

Elena Porciani

Guido Mazzoni

Teoria del romanzo

Bologna

Il Mulino

2011

ISBN 978-88-15-23386-8

Le quasi quattrocento pagine di *Teoria del romanzo* di Guido Mazzoni si aprono con una *Introduzione* che fissa le coordinate metodologiche del lavoro, improntate a uno storicismo filtrato attraverso il relativismo foucaultiano delle pratiche discorsive e a un paradigma strutturale che considera «la totalità [...] immanente a ciascuno dei suoi modi di essere» (p. 23), individuandone il senso nei rapporti fra le parti. Senza indugi, cioè, lo studioso ci guida alla trattazione al contempo sistematica e rizomatica del saggio, che fa sì che in ogni singola questione si giochino le sorti del romanzo, ma senza che ciò assuma le sembianze di una narrazione teleologica.

Il respiro amplissimo del libro è già evidente nei primi due capitoli, nei quali Mazzoni, stabilita una prima definizione del romanzo come «forma narrativa» con «la possibilità di disporre liberamente di ogni contenuto e di ogni stile» (p. 30), riconduce le posizioni degli avversari del genere nei secoli XVI e XVII a due lasciti della classicità: la divisione degli stili e le conseguenze dell'espulsione dei poeti – e, con essi, della mimesi – dalla città ideale nella *Repubblica* di Platone. Questa duplice opposizione, poetica e logico-morale, non riuscirà tuttavia ad arrestare la crescita rigogliosa, a partire dalla soglia della metà del Cinquecento, delle «molte stirpi di scritture che, pur essendo diverse tra loro, finiscono per comporre una famiglia» (p. 80) ripartita nei due «paradigmi narrativi» (p. 96) del *romance* e del *novel*.

Nel quarto e nel quinto capitolo Mazzoni mostra come tra il 1670 e il 1800, grosso modo tra la pubblicazione della *Princesse de Clèves* e la svolta del Romanticismo, si assista all'affermazione del romanzo come genere della vita particolare, a mano a mano che il «*pathos* della vicinanza» (p. 169) e l'approfondimento psicologico dei caratteri sanciscono la progressiva predominanza della più asciutta mimesi del *novel* sulle arzigogolate trame del *romance*. Al contempo, al primato classicistico della retorica succede la rivendicazione della naturalezza stilistica, che facilita i processi di identificazione dei lettori al pari dell'«estensione del mondo narrabile» (p. 231), non più circoscritto a individui e circostanze eccezionali, come ancora accade nel *Robinson Crusoe* (1719), ma sempre più aperto, come già nel *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96), alla mimesi seria della vita quotidiana: «una forma che distrugge le gerarchie fra le classi, i tipi di azione, gli stili» (p. 237) e nella quale Auerbach, costante punto di riferimento di Mazzoni, ha visto compiersi il percorso del realismo occidentale. In ciò si compie anche la funzione del romanzo come forma simbolica della società borghese, atta a rappresentare il mondo della prosa quotidiana delineato da Hegel; è il «realismo esistenziale» (p. 244) a fondare infatti la «democrazia narrativa» (p. 245) che pertiene al genere e, in particolar modo, al suo «paradigma ottocentesco» (p. 237).

A quest'ultimo è dedicato il sesto capitolo, anche se Mazzoni ricorda come esso sia più una creazione *a posteriori* dei suoi detrattori novecenteschi che non un modello unitario; anzi, si può agilmente marcare nel 1850 una soglia che separa «Austen, Scott, Manzoni, Balzac, Stendhal o Dickens» (p. 252) dalla generazione dei vari Eliot, Dostoevskij, Flaubert e Tolstoj. Costanti di questo paradigma realista sono comunque riconosciute nella trasparenza stilistica, nell'utilizzo canonico dell'aoristo narrativo, nell'«uso di categorie storico-dinamiche per commentare le vicende» (p. 253), evidente soprattutto negli autori che più hanno immerso le trame nei contesti sociali, nonché nell'uso di tecniche figurative e teatrali. Parallelamente il *romance* si rinnova nel fantastico e nell'avventuroso, oltre a presentarsi nelle vesti di quella che Brooks ha chiamato immaginazione melodrammatica, tesa ad esasperare la contrapposizione di «forze universali che si

incarnano in singoli individui» (p. 277); a ben vedere, però, si tratta di un aspetto messo in luce già dal Lukács teorico del tipico, se con questa categoria si intende il personaggio che «deve saper incarnare [...] i grandi conflitti collettivi che stanno dietro i piccoli confini privati» (p. 279).

L'ultimo paragrafo del capitolo è dedicato a Jane Austen, alla quale si riconosce il merito di aver reso narrativamente fertile il dato che «le nostre vite acquistano interesse ogni volta che il desiderio si confronta con la realtà e il risultato dello scontro sancisce il nostro destino, la nostra felicità o infelicità» e che «la ricerca della felicità privata [...] è l'unico dio condiviso e ancora vivo, l'unica cosa che conta davvero per gli individui moderni» (p. 286).

