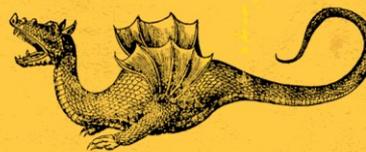




PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Per una archeologia del romanzo e del romanzesco: ipotesi su genere, origine, storia

Giovanni Cara
(Università di Padova)

Abstract

Nell'articolo si riflette problematicamente sull'idea di genere letterario in relazione alla forma romanzo. Partendo dalle considerazioni di un saggio di Enzo Melandri e in considerazione delle più recenti attitudini teoriche, si analizza la possibilità di risalire lungo i processi storici del romanzesco attraverso un'archeologia paziente che aiuti nel recupero dei testimoni testuali; si ipotizza l'impossibilità intrinseca di arrivare alla scaturigine originale di ciò che è romanzesco ma si prospetta l'ipotesi del romanzesco come modello a sé legato a strutture profonde e radicate nel tempo. In questa ottica, la divisione di compiti tra le più recenti indagini sperimentali e la critica letteraria sul campo devono procedere come due fasi e con due strumentazioni diverse, ma comunicanti e sodali e con momenti e punti di contatto. Parole chiave: romanzo, Enzo Melandri, romanzesco, teoria del romanzo, generi.

The article reflects problematically on the idea of literary genre in relation to the novel form. It starts from the considerations of an essay by Enzo Melandri and taking into account the most recent theoretical attitudes, analyzes the possibility of tracing the historical processes of the novel through a patient archeology that helps in the recovery of textual witnesses. The intrinsic impossibility of arriving at the original source of what is fictional is hypothesized, but the very hypothesis of the fictional as a model in itself, linked to deep structures rooted in time, is proposed. From this point of view, the division of tasks between the most recent experimental research and literary criticism in the field must proceed as two phases and with two different instruments, but communicating and companions and with moments and points of contact.

Keywords: novel, romance, Enzo Melandri, theory of the novel, literary genres.

§

0.

In un breve saggio del 1980 da poco riedito Enzo Melandri ragionava, con una prosa densa e affascinante, spesso obliqua e impervia, sull'origine dei generi letterari (Melandri, 2014). Le sue riflessioni – anche viste dalla prospettiva attuale – riescono a far rampollare una tale ramificazione di suggestioni da risultare complesso ricostruirla, a causa della ricchezza dei presupposti impliciti e delle conseguenze che comportano alcune estensioni logiche. Il primo più delicato presupposto è che abbia senso parlare di «genere» e che abbia senso farlo anche in senso filosofico tanto da ipotizzarne un'origine: ciò che, com'è noto, per gli studiosi di letteratura, almeno nelle modalità, non è sempre pacifico, ed è anzi spesso oggetto di distinzioni, allontanamento, sospetto, imbevuti come siamo ancora – molto più di quanto vorremmo ammettere – di sensibilità crociana, oppure partigiani di purismo filologico classificatorio o, ancora, più convinti dalla prassi della ricezione che consideri i lettori storici, dentro un orizzonte d'attesa, partecipi di un complesso sistema di comunicazione variabile. In tutti i casi, come Hans Robert Jauss ha a suo tempo osservato, le possibilità paiono ridursi a tre: i generi sono solo categorie applicabili *a posteriori* in base alla concretezza delle singole opere; i generi sono universali *a priori* (ma bisognerebbe capire di quale tipo, se al pari di schemi linguistici oppure di strutture integrate rispetto ad altri fenomeni insieme neurologici e psichici quali il riso, il pianto, la paura, ai quali in secondo grado, con l'arte, si vorrebbe dare un senso ulteriore e una narrazione per necessità di sopravvivenza anche sociale) che strutturano l'urgenza di dare un tempo alla propria vicenda; i generi sono universali, ma fanno corpo unico coi testi che vi s'inquadrano, sono in sé stessi entità in movimento e in continuo riassetamento in accordo con le opere con cui si accompagnano (Jauss, 1989). In effetti, a ben vedere, gli ultimi due casi sono omogenei quanto alla valenza in certo modo assoluta che ha il genere come entità intrinseca alle opere, qualunque sia la natura logica – ed eventualmente la ragione fisica – di tale entità (schema, *pattern* o modello di ordine semiotico o cognitivo): la differenza consisterebbe, mi sembra, nel diverso accento posto sulla referenza e sulla maggiore o minore resistenza al contesto storico. Va anche detto che, se di modello si tratta, esso comprende modalità o modi di misurazione dei processi integrati d'azione, ossia aiuta

a definire avverbialmente entro quale spazio si muovono i testi, ma come tale modello funzioni, dove stia in concreto e quale possa essere la sua sede è oggetto di altre scienze e discipline che io non sono in grado di utilizzare e alle quali, piuttosto, potrei ricorrere solo in sede di collaborazione. In ogni caso si può dire che ogni ipotesi teorica privilegia un aspetto o un altro del processo, senza voler sempre considerare e avere il coraggio di accettare che – come accade in altre discipline – nella conseguente verifica sperimentale soggetto e oggetto sono implicati nella stessa analisi, in un sistema che non può mai considerarsi isolato. Del resto, ci sono campi in cui persino nelle scienze considerate dure si avverte la medesima *impasse*: Northrop, nell'introduzione all'edizione italiana di Heisenberg (2022 [1958]), sottolineando che neppure la ricerca fisica è epistemologicamente ed empiricamente neutrale, arriva a dire che nel campo della meccanica quantica «solo se l'intero universo viene incluso nell'oggetto della conoscenza scientifica la condizione qualificante per un «sistema isolato» può essere soddisfatta» (2022, 31)¹.

Comunque sia, lo stesso Jauss prende posizione; Köhler, che con Jauss condivide lavori e molte opinioni, spiega benissimo l'idea di fondo che, pur nelle differenze d'applicazione, animava entrambi:

Io concepisco il genere letterario – ed è una premessa che condivido con Jauss – non «ante rem», come un universale realistico-normativo, e neppure «post rem», in accezione nominalistica e classificatoria, ma come esistente «in re», e questo sulla base di una successione di opere con tratti comuni relativamente costanti, il cui rapporto strutturante con altre opere è dipendente da un sistema e insieme generatore di un sistema (Köhler, 1982, 15).

Melandri sembra suggerire un dettaglio ulteriore: secondo il suo punto di vista si potrebbe inferire – ma nel saggio non lo si dice in maniera

¹ La lettura in sequenza di due recenti saggi sul tempo, uno di un neurochirurgo e l'altro di un fisico (Benini, 2020; Tonelli, 2021), sembra condurre a interpretazioni a volte incompatibili. Poiché tempo e spazio sono dimensioni fondamentali dell'idea stessa di romanzesco, la questione non è di poco conto; appare evidentissimo l'impaccio del punto di vista (osservatore e osservato sono irrimediabilmente implicati), palesato del resto dal (benvenuto) continuo ricorso in entrambi i saggi citati a immagini letterarie e filosofiche per «raccontare» lo stato delle cose. Negli studi umanistici tale intrico indissolubile è addirittura insieme il presupposto della debolezza disciplinare e la sua ricchezza, sicché non c'è da sgomentarsi di fronte ad alcune apparenti incongruenze, ma vale la pena di tenerne costantemente conto.

esplicita – non solo che i generi esistono e hanno un’origine (per quanto al fondo inattingibile), ma anche che le singole opere sono legate in maniera indissolubile alla funzione primaria che hanno i medesimi generi e rispondono a un dispositivo che ha precisamente nei generi il proprio alveo, la propria giustificazione, la propria «casa». Il genere è prima della consistenza materiale delle opere in quanto esito originario di una concezione «debole» del realismo (per Melandri in verità già implicita in Platone e Aristotele), basata sulla decisiva presa d’atto che la conoscenza proceda non per semplice aderenza delle parole alle cose, ma attraverso una mediazione concettuale che garantisce la possibile comprensione e allo stesso tempo, non potendo pervenire a un «realismo forte» in grado di eludere lo scarto, la mette sotto scacco. Possiamo parlare dei processi, ma non dell’ontologia dei soggetti implicati (noi compresi). La conseguenza è che:

il rapporto tra l’uomo e la natura, pur essendo egli parte di quella, tutto potrà essere fuorché *conoscitivo*, posto che con ciò s’intenda qualcosa di speculare, di proporzionale o, da ultimo, di contemplativo. Questo genere di conoscenza non esiste. [...] L’aporia è superabile, ma a un prezzo. [...] Il prezzo da pagare per un criterio di verità pragmatico, infatti, è che il rapporto tra uomo e mondo non è più speculare, o *diadico*, ma comprende una dimensione in più e si fa *triadico*, implicando per di più al vertice una variabile tanto libera da risultare infine incalcolabile. Perché il terzo vertice è Dio; o, non volendo personalizzare la questione, il *theós*, il divino (2014, 53).

Va inteso qui che Melandri non intende riferirsi al divino teologico, ma – se ricostruisco in forma adeguata i passaggi del ragionamento – intende parlare del limite assoluto e irraggiungibile, il quale non consente l’intelligenza onnicomprensiva del tutto e per questo, anzi, restituisce lo sforzo della conoscenza interamente nelle mani dell’uomo:

Nel riportare indietro la mimesi alla matrice o idea generativa dei «generi», sono in realtà emerse le tracce di un’antichissima *antropologia*: e ciò vale a dire di una dottrina che, pur essendo soteriologica, e quindi postulando il *theós*, il divino oltre l’uomo come condizione di salvezza, non concede nulla alle varie pratiche propiziatorie dalla superstizione alla magia, né si propone in un qualche rituale sapienzialmente accreditato dal sofico allo gnostico, ma indica nella condizione umana l’unico punto di partenza e di ritorno (2014, 58).

L'esistenza del *theós* non è discriminante, insomma, se non in quanto vale come inspiegabile regola del gioco. Melandri allude al *côté* tragico del problema con una sorta di *witz* caustico disposto subito dopo una complessa osservazione sui margini incorporei del senso:

A questo punto, che il termine esista o meno, importa abbastanza poco. La questione non è ontica, ma noetica nel senso del *lektón*: del suo significato tangenziale, assoluto proprio perché *hyperoúsias* o al di là dell'ente. Certo, che ci siano cose che non esistono è abbastanza grave; ma è molto peggio dover constatare come ce ne siano di quelle che esistono e basta, senza significare nulla (2014, 53).

Insomma, *in* e *con* il genere si misura il limite del conoscere e riferire umani, tra l'impossibilità – per usare la terminologia di Melandri – di *dire* in via definitiva il nostro rapporto con il mondo e il poterlo fare solo in maniera mediata attraverso il linguaggio, che tuttavia non è in grado di dire altro che le relazioni. Per questo parlo di «dispositivo» in senso funzionale: l'opera, nel genere, per Melandri può *esprimere* il mondo, ma il senso ultimo della medesima – quale sia cioè la risposta definitiva circa il nostro ruolo nel mondo – rimane interdetto, e i generi, nella loro immensa ampiezza, come le bolle in una cosmologia di multiversi, stabiliscono, o piuttosto segnalano (perché non sono norme in sé e sono inseriti in spazi con un confine dato, come la pelle per i nostri corpi), i limiti estremi oltre i quali non è possibile darsi risposte: il tragico, il comico, il lirico e l'epico sarebbero la quintessenza, il nucleo dell'ultimo grado fondamentale di dicibilità, il luogo entro il quale le opere si muovono in cerca di un senso, solo potendo stabilire la modalità con cui poterlo fare. Non è un caso che Melandri parli di «origine» dei generi e sia meno interessato al problema storico della loro «genesì»: individuare l'origine dei generi significherebbe essere in grado di descriverli e spiegarli nell'istante esatto del loro scaturire e motivarsi; significherebbe dare una risposta «narrativa» proprio al nodo problematico dell'insufficienza linguistica. Melandri antepone in epigrafe al suo ragionamento un passaggio (ostico pure questo) dell'*Origine del dramma barocco tedesco* di Benjamin (1925) e con esso rende esplicito il senso di tale distinzione:

Quantunque categoria del tutto storica, l'*origine* non ha nulla in comune con la *genesì*. L'*origine* non comprende il divenire di quanto è nato, ma piuttosto sottintende qualcosa di sorgivo nel suo crescere e appassire. L'*origine* sta come un vortice nel flusso del divenire e trascina col ritmo suo proprio il materiale genetico².

Circoscrivere l'*origine* di un fenomeno, come fosse il principio di tutti i bambini possibili della storia universale, vorrebbe dire aver trovato al limite estremo paternità e maternità assolute come secondo il racconto biblico (che infatti si dà un limite certo e descrive l'*origine* del nominare come un dono divino); una spiegazione ultima della genesi che riuscirebbe a risalire all'atto fondativo e dunque esplicativo, con l'interdetto dogmatico conseguente aggravato dal cristianesimo istituzionalizzato (l'ostacolo epesegetico dantesco: *State contenti umana gente al quia*) fino all'afasia o all'ineffabilità. Salvo poi, come sembra voler significare lo stesso Melandri quando parla del racconto biblico, essere costretta tale spiegazione a risolversi in un'altra dicotomia narrativa – a differenza del mito con le sue divinità multiple e capricciose, implicate nella vicenda umana – e distinguere il tempo degli uomini dall'assoluta alterità divina, che a sua volta rimane in attesa di un racconto misurato su un cronotopo inaudito ancora da scoprire. La conclusione che Agamben trae nella sua prefazione alle riflessioni di Melandri, conclusione che quest'ultimo pare aggirare come se volesse evitare l'invasione di campo nel sistema della critica letteraria, è la seguente:

La relazione fra l'uomo e il mondo è [...] mediata dal linguaggio, ma in modo tale, che proprio quella relazione resta non dicibile né detta. Di qui il senso e la necessità dei generi letterari: essi esprimono, ciascuno a suo modo, l'impossibilità del linguaggio di venire a capo del suo rapporto col mondo. I generi letterari sono, cioè, il sigillo che l'esperienza dei propri limiti segna sul linguaggio: tragicamente (il pianto sull'impossibilità di dire), comicamente (l'impossibilità di dire come riso), elegiacamente (il lamento sulla parola), innicamente (la celebrazione del nome), liricamente (il canto: io non posso dire ciò che, parlando, vorrei dire), epicamente (la memoria delle azioni che si perdono al di là del pianto e del riso) (2014, 14).

² Per il contesto in cui è inserita la citazione, con traduzione diversa, si veda Benjamin (2018, 90). Melandri usa la versione italiana Einaudi di E. Filippini (1971).

1.

