesungen über die Ästhetik* (1842-43), trad. it. a cura di N. Merker, Estetica, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1978

Id., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989

Id., *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, hrsg. E. Moldenhauer und K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2010

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit* (1927), Tübingen. 19. Auflage. Niemeyer, Tübingen 2006.

Herder, Johann Gottfried, *Kritik und Satyre* (1803), «Werke», X (Adrastea), a cura di G. Arnold, Deutscher Klassiker, Frankfurt A.M. 2000, pp. 729-739.

Hugo, Victor, *Les Misérables*, Pocket, 2019

Hume, David, *Trattato della natura umana*, Bompiani, Milano 2001.

Hummel, Horace, *The Word Becoming Flesh*, Concordia Publishing House, St. Louis, 1979

Hutcheon, Linda, *Ironie et parodie : stratégie et structure*, in «Poétique n° 36», novembre 1978, pp. 468-477

Id., *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Routledge, London 1994

Jakobson, Roman, *Linguistics and Poetics*, in T. A. Sebeok (ed.), Style in language, John Wiley & Sons, New York 1960, pp. 350-377.

Jankélévitch, Vladimir, *L'ironie*, Flammarion, Paris 1964

Jauss, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967), trad. it. a cura di Alberto Varvaro, *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli 1969

Kalepky, Th., *Zum Style indirect libre (verschleierte Rede)*, in Germanisch-Romanische Monatsschrift, IV/11, 1913, pp. 608-619.

Kant, Immanuel, *Beantwortung der Frage: Was is Aufklaerung?*, in Berlinische Monatsschrift, I-V, 1784, pp. 481-94, trad. it. a cura di F. Di Donato, http://bfp.sp.unipi.it/classici/illu.html#id2530329

Kasama, Naoko, *La formation du style indirect libre*, in Revue Flaubert n. 2, 2002, URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue2/kasama.pdf.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris 1980, pp. 109-115

Id., *L'ironie comme trope*, in «Poétique 41», 1980, pp. 108–27

Kierkegaard, Søren, *(1841) Om Begrebet Ironi med stadigt Hensym til Socrates; trad. it. a cura di D. Borso*, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, Rizzoli, Milano 1995.

Id., *Forførerens Dagbog* (1843), trad. it. a cura di I. Basso, *Il diario del seduttore*, Feltrinelli, Milano 2019.

Id., *Sygdommen til Døden* (1849), trad. it. a cura di M. Crossen, *La malattia mortale, Mondadori*, Milano 2019

Knox, N., *The Word Irony and its Context*, 1500-1755, Duke University Press, Durham 1961

Kojève, A., *Introduzione alla lettura di Hegel. Lezioni sulla «Fenomenologia dello Spirito» tenute dal 1933 al 1939 all'École Pratique des Hautes Études raccolte e pubblicate da Raymond Queneau*, trad. it. a cura di G. Frigo, Adelphi, Milano 1996

Koppenfels, Martin von, *Auerbachs Ernst*, in «Poetica», XLV, 1/2, 2013, pp. 183-203

Koschmieder, Erwin, *Zeitbezug und Sprache. Ein Beitrag zur Aspekt- und Tempusfrage. Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Breslau 1928.

Kurisu, Kosei, *Modernité du roman stendhalien*, SEDES, 2001, p.32; Ana Oancea, 1830 Sous le Rire méphistophélique de Julien Sorel, Acta Iassyensia Comparationis, 7/2009, pp. 163-171

La Bruyère, Jean de, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, 1688

La Capra, Dominik, *Madame Bovary on Trial*, Ithaca (N.Y.) 1982

Lacoue-Labarthe, Philippe, Jean-Luc Nancy., *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris 1978

Lausberg, Heinrich, *Elemente der literarischen Rhetorik* (1949), trad. it. a cura di L.R. Santini, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969

Lazzarin, Stefano e Pellini, Pierluigi, *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica e modernità nelle poetiche dell'Ottocento*, Artemide, Roma 2021