Si ha modo di apprezzare l'importanza di Austen nel settimo capitolo, che analizza la transizione dalla «seconda stagione del realismo ottocentesco» (p. 291) al Modernismo. Il periodo che va dal 1850 al 1940 costituisce infatti una fase storica dagli sviluppi tortuosi e spesso intrecciati: dapprima, i naturalisti rifiutano il melodramma, per quanto il *fait divers* e la tipicità della *tranche de vie* possano apparire inconfessate propaggini; in seguito, con un'ulteriore soglia fissata, seguendo Virginia Woolf, nel 1910, quando «“cambia il carattere umano”, l'arte perde la sua ovvietà e comincia l'epoca del pieno modernismo» (p. 307), il romanzo di destino si afferma come dominante, concentrando l'attenzione sulla vita privata dei protagonisti e sul «pulviscolo di impressioni minute, di movimenti inconsci e preconsoci da cui una persona comune in un giorno comune è percorsa» (p. 309). Si tratta di un'epoca anche di grandi innovazioni diegetiche, legate ai complementari fenomeni dell'indebolimento dell'autorità del narratore e della trama da un lato, della pratica del romanzo-saggio dall'altro, i quali a loro volta si sposano con i lasciti del romanzo russo, *in primis* il dostoevskiano «diritto all'incoerenza» (p. 330) del personaggio e la finezza tolstojana dell'analitica psicologica.

Se fino a questa altezza il saggio ha offerto una *synthesis ton pragmaton* in cui erudizione e scansione argomentativa si sono efficacemente bilanciate, per quanto a tratti la mole delle questioni sollevate abbia trasformato la trattazione in una serrata mappatura del dibattito a scapito dell'appello ai testi, ecco che nell'ottavo capitolo Mazzoni impiega meno di dieci pagine a ripartire il romanzo degli ultimi settanta anni in *global novel*, «galassia delle sperimentazioni» (p. 360) e «narrativa del postmodernismo in senso stretto» (*ibidem*). Come se, dopo aver descritto l'entusiasmante cavalcata del romanzo sino al 1940, lo studioso avesse subito un calo di interesse nei confronti di un periodo che, a suo avviso, non «è attratto dall'innovazione in quanto innovazione» (p. 362) e si limita a riusare liberamente le tecniche romanzesche già messe a punto, confermando che «la serietà del quotidiano è al centro della storia letteraria degli ultimi duecento anni» e che «le altre maniere narrative sono tendenze periferiche o mode di breve e di media durata» (*ibidem*). È questa una tesi da sottoporre a verifica, nella misura in cui sembrano incrinarla almeno due rischi complementari: di una visione gerarchica di ritorno, in controtendenza rispetto alla programmatica lezione di metodo foucaultiana, e della mossa di giudicare il postmoderno rimanendo nell'orizzonte del moderno, in particolare di una «letteratura d'élite» (p. 143) cui applicare il metro evolutivo, come suggerisce, a fronte della «capacità [del romanzo] di raccontare qualsiasi cosa in qualsiasi modo» (p. 73), il privilegio comunque accordato al *mainstream* colto e canonico delle genealogie romanzesche occidentali.

Ciò non toglie che, per la ricchezza e la fecondità delle questioni messe in campo – e che qui si sono potute soltanto accennate –, non solo ogni capitolo, ma persino ogni paragrafo e sottoparagrafo di *Teoria del romanzo* potrebbe costituire un saggio a sé e che siano impressionanti la padronanza e la lucidità con cui la voce critica doma la proliferazione di percorsi possibili nel delineare non solo il romanzo del plurale destino umano, ma il destino plurisecolare del romanzo. Sempre più, mano a mano che si procede nei capitoli, si nota infatti come la dialettica tra unità concettuale e molteplicità romanzesca si sfrangi e come Mazzoni, simile a un narratore onnisciente ottocentesco, debba far ricorso a tutta la sua autorità diegetica per tenere ordinata la materia: mentre nei capitoli iniziali la *dispositio* appare scandita da evoluzioni progressive, in seguito l'albero genealogico del romanzo si complica in mutazioni ed eredità imprevedute che si rincorrono e si accavallano. In un certo senso si assiste a una sorta di ritorno (critico) del *romance* con peripezie e colpi di scena, tra cui quello delle

ultime pagine del sesto capitolo che, a sorpresa ma con proficuità interpretativa tutta da raccogliere, elegge Jane Austen a bussola della narrazione della modernità.

Resta da rilevare un ultimo significativo aspetto del saggio, affidato alla *Conclusione*, che ne investe il valore metacritico. Dopo aver ricapitolato le principali componenti della sua visione del romanzo, Mazzoni chiarisce come il «disegno» (p. 383) del libro intenda prendere le distanze da coloro che, usando la terminologia di Jaus, hanno trattato il genere come una questione *ante rem* in cui «i testi estranei alla definizione sono in qualche modo spuri» (p. 77). «Le opere di Lukács, Benjamin, Bachtin, Adorno, Gehlen [...] sono rese possibili infatti dalla sicurezza con cui i loro autori si appoggiano ad alcune grandi narrazioni per definire le epoche, per accorpare i fenomeni, per controllare la massa dei particolari e per ignorare le eccezioni» (p. 385), secondo un modo di procedere descrivibile, con Gombrich, come «una successione di tentativi per salvare gli assunti hegeliani senza accettare la metafisica hegeliana» (p. 385). Ad esso Mazzoni contrappone l'immersione nella «cattiva infinità» della filologia, che intercetta «il sospetto verso le grandi narrazioni e il trionfo della particolarità in quanto particolarità» (p. 386) – ed è qui, nella minuziosità di una ricerca durata quindici anni, che *Teoria del romanzo* offre un prezioso esempio, di cui la critica letteraria ha un attualissimo bisogno, per superare la divisione del lavoro tra ermeneutica e filologia.