Forse è qui chiaro dove volevo arrivare con questa premessa, riconducendo le fitte pagine di Melandri al problema del romanzo e alla fattispecie del romanzesco come organismo dotato per attraversare la coscienza di ognuno dei limiti che il linguaggio ha e che è spinto (o auto-costretto) a manifestare attraverso diversi generi, e in un certo modo persino in comunicazione (non propriamente osmotica) con varietà di altre specie. Cioè, e a voler essere logici fino in fondo: se, come quasi tutti riconoscono, il romanzo si caratterizza per tale capacità metamorfica – o, piuttosto, polimorfica – ed è in grado di assumere strategie ed elementi eterogenei, esso non appartiene a un insieme preciso oppure è un universo a sé in grado di condividere con molti altri una parte comune; per recuperare l'immagine cosmologica, è come una bolla del multiverso che affondi parti esterne di sé in numerose altre bolle senza con ciò creare discrasie o paradossi. In alternativa, il romanzo farebbe parte di un universo (o un insieme) più ampio – quello della narrativa – che però, daccapo, dovrebbe includere pezzi di sistemi eterogenei o allogeni. Qualunque sia la risposta, variabile secondo i critici, le impostazioni teoriche e le epoche (polifonia e dialogicità sono, tra le caratteristiche riconosciute al romanzo in particolare da Bachtin in senso positivo, tra le più antiche in termini negativi; tuttavia non sempre si riferiscono allo stesso concetto e nemmeno del tutto al «parassitismo» del romanzesco polimorfico), resta il fatto che, come capita per qualunque forma superiore o maggiore (come i generi), potremo cogliere la genesi di *un* romanzo e il processo che ha consentito la nascita di una unità, ma non potremo mai osservare l'origine del romanzesco e dovremo sempre fermarci sull'orizzonte degli eventi (è curioso che Benjamin, citato nell'epigrafe da Melandri, adoperi un'immagine molto simile a quella usata per descrivere i buchi neri, perfezionata in realtà molto più tardi negli anni '60). Siamo solo in grado di scorgerne alcuni tratti e, con essi, il problema fondamentale dei margini estremi del linguaggio, che il romanzo, fin dai primi esempi che possediamo, palesa da subito, usando anzi al contempo come tema e come strategia, e quasi facendo consapevolmente stridere il meccanismo inceppato del linguaggio al suo limite d'uso.

Per essere più chiaro sull'uso della terminologia, è bene rendere esplicito che in questo passaggio sto implicando, almeno in parte, l'idea saussuriana di linguaggio, come se – spostando la questione linguistica al problema sovradimensionato dei sistemi letterari (che sono per sé stessi basati su un uso all'ennesima potenza dei segni oggetto dell'analisi di Saussure) – un romanzo fosse la *parole* che s'inquadra in una *langue*, entrambe, *langue e parole*, comprese a loro volta nell'ambito più generale del linguaggio. Sappiamo che per Saussure *langue* e linguaggio non sono il medesimo oggetto, essendo il secondo appunto un'entità sovradimensionata; ora, si tratterebbe di capire se il romanzesco funziona come *langue* o come linguaggio e, stabilita un'ipotesi, se il romanzesco si possa considerare o meno come genere che attraversa altri generi o sia una forma sottodimensionata rispetto alla categoria di genere. In ogni caso, mi pare, il romanzesco sarebbe un'entità che, in un certo senso, al contempo esiste e non esiste: cioè, esiste come struttura profonda (scritta nella necessità di dare un senso all'essere sia ontologicamente che predicativamente nello spazio e nel tempo) ma non esiste se non nelle articolazioni con le quali si presenta nelle singole opere. Ciò implica che è esatto parlare di funzioni «a priori» (nel senso di costitutive rispetto a una «corporeità situata») e trascendentali di cui il romanzesco si servirebbe (come spazio e tempo, ma potremmo aggiungere anche numero e causa), ma solo utilizzando un modello filosofico kantiano integrato con le acquisizioni scientifiche attuali circa le funzioni percettive:

tali funzioni coincidono con le nozioni di tempo e spazio [...] presenti in ogni uomo sin dalla nascita. [...] In quanto *a priori*, spazio e tempo sono indipendenti dall'esperienza, non derivano cioè dal mondo che circonda il soggetto. Piuttosto [...] sono le condizioni di conoscibilità del reale, necessarie quindi per permettere al soggetto di ordinare la realtà con la quale si incontra ogni giorno e di averne delle rappresentazioni. [...] Spazio, tempo e numero costituiscono quindi un sostrato comune a tutti gli uomini, un fattore che non si apprende con il supporto dell'esperienza e che non deriva da essa ma la precede e consente a ogni uomo una prima e imprescindibile percezione del dato. [...] Va tuttavia precisato che seppur l'intervento dell'esperienza non è una condizione necessaria per la presenza di tali strutture di base sin dai primi momenti di vita, essa contribuisce al loro sviluppo nel corso del tempo. Pertanto, la comunità scientifica è sempre più propensa ad accettare l'idea, proposta in passato da Konrad Lorenz,

secondo la quale gli a priori kantiani sono definiti come a posteriori filogenetici in quanto la presenza di tali nozioni nel nostro cervello deriva, in ogni caso, da un lento processo di selezione trasmesso geneticamente da individuo a individuo. La struttura cerebrale e l'ambiente in cui il soggetto vive e quindi esperisce si intrecciano e si influenzano reciprocamente in un graduale e lento processo di interazione e trasmissione dei processi acquisiti nel corso del tempo (Miglietta, 2018).

D'altro canto, a proposito di scienze cognitive, occorre adoperare una certa cautela nell'applicazione di analogie ed equazioni dirette; per esempio, concordo con Moro (2017, 81) sulle perplessità circa un'interpretazione «spinta» e riduzionista che ponga sul medesimo piano di realizzazione una sequenza di azioni e una sequenza sintattica. La corrispondenza tra dire e fare, spiegata con l'uso incauto ed entusiastico dei neuroni specchio da parte dei letterati, a mio parere si basa su un equivoco: tale corrispondenza, se c'è, si pone sul piano dei contenuti comunicabili, non su quello dell'architettura del mezzo. Eppure quest'ultima fa la differenza; è la sintassi, la scelta delle unità linguistiche, la disposizione di queste ultime in un microsistema legato a un macrosistema che rendono diversi due messaggi che comunicano la medesima azione. Da un altro punto di vista e in riferimento più ampio al problema del genere, non mi ha mai convinto la definizione di quest'ultimo come di un'istituzione culturale di tipo convenzionalista simile a un «contratto sociale» (Jameson, 1990); non c'è, se non in pochi tratti esterni, convenzionalità, termine spesso usato in modo diverso secondo le fonti (da cui, non a caso, lo stesso Saussure – qui incompreso, a volte – si allontana a proposito del linguaggio³), semmai arbitrarietà e circostanzialità storica, per cui le strutture dei generi si assestano secondo nuove strategie e permettono l'adattamento di fronte ai mutamenti circostanti. Ed è proprio su questa oscillazione, su questa «imperfezione» o adattabilità della struttura che il romanzesco pare attestarsi di continuo, indugiando sulla propria immagine sfocata nello specchio, rimbalzando sul bordo traslucido della bolla sistemica. Detto ancora altrimenti: forse il romanzesco, nella sua inesauribile volontà di dire e disporre in storia infinite vicende, indica con ostinazione il punto esatto

³ Si veda invece la nota chiarificatrice su convenzione e arbitrarietà di Tullio De Mauro in Saussure (1983, 414-416).

su cui ogni critica letteraria o filosofica è sempre inciampata e di cui è mai riuscita a dare una spiegazione convincente: cosa renda artistico un discorso e in cosa consista la letterarietà. È evidente che non voglio qui confondere classi con famiglie, tipi, specie o categorie in senso normativo, logico-grammaticale o biologico che sia; al contrario mi chiedo se, per i generi, abbia davvero senso scomodare costrutti e non sia più sensato (per quanto delicato e controverso possa risultare l'approccio) parlare semmai di dispositivi strutturali, logici in senso radicale e assoluto: da qui deriva l'interesse che suscitano le pagine di Melandri; e da qui anche la resistenza, da parte mia, ad attribuire al canone il valore di una prova definitiva. Per quanto possibile (in mancanza di una generale conformità negli studi che ho consultato su questi temi, dove si usano categorie e termini non unificati), in queste pagine cerco di seguire una terminologia coerente almeno quanto alla partizione concettuale in specie, generi e, dentro i generi, forme (o varietà), consapevole comunque del rischio di ambiguità che deriva dal non avere tutti gli studiosi il medesimo lessico condiviso.

2.

Nell'autocoscienza straniante del romanzo, che esso porta con sé fin dai primi testimoni percependosi al bordo di diverse soluzioni (epica, lirica, mimetico-teatrale) e addirittura invadendo il campo di altri codici (come quello figurativo), intravedo l'ennesima prova della sua natura proteiforme sul crinale vertiginoso delle specie e quindi anche di generi diversi e con una peculiare capacità transitiva. Dopodiché, in merito a questa notazione, bisognerebbe comprendere come un genere diverso della medesima specie o addirittura di un'altra possa entrare a far parte del dispositivo romanzesco e di un romanzo in particolare. Nel caso più semplice, come per esempio quello di una poesia inserita in un romanzo, occorrerebbe disporsi ogni volta su due piani differenti per comprendere se si tratta dell'uso romanzesco di versi o di un incastonamento accessorio, per quanto funzionale, come la protesi meccanica in un organismo biologico, che assolva una funzione congruente e potenziativa e abbia un ruolo che, benché si tratti di un'estensione allogena, in realtà è armonico quanto a esistenza fisica del sistema, introducendo modificazioni nella forma ma

non nella sostanza; rispetto a un romanzo in cui non vi sia alcuna estensione allogena, un romanzo «potenziato» di questo tipo non sarebbe in alcun modo incomparabile né quanto a genere, ovviamente, né quanto a specie (il che è meno evidente), ma semmai quanto a declinazione formale e varietà (per individuare due esempi estremi: un romanzo pastorale e un romanzo poliziesco). Ancora diverso il caso dell'introduzione all'interno del sistema di una rappresentazione figurativa descritta o di un copione teatrale (quindi non di una rappresentazione teatrale, che costituirebbe un esempio ulteriore). Le varianti si potrebbero moltiplicare, complicare e persino incrociare o fare interagire a scatole cinesi: niente vieta di pensare a freddo a molte ipotesi; per esempio, un romanzo che, a un dato punto, descriva la serata di un personaggio a teatro, in cui si rappresenta una commedia musicale (non una qualsiasi, ma una definita e ridondante quanto a senso intratestuale) con un vasto scenario, la cui composizione figurativa contenga a sua volta un'informazione esplicitata linguisticamente e importante per la vicenda narrativa; vicenda narrativa che, magari, sia tutta costruita in una prosa che ricerchi un ritmo accentuativo che voglia rispettare, nella sequenza delle frasi, un tempo musicale sui 4/4, come fosse il testo per una lunga partitura.

È sull'originaria inafferrabilità del romanzesco che, a mio parere, c'intestardiamo quando tentiamo di stabilirne la scaturigine, mentre diamo per (abbastanza) pacifica quella di altre forme letterarie sottodimensionate rispetto al sistema più comprensivo dei generi. E neppure, in effetti, soprattutto per gli aspetti più generali può esserci sempre d'aiuto un uso acribioso della nomenclatura perché, a proposito di romanzo, è proprio la categorizzazione e la descrizione geometrica dei fenomeni – ascendenti o discendenti secondo il punto di vista (dalla specie al genere e alle forme; dal particolare al generale) – a risultare insufficiente nella lunga durata; risalire attraverso una storia del romanzo è molto più arduo che per altri casi letterari, e non c'è una soluzione unitaria su cosa sia il romanzo e quale possa esserne l'ipotetico modello o prototipo storico concreto (ammesso che ci sia): quello greco? Quello medievale (da entrambe le parti dell'Impero perduto, però: il romanzo bizantino è invece quasi sempre ignorato dalle teorie sul romanzo)? Quello moderno? Quello borghese? E quale posto avrebbe, in una trafila storica, la variegata tradizione orientale tesa

all'unificazione (romanzesca) delle parti attraverso la cornice narrativa, alla quale il romanzo deve tanto? Quale posto le antichissime attestazioni egizie? E quale le anomalie territoriali, tali rispetto a una critica occidentale-centrica?⁴

Ogni scelta implica il taglio dei possibili precedenti o di varianti de-localizzate rispetto al nostro centro canonico e fissa gli inizi della storia in maniera laboratoriale: il che, quando si dia come premessa operativa, è del tutto ineccepibile e addirittura può essere l'unica soluzione per osservare un fenomeno a breve o medio termine. Per fare un'ipotesi critica su un romanzo di Zola non devo tornare indietro fino alle perdute *Meraviglie al di là di Tule*. Ma forse per interpretare nel loro disporsi come sistema in una storia *Le avventure di Pinocchio* il riferimento alle *Metamorfosi* di Apuleio e ai primi due *Lazarillos* anonimi (1554 e 1555) – e qui anticipo uno dei problemi che pongo più avanti a proposito di realismo, picaresca e modernità romanzesca borghese (o grande borghese) – può aiutarmi in gran parte e ancor più che *I promessi sposi*, benché quest'ultima opera sia un modello cronologicamente più congruo. Se parto per esempio dal principio che il romanzo nasce in epoca moderna, il confronto fra *Pinocchio* e la picaresca può essere pacifico; ma cosa sto esattamente mettendo in relazione con Apuleio e Collodi? Quali individualità desumibili da quale categoria? Certo si potrebbe dire che tutto ciò ha più a che fare con l'ambiente mentale sincronizzato nel quale sono immersi gli autori, che lavorano in dialogo coi loro precedenti senza peritarsi di stabilire coerenze nomenclative o cronologiche e senza la precisione storiografica e tassonomica con cui invece lavorano i critici: gli autori possono essere iperletterari e anzi vivono di iperletterarietà, mentre ai critici di norma l'iperletterarietà è rimproverata o, talvolta, preclusa. Per un aspetto del problema, che ha a che vedere con le proprietà transitive della letteratura e con la natura dialettica

⁴ È per questo che ritengo utilissimi i tentativi di ricostruzione storica e l'attenzione alla genesi come processo: tali tentativi, pur da presupposti differenti, ampliano la prospettiva inclusivamente, alla ricerca di una vicenda romanzesca che non sia legata in maniera esclusiva all'idea di modernità. Non è qui opportuno estendere il problema anche alla storiografia letteraria; mi limito a ricordare, da ultimi, Doody (2009) e Pavel (2015), oltre che lo sforzo comprensivo e a più voci dei cinque volumi sul romanzo di Moretti (2001-2003). Riconsidererei anche Meletinskij (1986, ed. it. 1993), ingiustamente dimenticato, fra i pochissimi, molti anni fa, a ricordare anche la tradizione medievale bizantina, su cui si confronta anche Beaton (1997) e Cupane (2004).

dell'arte, di sicuro è così ed è valido per qualunque forma di comunicazione. Si tratterebbe tutto sommato di un'idea allargata di intertestualità. Ma per un altro aspetto, strutturale e in un certo senso più specifico, il romanzesco presenta un tale supplemento autocompensativo e parla con tale insistenza di sé stesso da rendere spesso quasi inevitabile, se non necessario, il richiamo al problema irrisolvibile delle sue origini. Il che sposta i termini del rapporto fra i tre testi che sto usando come esempio – *Pinocchio*, *L'asino d'oro* e *Lazarillo de Tormes* – al sistema «sintattico» d'incassi e di schemi, prima ancora che a quello, più evidente, di corrispondenze e rivisitazioni tematiche.