Lips, Marguerite, *Le stile indirect libre*, Paris, Payot, 1926

Lotman, Jurij Mihajlovic, *La struttura del testo poetico*, trad. it. Mursia, Milano 1976

Löwith, Karl, *Von Hegel zu Nietzsche* (1941), trad. it. a cura di G. Colli, *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*, Einaudi, Torino 2000

Lukács, György, *Genesi della tragedia borghese da Lessing a Ibsen*, trad. it. a cura di L. Coeta, Sugarco, Milano 1977

Id., *Teoria del romanzo*, trad. it. a cura di Giuseppe Raciti, SE, Milano 2019.

Luperini, Romano, *Metodo e utopia in Mimesis*, in R. Castellana (a cura di), «La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach», Artemide, Roma 2009, pp. 63-76

Maffei, Giovanni, *L'imperfetto politico. Ideologia e stilistica in una questione di fine Ottocento*, in Tempora. I tempi verbali nel racconto, Vol. 1., a cura di Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio, Milano, Biblion, 2023

Manzoni, Alessandro, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Opere varie di Alessandro Manzoni*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1881

Id., *I promessi sposi*, 2 voll., Edizioni Fermi, Ginevra 1974

Id., *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in Le Comte de Carmagnola, et Adelghis, tragédies d'Alexandre Manzoni, traduites de l'italien par M.-C. Fauriel; suivies d'un article de Goethe et de divers morceaux sur la théorie de l'art dramatique, Paris, Bossange frères libraires, 1823

Martone, Antonio, *Una nuova antropologia. Soggetto e libertà nella democrazia di Tocqueville*, in La società degli individui, n. 53, XVIII, 2015/2, pp. 117-130

Marx, Karl, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, tr. it. Einaudi, Torino 1978

Maupassant, Guy De, *Gustave Flaubert* (1883), Chroniques, éd. Mitterrand, Paris, 2008

Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011

Melville, Herman, *Moby-Dick: or the Whale*, Penguin, New York 2003

Miller, D. A., *The Novel and the Police*, University of California Press, Berkeley 1988

Mittner, Ladislao, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo*, Torino 1964

Montaigne, Michel Eyquem de, *Les Essais*, Eds. P. Villey and V.-L. Saulnier, online edition by P. Desan, University of Chicago

Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione* (1986), Einaudi, Torino 1999

Id., *Bandiera nera. Forma tragica e guerra civile*, Einaudi, Torino 2026

Id., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* (1994), Torino, Einaudi, 2022

Morton, Adam, *Empathy for the Devil*, in A. Coplan e P. Goldie (a cura di), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford University Press, Oxford 2011

Muecke, Douglas Colin, *The Compass of Irony*, Routledge, London 1969

Murdoch, Iris, *A Severed Head*, Viking Press, New York 1963

Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930), ed. it. a cura di A. Frisé, *L'uomo senza qualità*, 2 Voll., Einaudi, Torino 2014

Nemer, Monique, *Les Intermittences de la vérité. Maxime, sentence ou aphorisme: notes sur l'évolution d'un genre*, in «Studi Francesci», LXXVIII (1982), pp. 484-93

Nietzsche, Friedrich, *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum* (1895), trad. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, *L'Anticristo. Maledizione del cristianesimo*, Adelphi, Milano 1977

Id., *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887), trad. it. a cura di F. Masini, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, Adelphi, Milano 2017

Nievo, Ippolito, *Le Confessioni d'un Italiano*, in *Ippolito Nievo*, 2. Voll., Gerardo Casini, Bologna 1968

Novalis, *Das philosophische Werk I*, 1799-1800

Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1992

Palma, Flavia, *Il potere della narrazione e le potenzialità del racconto nell'Elegia di madonna Fiammetta*, in «Historias Fingidas», Numero Speciale 2: Forme e Origini del Romanzo, 2023, pp. 51-79, p. 58-60.

Panofsky, Erwin, *Perspektive als symbolische Form*, in Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/1925, Teubner, Leipzig/Berlin 1927.