Cervantes, ad esempio, narrativizza questo aspetto del problema nel *Chisciotte*, quando nella prima parte costruisce la lunga sequenza della locanda sull'implicito riferimento a una sequenza analoga dell'*Asino d'oro* e con intenzioni formali e costruttive omologhe rispetto al romanzesco generale come tendenza all'infinito enciclopedico: una struttura a incasso in cui il lettore può vedere scorrere due livelli di narrazione, come davanti a uno spaccato teatrale o ad una di quelle case delle bambole in cui le manine del bambino che gioca possono accedere alle stanze in miniatura. A un primo livello un gruppo di personaggi legge e ascolta la novella del *Curioso impertinente* (I, 33-36), che è in apparenza estranea alla storia del cavaliere errante e legata al tema della *curiositas*. Intanto, a un secondo livello, l'eroe continua invece la sua vicenda combattendo contro otri di vino che gli sembrano nemici. Tutta l'architettura della casa è inoltre sospettosamente simile a quella eretta da Apuleio nella sequenza in cui la vecchia, nella caverna dei briganti, racconta la vicenda di *Amore e Psiche* (IV, 28-VI, 24) e, poco prima, proprio a ridosso della metamorfosi in asino, Lucio (la cui *curiositas* è un tratto fondativo della vicenda), che ha sottratto peli di otre invece che i capelli di un giovane, viene rimproverato dalla maga Fotide in questo modo: «ingannato dall'oscurità della notte che ti aveva colto di sorpresa, impugnata la spada ti armi che sembri Aiace in preda alla follia, con la differenza che quello se la prese con delle bestie vive e si diede a massacrare interi greggi, mentre tu, molto più eroicamente, hai privato del loro soffio vitale tre otri di pelle di capra gonfi di aria, e hai atterrato i nemici senza versare una goccia di sangue» (III, 19). Infine, all'uscita della locanda

cervantina (o della casa delle bambole), scopriamo che il racconto del *Curioso impertinente* si trovava in una valigia dimenticata da un avventore in cui era contenuta un'altra novella intitolata *Rinconete y Cortadillo*, che non viene letta nel romanzo ma che davvero è una novella che Miguel de Cervantes Saavedra pubblicherà nel 1613, fuori dalla casa delle bambole, tra le mani del bambino-lettore. Per di più, dopo la lettura della novella, entra nel teatro-locanda un reduce algerino che ha conosciuto un tale Saavedra, eroico prigioniero dei mori, in un'inserzione che collide con l'autobiografismo (il doppio riferimento dell'autore a sé stesso, con la novella e nel racconto del *cattivo*) girato a strategia narrativa.

3.

In riferimento al rapporto che il romanzo può intrattenere con altri insiemi, e pensando a una possibile relazione tra maggiore e minore, generi e specie, sottogeneri e sottospecie descrivibili attraverso forme e varietà ulteriormente differenziabili, mi sembra che nella nostra tradizione esistano due anomalie legate l'una all'altra a doppio filo. Chiarisco che qui e in tutto il resto dell'articolo uso il termine «anomalia» con funzione non del tutto sinonimica rispetto a «eccezione». Un'anomalia può determinare o indicare la deviazione dal funzionamento consueto al punto da poter costituire il crocevia di partenza di una nuova condizione. L'ambiguità intrinseca del linguaggio costringe la genetica a dire che la stessa cosa (mutazione) diventa «anomalia» se ha effetti negativi sulla specie e «agente evolutivo» se ha effetti positivi; tale sottigliezza non è auspicabile in letteratura, dove non ha senso parlare di mutazione e soprattutto di positivo o negativo rispetto alle traiettorie dei generi e dei testi.

La prima anomalia, dunque, verificatasi nel passaggio tra la cultura greca e quella latina, viene poi ereditata dalla cultura romana ed è presente in moltissime altre lingue non romane. L'anomalia è lessicale con ovvie implicazioni semantiche, ma sospetto che essa nasconda anche un'ambiguità radicale, un problema epistemologico di fondo circa la nostra comprensione dei rapporti tra il mondo e il nostro modo di dirlo (o esprimerlo) attraverso le forme e, più in generale, codificarlo, e che proprio in tale ambiguità si celi, a un altro livello, l'oscillazione, il margine d'inquietudine

di fronte ai medesimi problemi che sollevano le pagine di Melandri. Com'è noto, Aristotele nel parlare delle forme letterarie ha intenzioni più pratiche e classificatorie che organiche rispetto al sistema metafisico; Platone, d'altra parte, legando più strettamente il problema al sistema più generale delle idee (per esempio nella *Repubblica* e nel *Timeo*), non sempre utilizza una terminologia univoca. E la seguente tradizione latina sembra in certo modo far slittare tale incertezza sul piano della traduzione dei concetti in parole: in effetti tanto Platone quanto Aristotele nel riferirsi a ciò che noi chiamiamo «genere» usano in prevalenza il termine *εἶδος*, che ha a sua volta una complessa elasticità semantica; Platone, in particolare, al di là della preferenza per *εἶδος*, varia servendosi anche di *ἰδέα*, *γένος* e *παράδειγμα* per parlare non solo della «forma» poetica, ma anche del referente assoluto dell'idea (Bergomi, 2011). E si noti che *γένος* è poi il termine adattato che viene desunto dalla tradizione latina e romanza, mentre *παράδειγμα* delimita un sistema semantico che certo accoglie anche il senso di «forma», ma lo specifica diversamente nel senso di «modello» o *pattern* originario e universale. Il paradigma è dunque unico (*Repubblica* 392e-394b: il paradigma mimetico del teatro; il paradigma narrativo di ditirambo, nòmo e poesia lirica; il paradigma misto dell'epos: che in questo contesto, in quanto misto, è già un problema ulteriore) e le varianti non sono suscettibili di ulteriori sottogeneri in senso attuale (tanto meno, dunque, di sottospecie). L'anomalia sospetta, dati questi brevi riferimenti, scaturisce nella mia testa da un piccolo cortocircuito linguistico ed etimologico che le parole di Melandri attraverso Benjamin individuano intorno al problema di genere e origine, considerando che è proprio la matrice comune di *γένος*, *γένεσις*, *γίγνομαι* (la radice γεν-), da cui il latino *genus*, *genesis*, *gigno*, a confluire in un termine così infido come «genere», il cui corrispettivo è presente in molte lingue anche non romanze, riferito ai fenomeni letterari (ma dovremmo dire artistici in generale) per parlare di oggetti e allo stesso tempo di concetti, entrambi diversi al loro interno: sequela di testi; famiglia di testi; stirpe (progenie) di testi; ma anche modello di testi; paradigma di testi; forma di testi; insieme di testi; sistema di testi. Se davvero la lingua con la sua storia nasconde problemi profondi e definitivi del nostro esistere, affermare di voler «individuare la genesi dei generi» significa all'apparenza perdersi in un semplice

paradosso ludico, ma in senso più serio comporta anche voler comprendere la nascita (o nascita) di un fenomeno nel suo comparire in quanto prototipo, la nascita dell'inizio e, con essa, il modello ultimo, il paradigma dello stesso paradigma (beninteso che in questo caso, dalla prospettiva di Benjamin e di Melandri, genesi e origine coinciderebbero quanto a funzione sovradeterminata). Il che sarebbe impossibile, se non all'interno di un disegno provvidenziale che ci voglia partecipi del divino, in cui si può credere o meno (e *l'Angelus* di Benjamin sembra spinto in avanti da questo soffio, speranza o condanna che sia). Ma forse l'anomalia è spiegabile in termini di storia della lingua, per quanto talvolta poco semplici siano i fenomeni di slittamento semantico.

La seconda anomalia si è trasformata invece in un ostacolo critico e, per quanto macroscopica, oramai è quasi inavvertibile nell'uso comune anche della critica più attenta al formalismo logico, forse per mancanza di terminologia più precisa (il che è pure significativo) e per necessità di sintesi; essa consiste nell'equivocità del concetto di mimesi, che la nostra tradizione, a partire proprio da Platone e Aristotele, usa per codici eterogenei fondandosi su fenomenologia e terminologia dello spazio teatrale, con un implicito «passaggio del significato di *mimesis* da «dramma» a «riproduzione» (Iacono, 2010, 6); teatro in cui, va sempre ricordato, la componente gestuale (attori) e quella scopica (pubblico) sono importanti quanto la componente linguistica e, a rigore, in certi casi possono prescindere da essa. Le conseguenze, com'è noto, hanno contribuito a rendere più intricato il già complesso problema del rapporto e dell'eventuale transizione fra diversi codici, oltre che a oscurare almeno alcuni tra i passaggi dell'illusionismo mimetico. È su tali problemi che il romanzesco gioca una posta rilevante della sua partita; detto altrimenti con la terminologia delle scienze cognitive (le quali, tuttavia, più che sui generi mi sembra che si soffermino sui testi e le loro componenti, e pongano l'accento sulla ricezione senza considerare a sufficienza anche ruolo di autore ed emissione in quanto elaborata e scritta), vi sono al medesimo tempo un aspetto storico e mutevole e un aspetto relativamente stabile. L'aspetto storico, e dunque anche la possibile sua descrizione storiografica, deve tenere conto dell'uso differenziato che i lettori (e gli autori) fanno di *frame*, *script* e modelli che possono essere prevalenti in un'epoca e particolarmente funzionali in un

periodo storico, oltre che dal bagaglio di conoscenze e informazioni disponibili al momento, ciò che in fondo aveva già individuato Iser fin dal 1978 partendo da un altro punto di vista teorico⁵. L'insieme di tali elementi fornirebbe materiali e garantirebbe l'attivazione e la funzionalità dei modelli situazionali d'interpretazione e rivitalizzazione del testo, principi di relazione fra parole e cose (le «cose» possono essere a livello più articolato anche situazioni, e i modelli computazionali essere componenti di quelli situazionali) in una sorta di continua negoziazione in cui schemi individuali e schemi condivisi si ripartiscono i compiti. Il problema che sorge davanti a un testo letterario è che tale operazione deve supporre un salto o uno slittamento di qualche tipo da una referenza o, meglio, corrispondenza mediata di primo grado sul piano dell'esperienza storica a una corrispondenza mediata di grado ennesimo attraverso il principio di simulazione (che forse Melandri penserebbe in termini analogici), capace di usare gli stessi modelli ma su uno spazio-tempo diverso qual è quello narrativo. In tal modo – e credo che qui consista il motivo della diversità di posizioni teoriche assunte al riguardo – dovremmo supporre la presenza di una sorta di meta-modello che ci consenta di interpretare la realtà ipotetica basata sulla realtà sperimentata, con l'apparente paradosso che tale meta-modello si servirebbe degli stessi strumenti utilizzati nel modello di primo grado, seppure in base a un «patto letterario» che, per analogia, consenta lo slittamento senza che le due realtà e i due piani, pur essendo commisurabili, vengano percepiti come isomorfi nel *continuum* mentale o possano sembrarlo temporaneamente solo in ragione dello stesso patto.

Mi chiedo, e su questo forse nel futuro potranno aiutarci a rispondere le neuroscienze, se i generi non siano proprio meta-modelli complessi, resistenti alle variabili situazionali, condivisi sulla base di calchi e proprietà sovradimensionate (trascendentali) che consentono principi minimi di co-referenzialità, molto stabili e duraturi, comunque abbastanza elastici – proprio perché duraturi – da adattarsi a diverse conformazioni sociali e culturali, legati ai processi affinati per situare (e interpretare) nello spazio-tempo del racconto di sé le esperienze primarie in modo che esse si dispongano secondo costruzioni articolate, variabili, continue e coerenti. In

⁵ Consultato nell'ed. it. (1987).

quanto capaci di intervenire nel contesto situazionale, i generi sanno «solo» ricondurre la realtà a un procedimento e ad un insieme di modalità; il modello (come sistema commisurato di modi) permette di condurre a relazioni di somiglianza varie unità testuali, quindi anche prima che si ponga il problema della differenziazione in lingue diverse (diversamente da quanto sembra invece pensare Segre (1985, 260), salvo poi dover parlare per i testi di «discendenza o affinità genetica») e invece nell'ambito del seguente principio che, per il senso comune, suona ancora come controintuitivo: «nonostante le apparenze, tutte le lingue umane condividono la stessa struttura. Più esplicitamente: tutte le lingue umane esibiscono elementi primitivi e regole di composizione analoghi, e dunque la stessa complessità» (Moro, 2017, 27). Se spazio, tempo e numero, come ritengono i neuroscienziati Stanislas Dehaene ed Elizabeth Brannon (il cui progetto si chiama non a caso «Kantian Research Program») sono davvero funzioni a priori del nostro cervello ereditate dall'evoluzione e con le quali nasciamo (Montemayor e Grønfeldt Winther, 2015; Miglietta, 2018) esse dovrebbero confluire nella definizione di qualunque genere – non solo letterario – e, nel caso del romanzesco, potrebbero dirci in che modo esso si distingua da e si confonda con gli altri generi per modalità e procedimenti in tutte le fasi della sequenza comunicativa: come l'autore percepisce il mondo e come lo dice scrivendo; come il lettore percepisce il mondo e come lo rivede tra le pagine facendolo proprio. Tutto questo al netto di una palese asimmetria situazionale, in cui cioè il destinatario è quasi sempre assente, i destinatari sono potenzialmente infiniti e ogni *blend* negoziato in fase di terzietà è instabile, perché basato su fissità dell'emittenza e mobilità della destinazione. Non sono in grado di esprimermi sullo studio di Dehaene e Brannon, ma i loro risultati, per ciò che mi riguarda, sarebbero confortanti specie per la possibile comprensione di cronotopo e organizzazione lineare narrativa e, quindi, anche per tutto quanto questo significherebbe rispetto a genere e romanzesco.

4.

Il genere accoglie i testi nel loro dinamico porsi nel processo della realtà, ossia coglie l'azione in modalità protensiva e avverbiale (direbbe Agamben: «tragicamente, comicamente, innicamente, liricamente, epicamente»). Secondo questa logica – tutta da dimostrare, ne sono cosciente – e considerando che, come dicono i cognitivisti, una descrizione discontinua della realtà è per un lettore più complicata da interpretare rispetto a una costruzione continua, il romanzo sembra la forma letteraria più vicina a una descrizione continua in grado, secondo il modello situazionale, da un lato di ottimizzare la messa in relazione tra parole e mondo, e dall'altro di esprimere e rendere palese lo spostamento, il salto referenziale o di corrispondenze di cui si diceva sopra. In effetti, quando «situiamo» qualcosa in uno spazio abbiamo bisogno di coordinate temporali, per quanto implicite, nascoste o vicino al grado zero esse sembrano in alcuni casi di sperimentalismo letterario. Quanto più è discontinua l'informazione e quanto più si isola ogni singolo elemento del discorso, tanto più la stessa informazione è oscura e l'uso di uno schema relazionale diventa arduo: a costo di semplificare all'eccesso il problema, direi che il romanzo tende al massimo di continuità linguistica mentre la poesia è in grado invece di elaborare all'ennesimo grado modelli di astrazione in cui prevalga la discontinuità (come nel caso di testi fatti di elementi almeno in apparenza slegati gli uni dagli altri). In questa ottica, anche per le caratteristiche comuni a tutte le lingue (sono bidimensionali; sono asimmetriche; procedono secondo l'effetto clessidra da cervello a cervello; sono ricorsive e permettono l'effetto a incasso; sono dotate di infinità discreta; sono in grado di contenere anche le istruzioni logiche interne; i loro elementi in teoria sono computabili all'infinito: cf. Moro 2016), il romanzesco è una forma adatta per sfruttare fino al limite di rottura tutte le prerogative dello strumento (la lingua) di cui si serve. In tale prospettiva la definizione scarna e all'apparenza semplicistica da cui ogni descrizione del romanzo quasi sempre parte («narrazione lunga») non è poi così ingenua e coglie, invece, un aspetto sostanziale e profondo, direi fondante del genere, essendo proprio tale estensibilità e la conseguente continua protraibilità quanto di più simile esiste, in primo grado, alla caratterizzazione della stessa lingua naturale, forzata e piegata, in secondo grado, al possibile esaurimento di tutti gli oggetti conoscibili e

immaginabili del mondo. Il romanzesco, in quanto luogo in cui poter far proliferare mondi possibili (nel senso di Pavel, 1992), sopporta persino serialità, *spin-off*, *sequel*, episodicità, riprese; se la costruzione di un romanzo e la conseguente attivazione teoricamente infinita nella molteplice risposta dei lettori suppone un processo inferenziale di continua ri-creazione nell'ambito di un sistema dato, possiamo persino affermare che non sia esatto pensare ai mondi narrativi come a «piccoli mondi, perché non costituiscono uno stato di cose massimale e completo» (Eco, 2016, 401): essi, al contrario, sono completi e potenzialmente massimali nella misura in cui sono completi e massimali i mondi esterni e sincronizzati dei lettori, i quali sono in grado di riempire ogni fessura in ogni angolo più riposto del microcosmo poetico con tutte le immaginabili ipotesi, come capita di fronte al semplice passaggio di una storia che ci lascia sospesi sulla stessa pagina e spinge a innescare una complicata catena di collegamenti integrati nello spazio incurvato del pensiero, quasi fosse possibile sbirciare intorno al frammento circoscritto dentro uno specchio e ricostruirne tutte le estensioni. È invece il critico che, sottraendosi per quanto è possibile alla propria storia personale, dovrà avere un'attitudine più disposta verso il mondo dello scrittore per aprire uno spazio interpretativo più limitato entro la linea diacronica.

Tornando all'ipotesi sulle origini del romanzesco da una prospettiva storica, forse incorrendo in una semplificazione o in un eccesso di sintesi, mi domando se non vi sia una ragione per il fatto che, dopo una lunga cesura e ben prima della riscoperta di molti testi antichi, in epoca medievale occidentale e bizantina il romanzo si ricostituisca da subito e in apparente assenza di riferimenti intertestuali (almeno per quanto riguarda l'area occidentale; il romanzo bizantino conserva invece molti tratti di quello greco) e sembri riemergere come necessità incontenibile. Se infatti il romanzo appartiene al sistema narrativo *tout court* e il romanzesco è anche tentativo di dare un senso cronologico al nostro vivere (proprio come è esigenza psichica dare uno sviluppo narrativo alla nostra esistenza) – benché in qualche modo ogni atto comunicativo possa contenere in sé il germe o l'ipotesi di una narrazione – esso è anche oggettivazione del limite (come nell'ipotesi di Melandri sui generi). Anche da questa prospettiva un

insieme – il romanzo – condividerebbe la caratteristica più generale e comprensiva della famiglia a cui appartiene – la narrativa – e finirebbe per sovrapporsi a un ampissimo settore della categoria familiare, fagocitandone le componenti. Sarebbe un genere a sé, cioè una specie nel senso che il termine assume in ambito zoologico e scientifico (e in comprensibile assenza di una terminologia altrettanto specifica in letteratura), non ulteriormente definibile se non con le sottospecializzazioni (genere poliziesco, avventuroso, picaresco, cavalleresco, fantasy eccetera).

E ciò che all'origine caratterizza e distingue il romanzesco in alternativa agli altri generi (o specie) della medesima famiglia, come sopra ipotizzato, consisterebbe nel fatto che esso è non solo oggettivazione, ma anche narrazione dello stesso limite, di fronte al quale ogni storia – che non potrà mai raccontare tutte le storie – si trova e si troverà sempre, a meno di scoprire il corrispettivo semiotico di una favolosa particella di Dio da cui tutto ha avuto genesi e salvo il fatto che poi qualcuno potrebbe voler raccontare anche la genesi della particella. Quando Valéry secondo Breton si burla dell'incipit standard da romanzo, con la povera marchesa costretta a uscire sempre alle cinque, o quando Italo Calvino osserva il medesimo dilemma dal lato opposto e lo lacera nei tanti possibili inizi di vicende interminate in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, si coglie comunque da una prospettiva o da un'altra la medesima inquietudine che ogni articolazione romanzesca ha nel suo dover essere orientata verso un senso e contro una barriera, per quanta disarticolazione sperimentalista o, all'opposto, per quanto particolarismo minimalista e ingrandimento del dettaglio si vogliano modellizzare⁶. E quando Umberto Eco, nelle celebri *Postille a «Il nome della rosa»*, scrivendo sul bronzo il principio postmodernista (e in effetti finendo per parlare di fenomeni non circoscritti alla sola presunta postmodernità), elabora l'aneddoto sul dirsi più o meno innocentemente

⁶ La possibilità di giocare con le opzioni infinite che il mondo offre alla narrazione è un tratto di un ampio filone del romanzesco che ha, ancora una volta, in Cervantes uno speciale testimone, lucido e raffinato; si veda per esempio *l'incipit* di capitolo in *Persiles* II, 2 in cui si gioca con le voci del narratore e della fonte fittizia: «Sembra che il rovesciamento della nave rovesciò o, per meglio dire, turbò il giudizio dell'autore di questa storia, perché a questo secondo capitolo diede quattro o cinque esordi, quasi dubitando su quale esito avrebbe scelto. Alla fine si risolse dicendo che fortuna e sfortuna sogliono procedere unite, tanto che a volte non esiste mezzo che le divida; procedono il dolore e il piacere così vicini, che è sciocco l'afflitto che dispera e l'allegro che confida, come fa facilmente capire questo strano avvenimento» (trad. mia).

«ti amo» è, come suo solito, chiarissimo, ma elude con eleganza dettagli importanti: non sono solo le maschere postmoderne a dover ammettere di citare e ripetere il già detto; persino i personaggi di Eliodoro nelle *Storie etiopiche* parlano citando i personaggi della tragedia o di Omero, consapevoli di farlo, e di farlo già al quadrato e con il medesimo distacco disincantato. Anzi, nelle *Storie etiopiche* è la stessa genealogia achillea di Teagene che viene esibita in maniera sorniona, come se il personaggio visse ripetendo la vita di un altro personaggio eroico tradizionale e al lettore fosse consentito di dubitarne⁷.

È dunque in questa staffetta continua e inarrestabile da una all'altra vicenda narrativa che il romanzo (e il romanzesco come sistema), non solo si ferma al confine del dicibile, oltre il quale è la nuda realtà impossibile da oggettivare, ma lo indica con insistenza e fa della sua presenza un filo ora invisibile ora evidentissimo attraverso il fronte e il retro del tessuto (o dell'arazzo, per usare la metafora cervantina sulle traduzioni da una lingua all'altra in *Chisciotte* II, 62). Se riconosco al romanzo l'attitudine ad aggirarsi inquieto lungo i confini di molte altre forme per ribadire all'ennesima potenza l'ineffabilità davanti ai medesimi confini mentre racconta anche la vicenda del viaggio per arrivarci, allora la *res* romanzo non deve avere per forza un nome per essere riconosciuta; o può essere stata sperimentata, prima di qualsiasi sistematizzazione e teoria, anche con nomi diversi e senza scomodare le opposte alternative di realismo filosofico (il romanzo è e c'è da lunghissimo tempo) e nominalismo (il romanzo c'è in quanto viene riconosciuto come tale a un certo punto della storia), perché il problema

⁷ Si veda Eco: «Ma arriva il momento che l'avanguardia (il moderno) non può più andare oltre, perché ha ormai prodotto un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi (l'arte concettuale). La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente"» (1986: 529). In questo caso – ma la delimitazione della post-modernità è incerta e varia secondo gli interpreti – Eco fa coincidere l'epoca dell'avanguardia con la punta estrema e ultima della modernità; più precisamente, il riferimento sembra essere alla seconda avanguardia degli anni Sessanta del XX secolo (appunto l'arte cosiddetta concettuale). Ho già espresso altrove, e proprio in riferimento al romanzo, alcune perplessità su tale impostazione (Cara, 2003), peraltro ancora oggetto di continue riletture: si veda per esempio il dibattito su post- e ipermodernità in Donnarumma (2011; 2013) e Ceserani (2012); presente anche in Cara (2021).

si pone semmai dal punto di vista della linguistica storica e non della filosofia del linguaggio (benché, a un livello diverso del discorso, io sia consapevole della possibile interferenza tra i due campi). Quando Eliodoro – che qui sto usando come ipostasi esemplificativa – riappare nel Cinquecento, viene da subito percepito come il fratello ritrovato in una lunga vicenda. Da un altro lato del problema, quello del rapporto fra l'epos antico e l'epos moderno privo ancora di un nome preciso (e anche sulla storia del termine «moderno» varrebbe la pena di soffermarsi, soprattutto dalla prospettiva di un'epoca che fonda il concetto di «maniera»), Tasso, con qualche perplessità di ordine valoriale ma senza rilevare problemi sostanziali, non ha dubbi nel considerare *Le storie etiopiche* nell'insieme dell'«epopeia» (Tasso, 1587, 15); il che fa slittare la questione su un altro piano teorico rispetto a quello che individua per esempio Mazzoni: «Le *Etiopiche* non sono sempre state un romanzo: lo sono diventate quando si è cominciato a collocarle nella stessa classe dei testi medievali che già portavano questo nome» (Mazzoni, 2011, 79). Il problema non è quello della definizione nominale, per Tasso e per il Cervantes del *Persiles* (che a sua volta evoca Tasso nella mirabolante pinacoteca romana dei non-quadri), ma quello della eventuale familiarità genetica e di una tradizione di lunga durata che in questi due casi specifici, Tasso e Cervantes ed entrambi in riferimento al problema del romanzo greco (qui alludo al Cervantes del *Persiles* e non del *Chisciotte*), non vede prevalere il legame coi testi medievali ma con quelli più antichi, e tra essi include Eliodoro. L'«identificazione retrospettiva» a cui allude lo stesso Mazzoni, e che per l'appunto è rovesciata avendo come orizzonte il nostro senza voler considerare un possibile orizzonte aperto e non oscurato dai temporali della storiografia, non dev'essere legata al nome, dunque, ma a qualcosa che a tutt'oggi non abbiamo ancora inquadrato in una teoria esaustiva perché non siamo d'accordo sulla sua storia e forse anche perché è lo stesso oggetto di studio a mutare di continuo nelle varietà o forme (come già Bachtin in parte rileva in *Epica e romanzo*, anche se lungo una linea evolutiva e progressiva), seppure, forse, non nelle strutture profonde di specie o genere. Altrimenti, dovremmo ritenere che *Le storie etiopiche* diventano un romanzo milleduecento anni dopo la loro composizione, il che porrebbe un duplice interrogativo: perché questo fenomeno avverrebbe solo per il romanzesco? E, ancor prima:

come si considerava in quanto forma la *res* (*Storie etiopiche*) al tempo in cui fu scritta, ammesso che sia mai stato impellente definire qualcosa che semplicemente era escluso dalle poetiche, ma non dalle abitudini dei lettori (il che vale anche per il *Lancelot* in prosa)?⁸

5.