Pascal, Roy, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functions in the Nineteenth-Century European Novel*, Manchester University Press, Manchester, 1977

Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972

Pavel, Thomas, *La Pensée du roman*, Gallimard, Paris 2003

Pellini, Pierluigi, *La descrizione*, Laterza, Roma 1998

Id., *Miti e termiti ovvero Come una zitella grassa e sciocca possa incarnare la modernità*, in H. Balzac, *La signorina Cormon*, trad. it. a cura di F. Monciatti, Sellerio, Palermo 2015

Perosa, *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900*, Bompiani, Milano 1983

Philippe, Gilles, *Le discours indirect libre et la représentation du discours perçu*, in «Fabula / Les Colloques», *Marges et contraintes du discours indirect libre*, 2016

Proust, Marcel, *« Contre Sainte-Beuve » précédé de « Pastiches et mélanges » et suivi d' « Essais et articles »*, a cura di P. Clarac, Y. Sandre Collection, Paris, Gallimard, 1971, p. 586.

Ragusa, Olga, *Due «digressioni»: ancora sull'unità dei Promessi Sposi*, in «Forum italicum», XIX, 2, 1985, pp. 284-297

Rancière, Jacques, *Le fil perdu: Essais sur la fiction moderne*, La Fabrique, Paris p. 2014

Richard, Jean-Pierre, *Littérature et Sensation*, Seuil, Paris 1954

Rivoletti, Christian, *Dal particolare all'universale: sulla ricezione di Dante nel romanticismo tedesco*, in Brambilla, Simona / Mazzoni, Luca (ed.), *Dante fra Italia ed Europa nell'Ottocento*, Atti dei Seminari Internazionali per Dante verso il '21 (Milano, novembre 2018 - luglio 2020), Biblioteca Ambrosiana, Milano 2021, pp. 61-101

Id., *Ariosto e l'ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Marsilio, Venezia 2015

Id., *Il "principio dell'immersione": realismo letterario e storicismo in Erich Auerbach*, in «Polythesys. Filologia, Interpretazione e Teoria della Letteratura», N. 7 (2025), pp. 49-76

Roche, M. W., *Hegel's Theory of Comedy in the Context of Hegelian and Modern Reflections on Comedy*, in «Revue internationale de Philosophie», vol. 221, 2002/3, pp. 411-430

Rosenkranz, K., *Ästhetik des Häßlichen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1979

Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Marc-Michel Rey, Genève 1755

Rousset, Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Librairie José Corti, Paris 1962

Ruge, Arnold, *Die wahre Romantik*, ein Gegenmanifest, in Gesammelte Schriften, III

Saint-Pierre, Jacques-Henri Bernardin de, *Paul et Virginie*, Gallimard, Paris 2013

Scarafone, Gloria, *Rigore ed empiria: la narratologia di Dorrit Cohn*, in «Il monologo autonomo», Pisa, Pacini, 2021, pp. 9-42

Schiller, Friedrich, *Don Carlos*, Reclam, Leipzig 1997

Schlegel, August Wilhelm, *Allgemeinen Literaturzeitung*, (recensione a Tiecks «Volksmärchen»)

Schlegel, Friedrich, *Kritische Fragmente*, in Lyceum der schönen Künste, Buch I, Teil II, Friedrich Unger, Berlin 1797, pp. 133-169

Id., *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino 1998

Id., *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*, Hrsg. H. Eichner, Charakteristiken und Kritiken, Band I (1796-1802), Thomas, Zürich 1967, pp. 373-396.

Id., *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797), trad. it. a cura di G. Lacchin e M. Bianchetti, *Sullo studio della poesia greca*, Mimesis, Milano 2008

Id., *Gespräch Über Die Poesie* (1800), trad. it. a cura di S. Cardone, *Dialogo sulla poesia*, Circorivolta, 2020

Id., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler, Erste Abteilung, "Kritische Neuausgabe", München, Paderborn, Schöningh, Wien

Schmitt, Carl, *Politische Romantik* (1919), trad. it. a cura di C. Galli, *Romanticismo politico*, il Mulino, Bologna 2021

Schütze, Martin, *'Das Zusammenbrennende'*, 'Zusammentreffende Ganze' in Wilhelm Meister, in «Modern Philology», vol. 26, no. 4, 1929, pp. 481–97

Scoto, Giovanni Duns, *Il principio di individuazione*, a cura di A. D'Angelo, Il Mulino, 2011

Séginger, Gisèle, *Bouvard et Pécuchet : Le monde comme représentation ?*, in *La fiction des savoirs*, Revue Arts et savoirs, n° 1, 2012

Seylaz, Jean-Luc, *Perspectives et voix dans Madame Bovary*, in La Quintefeuille, l'Aire, coopérative Rencontre, Lausanne, 1974.

Sharpe, Robert B., *Irony in the Drama: An Essay on Impersonation, Shock and Catharsis*, Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1959

Simmel, Georg, *Vom Wesen des historischen Verstehens*, ex Geschichtliche Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Heft 5, Ernst Siegfried Mittler und Sohn, Königliche Hofbuchhandlung, Berlin 1918

Smith, Adam, *The Theory of Moral Sentiments* (1759), trad. it. a cura di S. Di Pietro, *Teoria dei sentimenti morali*, Rizzoli, Milano, 2001

Sperber, Dan e Wilson, Deirdre, *Les ironies comme mentions*, in «Poétique 36», 1978, p. 399-412

Stempel, Wolf-Dieter, *Ironie als Sprachhandlung*, in «Das Komische», a cura di W. Preisendanz e R. Warning, Fink, München 1976, pp. 205-235

Stendhal, *Romans et Nouvelles*, Tome II, texte établi et annoté par Henri Martineau, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1952

Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Barnes & Noble, New York 2005

Stierle, Karlheinz, *Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte*, in Id., *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, Fink, München 1975

Thévenin, Claire, *Les pronoms personnels chez Flaubert dans la perspective d'une esthétique de l'impersonnalité*, in Romansk Forum nr. 12, 2000, pp. 96-113

Thibaudet, Albert, *Gustave Flaubert* (1922), Gallimard, Paris 1935

Tieck, Ludwig, *Der gestiefelte Kater*, Philipp Reclam, Stuttgart 2001

Tocqueville, Alexis de, *De la Démocratie en Amérique*, Flammarion, Paris 1999

Todorov, Cvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), trad. it. a cura di E.K. Imberciadori, La letteratura fantastica, Garzanti, Milano 2007

Tortonese, Paolo, *Auerbach pris au sérieux*, in Revue d'Histoire littéraire de la France, 2 – 2023, n° 2., pp. 269-282.

Id., *La legge e l'esperienza: peripezie del verosimile*, in P. Amalfitano, F. Fiorentino, L. Innocenti (a cura di), *Il caso e la necessità. Arbitrarietà del racconto e criteri di verosimiglianza tra teoria e storia letteraria*, Colloqui Malatestiani, Rocca Malatestiana – Santarcangelo di Romagna 2018, pp. 25-42

Id., *Le siècle de la continuité*, in Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot, Paolo Tortonese (a cura di), *Paradigmes de l'âme : littérature et aliénisme au XIXe siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2012, pp. 281-291.

Id., *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola*, Carocci, Roma 2023

Id., *« Introduction »*, in Id. (a cura di), *Le Cas médical. Entre norme et exception*, Garnier, Paris. 2020, p. 7-15

Trifone, Pietro, *La coscienza linguistica di Verga*, in Quaderni di filologia e letteratura siciliana, IV (1977)

Tynjanov, Jurij, *Archaisty i novàtory* (1929), trad. it. a cura di S. Leone, *Avanguardia e tradizione*, Dedalo, Bari 1968

Ugoni, C., *Interesse di Goethe per Manzoni*, Ruggia, Lugano 1827

Unwin, Timothy, *Maxims and Generalizations in the Novel: Constant and Flaubert*, in Journal of European Studies, 17(3), 167-177