È ancora Benjamin a individuare nella narrativa la tensione a conservare, con l'esperienza, il ricordo dell'esperienza e – nell'epos – conservare anche lo stesso racconto perché venga consegnato alle generazioni; per Benjamin, che riconduce all'epoca moderna e alla stampa la genesi del romanzo, quest'ultimo è la manifestazione di una ferita insanabile destinata a condurre inevitabilmente alla fine della narrazione. Ma si comprende il motivo di simile convincimento, anche per l'insistenza ai tempi del dopoguerra e alla desolazione di un paesaggio in cui, com'egli dice, «nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole» (Benjamin, 1962 e 1995, 248); la sua è una tra le diverse cronache di una morte annunciata lungo tutto il XX secolo, molte di esse basate, per la verità, su presupposti meno profondi e densi, e meno implicati per biografia: morte che invece, ad ora, non si è verificata. Forse perduta nel dettaglio della scaturigine del fenomeno narrativo tanto da sfocare un quadro inclusivo che ammetta anche il romanzo, o forse per storica associazione del romanzo alla borghesia e a quanto del processo di ripetizione industriale (come, fin subito, anche la tipografia: è uno dei paradossi della seconda parte del *Chisciotte*) era responsabile di un mutamento antropologico di distanziamento dalla comunicatività dell'oralità, l'analisi di Benjamin è tuttavia come di consueto acutissima e sensibile e, se vi includiamo il romanzesco (e non il romanzo: è più concretamente a quest'ultimo e alla propria epoca che forse Benjamin pensa, e in un certo

⁸ Valgano le parole di Giuliano l'Apostata per rivelare, con un solo gesto sprezzante, tanto la consapevolezza della *res* quanto la precisione terminologica nel condannarla, come sarà per tanti secoli da lì in avanti: «Per quanto riguarda le invenzioni (*plasmata*) in forma (apparenza, immagine) di storia (*en historias eidei*) che ci raccontarono gli scrittori del passato, dovremmo rinunciarvi: parlo delle fantasie d'amore (*erotikas hypothesis*) e di tutto ciò che gli assomiglia» (Lettera 89b). *Historia* per Longo Sofista (I 1, 1); *mythos* (I 2, 3) o *drama* (I 9, 1) per Achille Tazio; *dieghema* (IV 5, 1) o *syntagma* (X 41, 4) per Eliodoro: è noto quanto la storia del riconoscimento di questi figli con padre e madre incerti sia lunga e ancora oggi tormentata.

senso si comprende ciò che paventa), spiega una parte di quanto intendo esprimere:

Il *ricordo* fonda la catena della tradizione che tramanda l'accaduto di generazione in generazione. È l'elemento musicale dell'epica in senso lato. Esso abbraccia le sottospecie musicali dell'epico, fra cui tiene il primo posto quella incarnata dal narratore. Esso crea la rete che tutte le storie finiscono per formare fra loro. L'una si riallaccia all'altra, come si sono sempre compiuti di mostrare i grandi narratori, e in primo luogo gli orientali. In ognuno di essi vive una Sheherazade, a cui, ad ogni passo delle sue storie, viene in mente una storia nuova. È questa la memoria epica e l'elemento musicale del racconto. Ma ad essa si oppone un altro principio, anch'esso musicale in senso stretto, che, come elemento musicale del romanzo, è ancora in un primo tempo (e cioè nell'epos) nascosto, e indistinto dall'elemento musicale del racconto. La sua presenza si lascia a volte intuire nell'epos. Così soprattutto in luoghi solenni dei poemi omerici, come le invocazioni della musa all'inizio. Ciò che si annuncia in questi luoghi, è la memoria eternante del romanziere rispetto a quella dilettevole del narratore. La prima è dedicata a un solo eroe, a una sola traversia o a una sola lotta; la seconda ai molti fatti dispersi. È, in altre parole, la reminiscenza o ricordo interiore, che, come elemento musicale del romanzo, si affianca alla memoria, elemento musicale del racconto, una volta scissa, nella dissoluzione dell'epos, l'unità della loro origine nel ricordo (Benjamin, 1962 e 1995: 262-263).

Là dove e quando l'immagine e il ruolo del romanziere si stabilizzano, l'aspetto postumo e liminale che c'è nel conservare un ricordo accentua il desiderio di infinità (la «memoria eternante»); il libro, per Benjamin, favorisce il passaggio dall'oralità generosa dell'epos a quella scritta e più inquieta del romanzo che, aggiungo, con l'accento posto sul secondo «principio musicale», è costretto, e ancor di più nei suoi limiti materiali, a scontrarsi con l'avversaria invincibile e più potente della memoria, che però è pure la controparte inevitabile: la morte. Le parole dette sono effimere e fluiscono nello spazio collettivo del bocca a bocca; ma nel caso della scrittura non si tratta più di effimero e di asintotica perfettibilità: la fine di una vita è anche la fine di una storia narrabile e, da un certo punto di vista, per le parole non c'è reliquiario più visibile di un libro, sia per l'autore quando lo consegna allo stampatore sia per il lettore quando lo termina e chiude. Gli stessi grandi poemi orali cessano di rivitalizzarsi di continuo nel momento in cui, privati delle voci corporee, nell'epoca della

scrittura, vengono fissati per sempre e resi unici e definitivi. Ed è per questo che, per quanto mi riguarda, non comprendo come a Benjamin sfugga la possibile forza esemplare del libro come terribile e ambigua scoria nel paesaggio dell'*Angelus Novus*, fra costrizione verso l'avanzamento e sguardo rivolto alle macerie alle spalle, magari anche nel suo passaggio davanti agli incendi della biblioteca di Alessandria. «Ciò che separa il romanzo dalla narrazione (e dall'epico in senso stretto)», dice Benjamin tra l'altro cogliendo l'importanza del supporto materiale,

è il suo riferimento strettissimo al libro. La diffusione del romanzo diventa possibile solo con l'invenzione della stampa. Ciò che si lascia tramandare oralmente, il patrimonio dell'epica, è di altra natura da ciò che costituisce il fondo del romanzo. Il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa – fiaba, leggenda, e anche dalla novella – per il fatto che non esce da una tradizione orale e non ritorna a confluire in essa. Ma soprattutto dal narrare. Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita –; e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia. Il romanziere si è tirato in disparte. Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri. Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana. Pur nella ricchezza della vita e nella rappresentazione di questa ricchezza, il romanzo attesta ed esprime il profondo disorientamento del vivente. Il primo grande libro del genere, il *Don Chisciotte*, mostra subito come la magnanimità, l'audacia, la volontà di aiuto di uno degli esseri più nobili – lo stesso *Don Chisciotte* – sono affatto prive di consiglio e non contengono un briciolo di saggezza. E se ogni tanto, nel corso dei secoli (cogli effetti più durevoli, forse, negli Anni di viaggio di *Wilhelm Meister*), si è cercato di calare insegnamenti nel romanzo, quei tentativi finiscono sempre in una trasformazione della forma stessa di romanzo. Il cosiddetto «romanzo educativo», invece, non si stacca affatto dalla struttura basilare del romanzo. Integrando il processo della vita sociale nello sviluppo di un personaggio, esso procura la giustificazione più debole che si possa immaginare agli ordinamenti che determinano quel processo. La loro legittimazione fa a pugni con la loro realtà. «L'insufficiente diventa evento» proprio nel romanzo educativo (Benjamin, 1995, 251-252).

Non si potrà forse essere del tutto d'accordo per esempio con la lettura ancora romanticista del *Chisciotte* (che però andrebbe, credo, in parte

recuperata), ma quel che conta qui è l'interpretazione di fondo per cui senza l'assoluto sconcerto del romanziere di fronte alla solitudine e all'incapacità di condividere la memoria – un'incapacità linguistica, basata sullo squilibrio creato nei processi di comunicazione – neppure esisterebbe il romanzo. E circa questo paradosso e l'intenzione frustrata di fissare il punto e riuscire a rompere il cerchio che costringe, le parole di Cervantes sull'autobiografia picaresca, consegnate a un dialogo tra Don Chisciotte e Ginés de Pasamonte (*Chisciotte* I, 22), paiono un *gag* surreale e allo stesso tempo sono lucidissime nel centrare la questione di una forma narrativa che il medesimo autore percepiva come nuova e che egli incastra in una metaforma compatibile, ossia *l'istoria* di Don Chisciotte, qualunque cosa per definizione istituzionale essa sia e a sua volta resa problematica dagli incastri con altre forme (il romanzo cavalleresco, il romanzo pastorale, il romanzo greco, Apuleio e così via). Il paradosso che, alla domanda di Don Chisciotte se il libro che Ginés sta scrivendo sulla sua vita sia terminato, si scatena con la risposta piccata dello stesso Ginés («come posso aver terminato la mia storia, se la sto ancora vivendo?») è tutto dentro l'asintotico inseguire la propria vicenda; essa per un istante incrocia quella che sta tracciando Don Chisciotte, in quanto simulacro di romanzo cavalleresco presente in una nuova storia, ed entrambe sono davanti allo sguardo di un lettore almeno temporaneamente fuori dalla pagina: nella seconda parte del romanzo (che Cervantes non può chiamare né romanzo né *novela*, o *novel*, *romance*, *roman* né altro che *istoria* o *libro*) vi saranno anche lettori implicati nel grande gioco al massacro della scrittura e la struttura si complicherà. Al termine materiale e concreto di tutte le traiettorie, l'ultima pagina, saranno molte le vite – comprese quelle dei lettori – che incontreranno l'estrema barriera insuperabile, mentre Sancho, al capezzale del padrone moribondo, gli chiederà di rialzarsi e vestirsi da pastori per iniziare un'altra traiettoria. «Ma» – come dice lo stesso Cervantes nelle ultime parole (postume) del prologo al *Persiles* – «i tempi cambiano. Tempo verrà, forse, che, riannodando questo filo rotto, dirò quel che ora mi manca ma che so andava detto. Addio, grazia, addio sorrisi, addio allegri amici: io sto morendo e desiderando di vedervi presto felici nell'altra vita» (trad. mia).

6.

Una conseguenza parziale di queste sintetiche riflessioni a partire dal saggio di Melandri può essere la seguente: qualunque opinione si abbia intorno a romanzo e romanzesco, è necessario sottoporla al contrasto di ipotesi che poi possano essere sperimentate. Sul piano del *come* neurocognitivo e biologico potranno sperimentarle quanti abbiano le competenze e i mezzi tecnici per farlo (ed essi avranno comunque anche opinioni filosofiche); sul piano del *dove* e *quando* e dei singoli esempi è invece necessaria l'acribia dei filologi e la conoscenza di quegli strani organismi che sono i testi letterari. In quest'ultima istanza occorre dunque un paziente lavoro di archeologia dei medesimi testi che, come nella cultura materiale degli oggetti, preveda la possibilità di scoprire (o riscoprire) attestazioni di fatti lontani nel tempo, chiamati in maniere diverse ma concepiti a partire dal medesimo paradigma, con analoga funzione, talvolta persino in circostanze comparabili secondo categorie sociologiche e storiografiche e secondo un principio analogico come inteso da Melandri. Una tazza nella caverna di un uomo primitivo e una tazza nella casa di una famiglia borghese, per quanta infinita distanza culturale vi sia, sono comparabili anche se siamo in grado di osservarne predicativamente le differenze; una tazza nella mia cucina e il simulacro virtuale di una tazza dell'iperrealtà non sono nemmeno comparabili sul piano naturale – se non si verifica, quindi, il salto concettuale e metaforico di un'astrazione – più di quanto lo siano una mucca e uno scaldabagno, benché entrambi alla fin fine costituiti dalle stesse componenti primarie invisibili, stringhe o particelle ondulatorie che siano (ma su questo, forse stremato dagli algoritmi della quarta rivoluzione di cui parla per esempio Floridi (2017) con ottimismo, chissà che io pecchi di semplificazione)⁹.

⁹ L'infosfera, per Floridi (2017), è la nuova realtà trasformata. A parte le conseguenze a cui giunge l'autore, sono i presupposti antropocentrici del concetto di natura a lasciarmi perplesso, come se vi fosse perfetta sovrapposizione tra come l'uomo percepisce il mondo e un ipotetico mondo assoluto da dominare. In effetti tutto il libro di Floridi è costruito sull'idea di «rivoluzione», salto e, implicitamente, evoluzione nel senso progressivo e qualitativo. Tale idea (ri)fondativa si nasconde in affermazioni di principio come la seguente: «In questo libro, ho soltanto iniziato a delineare alcune idee per una filosofia della storia concepita come filosofia dell'iperstoria, per una filosofia della natura elaborata come filosofia dell'infosfera, per un'antropologia filosofica pensata come una quarta rivoluzione nella comprensione di noi stessi che fa seguito alla rivoluzione copernicana, darwiniana e freudiana e per una filosofia politica

La comparabilità o addirittura la sovrapposizione metaforica tra mucca e scaldabagno può avvenire su un altro piano, perché sono in grado di immaginare che un racconto parli di una mucca che, per qualche misterioso intervento, subisce la metamorfosi e si trasforma in uno scaldabagno senziente; o posso scrivere un racconto su una mucca che è convinta di essere uno scaldabagno fino al punto di diventarlo. Del resto, grazie allo straordinario campionario di Gianni Rodari, sappiamo che in letteratura una mucca di Vipiteno si è già mangiata un arcobaleno. Così, posso anche congetturare che la tazza della mia cucina si smaterializzi e ricompaia nella realtà virtuale di un universo digitale. Tuttavia non nei termini in cui Floridi (2017) concepisce tale realtà virtuale, che pure – qui concordo – ha conseguenze sulla realtà materiale, ma di cui forma parte: non si tratta di un evento fuori dallo spazio-tempo; esso è sottoposto ai medesimi principi come e più di altre piattaforme comunicative dell'epoca secondo Floridi prerivoluzionaria (quali televisione e cinema). La vera «quarta rivoluzione» potrà avvenire non quando un computer sarà in grado di redigere un romanzo, ciò che molti temono come ultimo ostacolo da superare per rubare il fuoco agli dei e fare del computer un Prometeo: così il computer scriverebbe solo di una realtà che gli abbiamo insegnato e che gli è aliena, e produrrebbe un'altra storia di uomini suggerita dagli uomini. Perché tale rivoluzione avvenga dobbiamo supporre che il romanzo digitale scritto da un computer abbia spazio e tempo digitali (ammesso che si chiamino così e che spazio e tempo lì abbiano senso) nei quali si racconta di come esso (o egli/ella, per rispettare il futuribile politicamente corretto) trascorra la vita di impulsi, schede e mondi meccanici; il computer scrittore, avendo coscienza di sé, non vivrebbe la nostra bislacca materialità per lui non commensurabile di alberi e grattacieli, ma un'altra che neppure riesco a immaginare e che, comunque, sarà fatta di particelle o stringhe. Forse, per dirlo coi cognitivisti, avrà un modello computazionale analogo al nostro quanto a funzionamento, ma il suo modello situazionale non potrà che essere, non solo diverso, ma radicalmente alternativo, perché la sua entità oggettivante sarà aliena rispetto alla nostra.

ripensata nei termini di sistemi multi-agente che possano essere all'altezza dei compiti posti da sfide globali» (XIII).