Van Osselaer, Tina, Andrea Graus, Leonardo Rossi e Kristof Smeyers, *The Devotion and Promotion of Stigmatics in Europe c.1800-1950, between Saints and Celebrities*, Numen Book Series-Studies in the History of Religions, vol. 167, Leida, Boston, Brill

Vattimo, Gianni, *Introduzione all'estetica di Hegel*, Giappichelli, Torino 1970

Verri, Pietro, *Discorso sulla felicità*, in Id., *Discorsi e altri scritti degli anni Settanta*, a cura di G. Panizza con la collaborazione di S. Contarini, G. Francioni e S. Rosini (vol. III Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003

Vico, Giambattista, *La scienza nuova*, Bari 1911, 1913, 1916, 3 vol.

Vieweg, Klaus, *Humor als „ver-sinnlichte" Skepsis – Hegel und Jean Paul*, in «Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst», Königshausen und Neumann, Würzburg 2005

Id., *Religion und Ironie in § 571 der "Enzyklopädie"*, in *L'assoluto e il divino: la teologia cristiana di Hegel*, Archivio di Filosofia, 2010, 78/2-3, pp. 183-191, 2010.

Vischer, F. T., *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 6 voll., hrsg. R. Vischer, 1846-1857

Watt, Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe*, Richardson and Fielding, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1959

Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1964), trad. it., *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna, 1978

Id., *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1976

Weisse, Ch., *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, Olms, Hildesheim 1975

Woloch, Alex, *The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton University Press, 2003

Zanin, Enrica, *L'etica del racconto. Narrativa, verità e morale da Boccaccio a Madame de Lafayette*, il Mulino, Bologna 2025

Zola, Émile, *Le Roman expérimental*, Charpentier, 1880

Zufferey, Joël e Gollut, Jean-Daniel, *La désignation de l'énonciateur dans le discours indirect libre*, in Fabula / Les colloques, *Marges et contraintes du discours indirect libre*, 2016.

**Titre**
Ironie et Réalisme

**Résumé**
*La recherche examine le rôle des modalités ironiques de médiation du subjectif dans la construction du roman moderne, en se concentrant sur le passage du roman humoristique de la fin du XVIIIe siècle au réalisme du XIXe siècle. Le point de départ de l'analyse est la notion d'ironie élaborée par la* Frühromantik*, en particulier par Friedrich Schlegel, comprise comme l'irruption de la subjectivité narrative à l'intérieur du texte. La thèse reconstruit la* Wirkungsgeschichte *de ce concept selon deux lignes principales : d'une part, la tradition philosophique, de Hegel à Kierkegaard, qui interprète l'ironie comme une attitude existentielle ; d'autre part, la tradition de la critique littéraire, qui en met en évidence les implications structurelles dans la forme romanesque.*
**Mots clés** : Ironie, Romantisme, Réalisme, Modalisation.

**Title**
Irony and Realism

**Abstract**
*The research investigates the role of ironic modes of subjective mediation in the construction of the modern novel, focusing on the transition from the late eighteenth-century humorous novel to nineteenth-century realism. The starting point of the analysis is the notion of irony developed by the* Frühromantik*, particularly by Friedrich Schlegel, understood as the irruption of narrating subjectivity within the text. The thesis reconstructs the* Wirkungsgeschichte *of this concept along two main lines: on the one hand, the philosophical tradition, from Hegel to Kierkegaard, which interprets irony as an existential attitude; on the other hand, the line of literary criticism, which highlights its structural implications for the novel form.*
**Keywords**: Irony, Romanticism, Realism, Modalization.

Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne
Dottorato in Letterature moderne
Critica letteraria e letterature comparate
Palazzo San Niccolò, via Roma, 56, 53100 Siena

École doctorale 120 - Littérature française et comparée
Centre de Recherche sur les Poétiques du XIXe siècle (CRP19)
Université Sorbonne Nouvelle MAISON DE LA RECHERCHE 4, rue des Irlandais, 75005 Paris