Il nucleo, il nodo dell'intrico critico realista, colto anche da alcune avanguardie al principio del XX secolo (valgano come ipostasi il celebre *Questa non è una pipa* di Magritte o, al rovescio, il ritorno al puro segno grafico come ritorno all'icona in sé in quanto ambito specifico dell'opera), consiste forse nel tendere in maniera sbilanciata la corda da una parte o dall'altra del processo comunicativo. Mettere per esempio l'accento sulla ricezione comporta un alto rischio critico di deformazione prospettica se si considera la medesima ricezione come fenomeno coesistente rispetto alla scrittura o, peggio, ricalcato in disequilibrio sul nostro contemporaneo. Se il lettore di ogni epoca ha tutto il diritto al transfert e alla manipolazione, tanto da tirare la corda quanto vuole verso di sé (e dire tutti i suoi «ma non può essere», «ma è inverosimile» o «mi sembra che parli di me» come possono fare i singoli ascoltatori della novella del *Curioso impertinente* letta nella locanda del *Chisciotte*), il critico – dopo essere stato lettore anche lui – deve disporsi su un altro piano e fare un altro patto, procedere a una seconda «sospensione dell'incredulità» di tipo metacritico che consenta, per quanto è possibile, di rigenerare la percezione di realtà dell'emissione attraverso l'illusione della medesima realtà. Le conseguenze di una disposizione critica sbilanciata, come spesso si è visto nelle storie del romanzo, sono quelle d'individuare come orizzonte d'arrivo ciò che è divenuto per noi il contesto e come partenza ciò che tale contesto ancora non è ma dovrà diventare. Una concezione idealistica dei processi che, nella contingenza e, perché no, nell'ampio ventaglio di probabilità che si danno nel farsi delle vicende, è del tutto assente. Mi sembra che, fra gli altri, questo nesso sia, in forma implicita, all'origine di uno dei passaggi logici di fondo nella revisione critica di Segre in *Quello che Bachtin non ha detto* (1984, 61-84) quando – riconsiderando la svolta realista – ridiscute lo stesso concetto di realismo. Potremmo perfino, considerando anche ulteriori riflessioni del medesimo Segre¹⁰, condurre il ragionamento alle estreme conseguenze e spostare il problema del realismo dal piano storiografico della sua epifania nel mondo e poi della sua presenza documentabile (come se si trattasse di un salto di specie nel processo evolutivo della letteratura) a quello cognitivo (non sto usando qui il termine nel senso di «cognitivista»), considerando la diversa

¹⁰ Per esempio in molte pagine di Segre (1985), in cui si cerca di recuperare lo storicismo dentro le strategie dello strutturalismo.

percezione che si può avere della realtà in differenti momenti della storia (e, peraltro, di ogni singola vita individuale). Cioè a dire: in letteratura il problema non è solo descrivere la realtà, ma è piuttosto (e da prima) come la si conosce e con quale disposizione linguistica rispetto a un possibile assoluto ontologico inattingibile, a costo di riconoscere che non esiste un realismo ma esistono tanti realismi quanti sono gli individui, e gli individui dentro differenti comunità storiche, che si sono avvicinati disponendosi, dentro il mondo, nella prospettiva spazio-temporale tipica del proprio tempo, e non di altri. In questo senso la straordinaria idea di cronotopo bachtiniano, precisata da Segre (qui non importa se prima l'uno dell'altro¹¹), funziona nei testi perché essi accettano i cambiamenti di prospettive dentro l'area dispositiva dei generi; attraverso il cronotopo i testi coscientemente s'illudono di rispecchiare in qualche modo il mondo, con le distorsioni e gli slittamenti tipici del linguaggio, che però, rispetto alla pur lenta variabilità adattativa delle lingue, ha le sue strutture costanti determinate dalla concreta conformazione del nostro sistema percettivo (ed è questo il punto).

Anche nell'idea di cronotopo si possono vedere alcune interferenze con l'immagine speculare di realtà come entità concreta e reversibile nella letteratura; lo stesso Segre, per esempio, nel cercare una sintesi critica e sfruttare l'integrazione einsteniana della quarta dimensione temporale rispetto allo spazio tridimensionale euclideo, dice: «Il s'agit là de faits qui appartiennent à l'histoire individuelle et, par son intermédiaire, à l'histoire collective. Cette histoire se transforme, dans l'oeuvre littéraire, en un espace narratif ou poétique comportant un renversement qui fait penser à la conversion du temps en espace proposée par la physique d'Einstein» (Segre, 1967, 165-166¹²). In realtà il tempo einsteniano è una dimensione, un'estensione che si aggrega indissolubilmente a quelle dello spazio; non spazio in sé ma attributo fondamentale per descrivere lo spazio-tempo. Nel passaggio concettuale dalla fisica all'ambito letterario la lieve asimmetria logica (dire «dimensioni dello spazio-tempo» e «spazio» *tout court* non è la stessa cosa, così come, se vogliamo pensare a una narrazione, parlare di «dimensioni spazio-temporali di una vicenda amorosa» e di «tempo di

¹¹ Sulla questione si veda Pioletti (2018).

¹² L'articolo è inserito in traduzione in Segre (1969, 17-28).

una vicenda amorosa» non significa necessariamente parlare della medesima cosa) può condurre – non è il caso di Segre, ma lo è stato e lo è spesso ancora in altri – a parlare delle circostanze extraletterarie evocate nei testi come luoghi concreti e trasferibili, suscettibili di convertibilità immediata e realista. Non è un caso che il tentativo di Segre fu quello, fondamentale e auspicabile, di reintrodurre nel formalismo spinto di certe letture dell'epoca anche gli aspetti più legati alla storicità. Ma è evidente che, nel passaggio cognitivo dallo spazio quadrimensionale della realtà alla rappresentazione di tale spazio in termini mentali e simbolici e poi narrativi e linguistici (le lingue sono bidimensionali), si verifica una radicale trasformazione che, per moltissimi aspetti, ancora sfugge al sondaggio neuroscientifico. Di più: l'idea fisica e controintuitiva del tempo einsteniano non è quella esperita o elaborata dal cervello sulla base dell'adattamento al senso circadiano (*circa diem*) e quindi sembra non essere utilizzabile come tale nel cronotopo letterario, che anzi – situandosi tra autore e lettore – ha estensioni nel passato della scrittura e nel molteplice presente dei destinatari. In questa prospettiva considero complementare o correttiva (non alternativa) un'impostazione cognitivista che intenda il concetto di «intelligenza incarnata» del lettore (qual è anche il critico) nel senso più umanistico e ampio possibile.

Ho riscontrato aspetti convergenti con quanto intendo dire in una versione di «spazio» del cognitivismo (che in generale trovo però ancora difforme e inadeguato rispetto alle esigenze interpretative di tipo letterario) in Tucan (2014), pure se l'autrice si occupa di problemi differenti. A proposito della diversa concezione di spazio nell'ambito del racconto (inteso nel senso più generale), per esempio, si considerino queste notazioni su *blend* e *blending*: «La teoria del blending, o amalgama», osserva Tucan, «postula che il significato abbia natura dinamica. [...] La teoria del blending implica un modello che si compone di quattro spazi: due spazi sorgente, uno spazio generico che raccoglie le informazioni dei due spazi sorgente in generale e un blend nel quale le informazioni provenienti dai due spazi sorgente vengono combinate e affinate» (2014, 91-94). Le traiettorie complesse di simile dispositivo in effetti cambiano alla radice lo stesso statuto di realtà, moltiplicandone i piani in entrambe le direzioni;

nel caso della letteratura, dal mondo al testo e dal testo al mondo: «le rappresentazioni di spazi mentali narrativi non emergono solo da informazioni “reali” o “fattuali” interne allo *storyworld*, ma possono anche derivare da ciò che nella storia ‘non è reale’, per esempio dalla molteplicità degli spazi mentali creati dai desideri, dai sogni, dalle ipotesi irrealizzate dei personaggi, o da alternative che sono considerate ma non attualizzate» (2014, 95). S’intende dunque che, nella lettura (e nella scrittura) spazi reali e spazi fittizi sono in costante reciproca comunicazione osmotica, e non in disposizione doppia, riflessa, distinguibile, separata. Ciò che – ma forse mi sbaglio – questo dispositivo non contempla è che, considerati due individui in comunicazione e uno in ascolto, nella realtà naturale lo spazio-amalgama, il blend, non è uno, ma è triplo; nel caso di due spazi sorgente è doppio, perché comunque la combinazione potrà essere tendenzialmente condivisa, ma non sarà mai sovrapponibile nei due soggetti, se non in una prospettiva astratta e disincarnata e solo quando il contenuto dello spazio sorgente sia minimo e sottoponibile a statistica: ciò che non avviene negli spazi-sorgente letterari. È comunque evidente, nella impostazione generale del cognitivismo, che l’attenzione è sperimentale ed è spostata sulla comunicazione situazionale; nel caso di una possibile applicazione alla letteratura sarà dunque sbilanciata sulla ricezione oppure – quando si tratti di un’applicazione interna ai testi – dovrà supporre, oltre l’esclusione del mondo dell’autore, la ricerca in via non sperimentale del senso delle relazioni fra i personaggi; il che conduce inevitabilmente, come si può constatare dai vari pur interessanti tentativi fatti in questo senso (per esempio: Semino, 2011; Ceserani, 2014; Gambino e Pulvirenti 2014), a utilizzare strumenti già consolidati (ci si aspetterebbe provenienti soprattutto dall’estetica della ricezione) usando terminologia differente. L’«estetica sperimentale» (nella definizione di Gallese (2014), che la preferisce a «neuroestetica») non sembra essere utile per comprendere aspetti amodali e generali che non possono contemplare il ruolo originariamente *embodied* e le scelte incarnate dell’autore (che risultano inattingibili, se l’autore non è presente e se lo è in forma indiretta: nessuno potrà mai pervenire a ogni blend attivato in ciascun passaggio sintattico dall’immaginazione narrativa di uno scrittore nella sua solitudine, sospeso, come il trapezista di *Primo dolore* di Kafka, in equilibrio tra il tetto del circo e il pubblico che l’osserva

da giù) e che a loro volta fanno capo all'astrazione simbolica di un intero sistema di riferimento qual è il genere secondo l'ipotesi discussa in queste pagine. Anche l'idea di «immaginazione narrativa», espressa in area cognitivista per esempio da Turner (1996), come strumento di previsione e organizzazione fondamentale per la cognizione, conferma la naturale propensione alla narratività dell'uomo già individuata per esempio dalla psicologia nell'inevitabile costruzione del «romanzo individuale» durante il processo formativo di una persona. In ogni caso aiuta a comprendere la narratività, che è una – per quanto importantissima – fra le caratteristiche del romanzesco, ma che non esaurisce la possibile definizione di romanzesco¹³.

I generi come «linguaggi», dunque, nel senso chiarito sopra, benché forse passibili di mutazioni e adattamenti sulle lunghissime distanze, tendenzialmente più rigidi rispetto alle «lingue» letterarie, conformati su paradigmi e modelli in grado di permettere alle forme, agli oggetti storici sottodimensionati di cambiare entro quei limiti. La distanza tra il *come* le lingue raccontano (e siano in grado di raccontare) la realtà e il *cosa* sia davvero la realtà è una misura incomparabile: chiedere che differenza esista tra «come» e «cosa» è come istituire una relazione analogica tra «mangiare» e «frutto»; si tratta di una relazione disallineata che necessita di un'attivazione sintattica almeno implicita (come sarebbe se lo facesse Tarzan, dicendo: «mangiare frutto», con l'omissione del verbo che pure è lì in forma implicita perché ci pensa l'interlocutrice Jane a decodificare il senso). Su tale attivazione sintattica, sul rapporto fra le cose e il loro accadere da una prospettiva dinamica inesorabilmente umana (a meno che non si scopra

¹³ Per un solido tentativo teorico in senso biologico-cognitivista si veda Casadei (2018), che però è sullo sfondo di alcuni miei dubbi qui espressi circa la possibilità di una prassi critica autonoma fondata solo sul concetto di *embodiment*. Alcune perplessità suscita anche l'introduzione di Stefano Calabrese a Calabrese (2012), basata fra l'altro sull'esempio equivoco di una pubblicità il cui testo l'autore sembra fraintendere: si tratta della promozione di una celebre marca di biglietti-memo in cui una coppia è a letto addormentata e la donna porta, attaccato sulla fronte, un biglietto con un nome scritto; l'originale del testo è «Jade», ma l'autore legge «Jane» e su questo – non so se consapevolmente o meno – Calabrese basa il confronto interpretativo, a partire da *schema* e *script* desunti dall'immaginario di Tarzan e Jane, totalmente assente nella fonte esemplare. Il messaggio è più sornione e allude alla probabile abitudine dell'uomo di cambiare spesso partner, sicché il post-it serve per ricordare il nome dell'ultima conquista. La manipolazione, in realtà, mette in evidenza proprio i pericoli di una comunicazione squilibrata sulla ricezione.

che anche Cita ha scritto un romanzo) consiste il cronotopo; sulle basi di questo rapporto e del cronotopo il linguaggio regola la sua maniera di dare un ordine (magari anche grazie al paradigma numerale); con il linguaggio che osserva tale rapporto attraverso il linguaggio la letteratura s'interroga e il romanzesco, dietro ciascuno di questi momenti in una volta sola, la osserva interrogarsi.

7.

In termini ancor più radicali, penso ad aspetti linguistici profondi come per esempio la negazione frasale, che rende asimmetrica la struttura linguistica rispetto alla percezione del mondo. Si tratta del caso all'apparenza innocuo in cui, come dice Moro (2015, 278), fatti salvi alcuni casi precisi, «la negazione capovolge le condizioni che rendono vera (o falsa) una frase» e che costituisce un'anomalia sintattica (necessita di un morfema specifico e non si può organizzare con gli stessi elementi dell'affermazione contraria) e allo stesso tempo inficia la più intuitiva e semplice delle idee sul linguaggio: nella negazione frasale «non esiste un fenomeno che stimoli il contenuto (e la struttura, ovviamente) di una frase negativa» (2015, 280). Per usare un esempio chiaro di Moro, «Se entrando in una stanza vuota, io dico *in questa stanza non c'è una ragazza bionda*, qual è il rapporto tra quello che vedo e che costituisce il mio stimolo percettivo e la mia frase? Nessuno; o, meglio, è una frase vera ma non è stimolata da uno stato di cose: se lo stato di cose è lo stimolo cui si riferisce la frase allora ci sono infiniti stati di cose che potrebbero stimolare la stessa frase corrispondenti agli infiniti oggetti che possono essere in quella stanza tranne una ragazza bionda» (2015, 280). Sembra quasi un piccolo inceppamento strutturale della lingua nell'esprimere l'assenza di un referente che, invece, il cervello è in grado di accettare. Mi pare che il romanzesco contenga il pervicace tentativo linguistico di esplorazione in questi «infiniti stati di cose» al limite del possibile, proprio nel senso melandriano. Ma la mia domanda piuttosto è: come è possibile interpretare il problema del realismo letterario, se esso si basa sulla rappresentazione di un mondo che, in quanto fittizio, non c'è da nessuna parte? Com'è possibile dire che il mondo detto in un romanzo rispecchia il mondo di fuori se il mondo del

romanzo è costruito su una menzogna, una negazione implicita e continuata dalla prima pagina all'ultima (salvo eventuali effetti di realtà) o, quantomeno, una sublimazione della realtà basata su negazioni o ipotesi di realtà? Moro (2015, 271-313) evidentemente non affronta la questione da questo punto di vista, ma lo fa sul piano di stretta linguistica. Tuttavia, forse – ma la mia è poco più di un'ipotesi – il problema della «negazione nel cervello» (intorno al quale mi pare che si aggiri perlomeno un aspetto della «sospensione d'incredulità» letteraria) abbia più di una implicazione nel concetto di realismo (oltre che complicare non poco la prospettiva cognitivista sull'*embodiment* degli atti linguistici, senza distinzione tra le complesse peculiarità strutturali comuni a tutte le lingue.¹⁴ Ancora di più: cosa è realistico in una descrizione dettagliatissima di un romanzo ottocentesco in cui l'autore ha scelto fra le infinite possibilità della stanza dell'esempio di Moro solo una parte degli oggetti, persino quelli che, come la ragazza bionda, possono non esservi? In questo ambito, invece, la teoria della *embodied simulation* e della «partecipazione allocentrica» è utile per comprendere come, fin dall'infanzia, il rapporto con il mondo esterno preveda (anzi quasi esiga come strategia di sopravvivenza) l'ipotesi e il *se fosse* nell'ordine della controfattualità, cioè di un lento apprendimento di ciò che potrebbe essere in base ai dati forniti a poco a poco dal mondo (Calabrese, 2014). Il dato significativo consiste nel fatto che sono le fiabe e le storie fantastiche a essere meglio utilizzate dagli studiosi per comprendere il rapporto con il mondo attraverso il racconto; non lo sono le narrazioni «realiste» nel senso critico comune. Eco (2016 [1997]), parlando degli schemi di riconoscimento nel naturale dinamico, affronta tutta la questione del realismo da un altro punto di vista; tuttavia mi pare che il modo con cui, per esempio, conclude il cap. 2 attesti la sua stessa dichiarata volontà di non scendere sotto la «soglia inferiore» della semiotica e, d'altra parte, mostri la difficoltà fino ad oggi inaggirabile (le cui spie sottolineo in corsivo, mentre metto i corsivi originali del testo fra virgolette): «Gli schemi *potranno anche* essere considerati come *pochissimo naturali*, nel senso che *non preesistono* in natura, ma ciò non toglie che siano “motivati”. In

¹⁴ Si considerino infatti le perplessità di Moro (2017, 81) con ulteriori riferimenti bibliografici.

questo *sospetto di motivazione* si svelano le linee di tendenza del “continuum”» (2016, 153). Se non sono naturali (o sì o no, non «pochissimo») da cosa sono motivati, soprattutto pensando che l'uomo non può osservarsi escluso dalla natura? Persino se fossero motivati convenzionalmente, come Eco sembra suggerire (*ibid.*, in nota), non si riesce – non si può, a mio parere – a venire a capo dell'aporia.

È implicito – ma è uno snodo logico che poche volte si osa evidenziare – che lo stesso concetto di «realismo» (ancor più di «realità») condivide fin troppe sfumature semantiche con quello di verità: in Italia ne abbiamo anche avuto una variante nel Verismo a riprova. Ma – per non allontanarmi troppo della questione – è proprio sull'idea molteplice e prospettica di realtà e verità che il romanzo s'intigna nel raccontare come può essere che stiano le cose in infiniti modi possibili, dentro una concezione della verità sempre molteplice: verità individuale doppia, edipica secondo la lettura di Ricoeur, in cui cioè l'antieroe è allo stesso tempo soggetto e oggetto d'osservazione, osservatore irrimediabilmente implicato e lacerato nella sua limitatezza di fronte all'essere infinito e irrisolvibile; e verità collettiva e plurale, in lotta su diversi piani di realtà, secondo interessi e modi, come l'Antigone sempre secondo Ricoeur, il quale non per caso cerca il senso della tragedia come spazio esteso, come dimensione sperimentale, con un respiro simile al concetto di limite dei generi secondo Melandri, anche se – mi sembra – con intenzioni diverse (Ricoeur interessato piuttosto al *cosa* e Melandri al *come*)¹⁵.

È necessario considerare anche un altro passaggio logico: dire che la nostra percezione moderna di realtà è quella che definisce il romanzo risulta tautologico e non risolve il problema della genesi – e dell'origine – del fenomeno; introdurre un correttivo, retrodatando la funzione realista come fa Segre, e affermare che il romanzo ha la sua genesi nell'epoca medievale non fa che ampliare l'alveo cronologico del canone (il quale a questo punto ha fatto del realismo e di un modo un paradigma commisurato al genere) senza con ciò smettere di renderlo esclusivo invece che inclusivo, ciò che, almeno dal mio punto di vista, è necessario per riuscire a trovare criteri unificanti o differenziali. Detto altrimenti e nei termini di

¹⁵ Ho in mente in particolare Ricoeur (1977; 1993). Si vedano al proposito Gattinara (2013) e Casucci (2021).

cui sopra: affermare che il concetto (moderno) di realismo è il criterio distintivo comporta la supervalutazione dei contenuti rispetto alle strutture formali e all'organismo linguistico; ma come vediamo il mondo e cosa vediamo del mondo sono due processi indivisibili del nostro raccontarlo; e sono indivisibili nel cronotopo. Esiste un cronotopo del romanzesco che si differenzi nel tempo estendendo diversamente una o tutte le quattro dimensioni? E non è forse il cronotopo, legato com'è allo spazio e tempo percepiti, più stabile di quanto si pensi, perlomeno per ciò che concerne i processi e il ruolo delle funzioni primarie? Cosa dovremmo dire sul realismo estetico nella più stretta attualità, considerando il possibile bypass simulacrale dei nuovi schermi percettivi nella conoscenza del mondo? E cosa del realismo in un disegno del mondo che, secondo Floridi, starebbe entrando nella quarta rivoluzione dell'iperstoria e che dovrà fare i conti, dunque, con l'infosfera e un possibile iperrealismo? Un altro cronotopo con un'altra dimensione? Ci sarebbe da pensare, per l'ennesima volta, alla fine del romanzo, a cui di tanto in tanto sembra essere necessario allestire il funerale? O perché non pensare, invece, a una nuova strategia di adattamento, nuovi supporti per la scrittura, materiali o immateriali, trasportabili come un papiro o, ancor più, un libro? La capacità proteiforme del romanzo, alla fin fine, sembra essere la prova più forte della sua resistenza in quanto sistema (in senso comune) o genere (in senso melandriano) a sé.

Anche perché, se ha ragione chi vede proprio nel passaggio dall'oralità alla scrittura la scaturigine del romanzo e addirittura la logica conseguenza della sua «invenzione» (Loretelli, 2010), risulta evidente quale tipo di salto critico sia necessario nel valutare i rapporti tra realtà e romanzesco. «Il significato, in un'opera d'arte narrativa» dicono Scholes e Kellogg (1970),

è una funzione del rapporto tra due mondi: il mondo fantastico creato dall'autore e il mondo "reale", l'universo percepibile coi sensi. Quando diciamo che "capiamo" un'opera narrativa, vogliamo dire che abbiamo trovato un rapporto soddisfacente, o una serie di rapporti soddisfacenti, tra questi due mondi. [...] Per il momento dobbiamo occuparci di problemi più fondamentali, il primo dei quali sarà il rapporto tra il mondo reale dell'autore e quello del lettore.

In una cultura orale questo problema non esiste. Il cantore e gli ascoltatori partecipano allo stesso modo e lo vedono con gli stessi occhi. [...] In una cultura

scritta, com'è ora la nostra, un testo fissato dalla scrittura tenderà, tuttavia, a sopravvivere al suo ambiente originario e si troverà costretto a farsi strada in un ambiente del tutto estraneo (1970, 103-104).

Si parla di «funzione del rapporto», non di rapporto immediato; ciò che si scopre – da parte del lettore – è una «serie di rapporti»; ciò che, invece, il critico cerca sono piuttosto le funzioni di quei rapporti. Ed è forse vero (ma non sono in grado di vedere fino a che punto) che nell'oralità il cardine funzionale è sottodimensionato rispetto a quello immediatamente relazionale; per esempio nel teatro e in generale nelle arti performative, in cui l'effimero caratterizza il circolo comunicativo e la presenza dei destinatari è decisiva, si può ancora vedere la stessa asimmetria, seppure con altre implicazioni. Con tale impostazione «storico-antropologica»¹⁶ della *natura* della narrativa, si comprendono bene queste parole su Auerbach:

Il realismo si è mostrato un fattore così potente nell'arte narrativa che il suo influsso si farà forse sentire per sempre, in qualche misura; può darsi che gli artisti letterari non riescano più a ritrovare l'innocenza del *romance* prima dell'avvento del romanzo. Si è anche dimostrato impossibile per uno dei tentativi più poderosi e prestigiosi di vedere la narrativa occidentale nel suo complesso – la *Mimesis* di Auerbach – considerare questo argomento unicamente in termini dello sviluppo del realismo (Scholes e Kellogg, 1970, 107).

Rilevo solo di passaggio che anche Auerbach – mi sembra – finisce per far confluire l'idea di *mimesis* nel concetto di genere (tanto da supporre che persino la storiografia sia un genere a sé) o perlomeno di categoria sovradimensionata attraverso la quale poter distinguere un insieme compatto di opere della tradizione occidentale. Ma, rispetto a Scholes e Kellogg, andrei persino oltre: nello sforzo per ricostruire la vicenda del romanzesco e ricondurre il problema alle funzioni specifiche di un genere, conserverei pure una possibile distinzione di comodo tra *romance* e *novel* presente nella tradizione critica anglosassone, senza tuttavia che tale distinzione di comodo possa persistere in altre lingue (come fra *romance* e «romanzo» nel senso italiano) e senza che il *romance* possa implicitamente

¹⁶ Così Brioschi nella *Presentazione* a Scholes e Kellogg (1970: viii).

essere escluso dal romanzesco in quanto irrealistico (in senso auerbachiano) o, come talvolta si dice, idealizzante, al contrario del *novel* moderno e borghese. *Romance* e *novel*, dal mio punto di vista, sarebbero varietà o forme (in senso scientifico e stretto) della medesima specie, il romanzesco, e non storiograficamente intese come per Watt (1976). Li penserei come due filoni secondo l'impostazione di Pavel (2015), pure non per forza alternativi o scanditi secondo un prima e un dopo nella storia, talvolta persino confluenti in singoli autori immersi in modo speciale nel rovello della scrittura in quanto anche sperimentazione pervasiva di ogni strategia e modalità poetica, come accade con Cervantes, capace di scrivere il *Chisciotte* e il *Persiles* secondo due direttrici in apparenza antitetiche. L'*Amadís de Gaula* e il *Lazarillo de Tormes* sarebbero entrambi romanzi (secondo la terminologia italiana) di diversa varietà, predicabili come si vuole (romanzo cavalleresco e romanzo picaresco), ma partecipi della medesima e più generale vicenda familiare pregressa (il romanzesco) per ricostruire la quale è ancora necessario il ricorso composito a forze diverse; tanto più necessario, tale sforzo, in questo momento storico in cui i più vari *studies* stanno seppellendo di contentutismologie retroattive – si passi l'invenzione inquieta del termine – la storia dei testi. Antropologia, linguistica generale, scienze cognitive, storiografia, *digital humanities*, geografia culturale, oltre che la condivisione e collaborazione comparatistica fra letterature diverse, lontane e non solo occidentali, potranno contribuire agli studi sul romanzesco inclusivo, per verificare l'ipotesi di un genere scaturito da complesse implicazioni che qui, in maniera confusa, sto cercando di evocare in forma problematica e interlocutoria.

8.

In questo quadro complesso, a mio parere, la soluzione provvisoria consiste dunque nell'inclusività massima che poi consenta (direi per abduzione, alla Peirce) di osservare con pazienza le anomalie e di perlustrare gli angoli remoti della sfera. Magari tale sfera è meno estesa di quanto mi appaia, ma per affermarlo ho bisogno allo stesso tempo di non escludere tutti gli elementi costitutivi che compongono ogni unità che potrebbe appartenere all'insieme. Se affermo che il realismo è un criterio – parlando

solo del realismo occidentale e moderno – risulta che guardo tutta la sfera dal mio angolino di universo, quando all'altro angolino – con un'idea di realtà diversa, con un'altra lingua, ma con le stesse strutture linguistiche – qualcun altro potrebbe a sua volta escludere la mia identità con la medesima buona fede, dicendo parimenti che il mio non è un romanzo realista. E le anomalie sono tante. Faccio solo pochi esempi in via interlocutoria oltre a quelli qua e là già fatti in queste pagine, esempi di fronte ai quali dichiaro in alcuni casi la mia incompetenza (ed è per questo che, sul problema del romanzesco, auspico uno sforzo di maggiore collaborazione per mettere insieme i pezzi di un fenomeno che, magari, è più articolato, meno occidentale, più sistematico e – alla lettera – più generico di quel che si pensi).

Un primo esempio deriva dall'includere tra le possibilità quella della poligenesi: la dislocazione del romanzo in quanto fenomeno spiegabile entro un'idea del romanzesco che faccia ricorso a processi di adattamento e di strutture cognitive (che attenga all'area dell'originario nel senso di cui sopra, insomma), potrebbe spiegare testi a prima vista anomali, che però così anomali non sarebbero e avrebbero nomi diversi per varietà diverse ma comparabili.

Andrew Plaks inizia così un articolo su *Il romanzo nella Cina Premoderna* nel contesto della ricca impresa editoriale in cinque volumi a cura di Moretti (che considero un ottimo esempio di inclusività, con tutti i felici rischi del caso):

Definire «romanzo» la prosa d'invenzione fiorita nella vecchia Cina (molto prima dell'influenza occidentale dal tardo XIX secolo in poi) può sembrare nel migliore dei casi un fraintendimento tassonomico – e nel peggiore una pura e semplice sciatteria. Sarebbe come classificare uno squalo tra i delfini e un gufo tra i pipistrelli (Plaks, 2002, 57).

Un'esclusione senza margini di recupero basata sul criterio più indiscutibile, esemplificato con l'incomparabilità di classi biologiche diverse che solo i bambini confondono per l'apparente somiglianza (gufi e pipistrelli, squali e delfini), oltre che, come lo stesso Plaks chiarisce nelle successive considerazioni che qui riassumo, sull'asse geografico spostato altrove rispetto al luogo in cui oggetto e parola per definire l'oggetto sono

nati. Insomma, una eterogeneità in senso stretto e radicale. Ma solo poche righe dopo, nella stessa pagina, Plaks continua:

La soluzione più semplice consisterebbe nell'eliminare il termine «romanzo» dal bagaglio terminologico degli studi di comparatistica che trattino di testi premoderni non occidentali. E tuttavia, le testimonianze letterarie della civiltà umana suggeriscono altrimenti: fin dalla tarda antichità, nel Mediterraneo orientale e in luoghi lontani fra loro come l'India, la Persia, la Cina (e più tardi il Giappone) si osserva l'esistenza di forme di narrativa lunga che, pur non essendo perfettamente conformi alle convenzioni estetiche del romanzo occidentale, sono ad esse almeno *commensurabili* (Plaks, 2002, 58).

La terminologia ora sposta la possibilità di paragone non fra classi o sottoclassi di specie differenti, ma sulla forma diversa (che corrisponde alla varietà di una medesima sottospecie) forse non omogenea ma comunque confrontabile, in base a (e a partire da) tutte le caratteristiche sovraordinate della specie. E di conseguenza Plaks, nel parlare di Cina premoderna, usa la parola «romanzo» in tutto il resto dell'articolo. La netta assimilazione della categorizzazione biologica (zoologica o botanica che sia) a quella letteraria mostra qui tutta la sua inefficienza formale; ma non è questo il punto, anche se è il medesimo rischio che si corre in alcune letture evoluzionistiche della letteratura, sganciate da precise restrizioni e delimitazioni di campo¹⁷. Il punto è che (lasciando da parte anche la distinzione discendente tra specie e sottospecie che davvero in letteratura a questo punto è

¹⁷ Si veda almeno Cometa (2011) per un resoconto bibliografico critico e un esame sintetico del possibile incontro strumentale fra scienze deboli e forti (anche se in realtà, come osserva lo stesso Cometa, nell'orizzonte storico a lunghissima portata è piuttosto un re-incontro). Cometa considera le prospettive e i limiti di alcune tendenze critiche recenti, quali biopoetica o evoluzionismo letterario, che tuttavia in questa sede non è possibile approfondire, per quanto taluni aspetti sullo sfondo siano logicamente comuni o conseguenti rispetto al nodo delle mie considerazioni. Si tratta di questioni che esigerebbero, per quanto riguarda le arti (in linguistica si è fatta più strada), una riflessione ampia basata, almeno per il momento presente, più su ipotesi e proposte che su sperimentabilità. Tuttavia mi pare che: 1. Il darwinismo applicato ai fenomeni culturali parta spesso da un fraintendimento che non tiene conto di un elemento fondamentale dello stesso darwinismo corretto: l'adattamento di una specie non avviene gradualmente e per risolvere uno per uno i problemi posti dall'ambiente; la giraffa, per usare l'immagine più celebre, non allunga a poco a poco il collo come un elastico per arrivare al ramo più alto o combattere più efficacemente, ma è il salto di specie di una giraffa con il collo più lungo che la privilegia sulle altre e la rende vincente sul piano di progenie e trasmissione del carattere. 2. Inoltre, data la casualità di molti processi evolutivi, spesso la questione è posta in termini antropocentrici (che, nella biopoetica, è il pericolo opposto e complementare rispetto al riduzionismo) e microstorici e non considera che la capacità

inadatta e sarebbe pure ridondante rispetto a genere e sottogenere, presente anche nelle categorie biologiche) non è un problema di mammiferi e uccelli con le ali, ma di varietà (come da botanica) o forme (come da zoologia) della stessa sottospecie che sono confrontabili in base a una sufficiente quantità data di caratteristiche. E si consideri che, come in natura, è possibile una qualche comparabilità anche tra specie diverse e osservare ligri, muli e zonkey letterari in libertà e persino, se non squafini e gufistrelli, qualche strano patchwork unico per famiglia e genere, con becco, arti palmati e sedere di castoro, che depone le uova e allatta, schizza veleno dalle unghie, è luminescente, ha dieci cromosomi sessuali e forse è nato da uno stupro, quando, secondo leggenda, un ratto d'acqua un giorno violò una povera anatra uscita incautamente sola in un pantano. Ed è così che può essere nato un romanzo ornitorinco monotremo.

cognitiva potenziata possa non essere per forza un vantaggio adattativo, ma, al contrario, sulla lunghissima gittata dei processi naturali, un tratto autodistruttivo (se è vero, fra l'altro, che la presenza dell'uomo sta conducendo la natura al collasso: e non si comprende perché la natura dovrebbe selezionare, allungando il collo della giraffa umana, una specie che porti sé stessa e la medesima natura alla distruzione sistematica). 3. Se l'egoismo (nel senso strettamente biologico di istinto all'autoconservazione) è un tratto diffuso in natura, la componente dialogica dell'arte (ossia il problema di un processo integrato che preveda la necessità di almeno due parti cooperanti: destinatario e destinatario) potrebbe subire un sensibile ridimensionamento. In una prospettiva radicale, il più possibile asettica e distante, potremmo dire che in realtà, quanto ad adattabilità, gli insetti sono vincenti sugli uomini, l'arte comunicativa dei quali ha spesso come nucleo propulsivo proprio la comunicabilità, in una *impasse* inevitabile per non poter riuscire a dire. Per me costituisce un'immensa anomalia e un discrimine ingombrante che lascia sgomenti *I sommersi e i salvati* di Primo Levi: non so come temperare privazione della lingua pure attraverso l'uso violento della stessa lingua, ineffabilità del male assoluto e tentativo di comunicazione in un libro, suicidio dell'autore, eredità letteraria e negazionismo pervicace, così ancora vivo e vegeto nel tempo attuale. Se il linguaggio può essere anche strumento di negazione delle lingue altrui fino alla menzogna radicale, se esso è incapace di stabilire il punto di una memoria condivisa, conducendo al silenzio e all'autodistruzione, è implicito che il medesimo strumento linguistico contenga in sé tutti i difetti che il cervello ha raccolto nel processo evolutivo. Si può fare l'«elogio» di tale imperfezione da un'altezza nobilissima (Levi Montalcini, 1987), ma se ne devono pure rilevare i limiti strutturali e naturali. Da una prospettiva critica rispetto al cognitivismo: non comprendo perché la svolta empatica celebrata con la scoperta dei neuroni specchio abbia messo in evidenza, nella comunicazione di massa e anche nell'applicazione critica dei fenomeni, solo gli aspetti positivi della simulazione; come sappiamo, l'uomo empatizza pure con le più abiette azioni dell'uomo; ci sarebbero da considerare, dunque, anche gli accorgimenti amodali e razionali positivi di contro-empatia, tesi a difendere la specie dalla distruzione quanto quelli empatici privi di immediato controllo razionale; anche le *tricotenses* davanti alla ghigliottina o chiunque agiti lo spettro dell'untore si dispone simulando empaticamente con la folla e nella folla. Quanto c'è dunque di empatico, e quanto di razionalità contro-empatica e intenzionale-non-motoria nella narrazione delle nostre vite? E quanto, nella scrittura e nella lettura di un romanzo (basti pensare alle strategie di autocensura, all'umorismo inverso, ai segni cifrati in maniera controllata o come clic spitzeriani)?

La strategia retorica di Plaks basata sulla negazione negata («non si può, però...») o sull'affermazione subito disattesa, come sappiamo, ci è comune quando è necessario procedere con cautela lungo un sentiero sconosciuto o minato da chi vi ha camminato prima. Tanto più se, come spesso capita nel mondo accademico, i primi esploratori hanno sistemato qua e là cartelli minacciosi che portano scritto «Private property. No trespassing» per avvertire i possibili inottemperanti circa le conseguenze in giudizio. Invece è da considerarsi utilissima la violazione del monito e il tracciamento di qualche metro in più di cammino, come nel caso di Plaks. Simile, tale caso, nella forma cautelativa e nella implicita ricchezza di risultati futuri, a quello per esempio di Maria Teresa Orsi nell'introduzione a *La storia di Genji*, opera giapponese composta all'inizio del secondo millennio, in piena epoca Heian (794-1185). In questo caso le strategie cautelative sono interne al ragionamento e non si organizzano in premessa:

Il *Genji monogatari* viene spesso indicato come il primo esempio di romanzo psicologico. Se simili attribuzioni suonano sempre alquanto arbitrarie, leggendolo non si può evitare di avvertire quanto si proceda in profondità nello scandagliare l'animo umano e come il quadro che ne deriva sembri spesso in sintonia con il modo di sentire di oggi (Orsi, in Murasaki, 2015, xxxii).

Ma l'autrice – a prescindere dalle complesse questioni filologiche che non sono in grado di apprezzare a fondo – accoglie con generosità il termine «romanzo» in tutta l'introduzione, sceglie la possibilità critica più inclusiva e, aggirando sia il problema della eterogeneità sia quello della restrizione cronologica, afferma:

Romanzo, potremmo chiamarlo, accettando la definizione più semplice e scarna del romanzo inteso come «opera lunga, in prosa, d'invenzione». Ma il discorso si potrebbe ampliare, possedendo l'opera di Murasaki Shikibu alcune qualità che la critica, non più rigidamente ancorata alla definizione apodittica di Hegel del «romanzo come moderna epopea borghese», tende ad attribuire a opere appartenenti a periodi storici antecedenti la rivoluzione borghese e industriale (2015, x).

Varrebbe la pena di andare fino in fondo dalla prospettiva opposta e usare a riprova come criterio quasi-qualitativo (certo con buona dose di

distanza ironica, di apertura e con criterio analogico ampliato, senza sostituire numeri o pacchetti discreti alle forme letterarie, perché neanche due romanzi vicini nel tempo sopportano l'identità) la proprietà simmetrica ($A=B \rightarrow B=A$) e, con più opere, quella transitiva ($A=B$ e $B=C \rightarrow A=C$) per vedere quanto a un esame raffinato regga in primo luogo l'ipotesi che il *Genji monogatari* sia confrontabile, nell'ambito del romanzesco inclusivo, con la *Princesse de Clèves* e quindi la *Princesse de Clèves* sia confrontabile con il *Genji monogatari* (il che non è scontato); in secondo luogo l'ipotesi che se il *Genji monogatari* è paragonabile alla *Princesse de Clèves* e quest'ultima è paragonabile a *Madame Bovary*, allora il *Genji monogatari* è paragonabile a *Madame Bovary*. Un'escursione cronologica di circa milleottocento anni che di certo fa venire l'orticaria a più di un critico, già indisposto dalla retorica della negazione negata, e che invece – a mio parere – potrebbe aprire a risorse euristiche inattese¹⁸.

¹⁸ Per inserire la riflessione nel contesto del pensiero filosofico di Melandri, e per intendere le ragioni di quanto sto argomentando, cito diffusamente Mariani (2010), che in forma chiarissima spiega: «Melandri [...] s'interessa già a partire dal 1960 – con *I paradossi dell'infinito nell'orizzonte fenomenologico* – a un particolare tipo di fenomeni, in cui si dà una percezione immediata del «tutto», dove per «tutto» dovrà intendersi la forma di un contenuto. Si tratta – per dirlo con un tecnicismo – dei «momenti figurali» o «quasi-qualitativi», in cui effettuiamo un'intuizione immediata di una molteplicità. I granelli di sabbia, uno stormo d'uccelli, la volta stellata, etc., sono esempi di «momenti figurali», in cui l'apprensione di un insieme indeterminato non si dà per semplice sommatoria delle singole parti. Più semplicemente, per riconoscere uno stormo d'uccelli non siamo costretti a effettuare una serie di percezioni individuali e successivamente aggiungere le singole componenti; il riconoscimento di un cielo notturno avviene in modo istantaneo, indipendentemente dal numero delle stelle che lo compongono. Il risultato filosoficamente più maturo di queste analisi [...] consiste (a) nell'introdurre categorie organicistiche in opposizione a quelle atomistiche; (b) nel riconoscere che il momento strutturale – il quale ha per funzione specifica di costituire le singole parti in un insieme più complesso e d'ordine superiore – pertiene direttamente al fenomeno stesso e non si aggiunge esternamente come se ne rappresentasse un qualcosa d'indipendente. La forma coabita nel contenuto o, meglio, la forma è nel contenuto e, viceversa, il contenuto annuncia in sé la possibilità della forma. Emerge tuttavia un'aporia di rilievo che torna a presentarsi – in logica così come in psicologia – con una sorta di effetto boomerang: una volta affermata la maggior pregnanza del tutto sulle singole parti, ci ritroviamo a dover fare i conti con il problema dell'individuazione. In un contesto in cui è il tutto a precedere e determinare l'insieme degli individui, siamo ancora in grado di dire $a = a$? La priorità del complesso sul semplice non rischia forse di dissolvere in un magma indistinto la particolarità dei singoli elementi? [...] La risposta di Melandri consiste nel riconoscere che l'identità rimane per principio possibile, a patto però d'abbandonare la sua natura elementare. Si dovrà piuttosto parlare di un'identità a carattere funzionale, vale a dire non più la relazione statica $a = a$, bensì la dinamica $a : b = c : d$. Detto altrimenti, l'individuo si definisce in relazione al contesto in modo tale che una definizione della sua identità ($a = a$) risulta possibile solo in funzione di una definizione più generale dei termini posti in relazione. Si dà, cioè, un rapporto proporzionale tra il tutto e le parti, senza però invalidare la possibilità di una distinzione tra i due livelli di riferimento. Il contesto non

E anzi, per continuare con ulteriori anomalie del sistema e introdurre un altro esempio conseguente dal principio teorico del romanzesco inclusivo, ecco come ancora Maria Teresa Orsi traduce un passo dei *Racconti di pioggia e di luna* di Ueda Akinari in cui, nel 1768, l'autore adopera implicitamente la proprietà transitiva accostando la sua opera a due classici e due autori lontani nel tempo: uno cinese (primi decenni del 1300) e l'altra giapponese (tra fine del 900 e primi anni del 1000):

Luo Guanzhong compose il romanzo *Sul bordo dell'acqua* e per questo motivo i suoi discendenti per tre generazioni nacquero sordomuti; Murasaki Shikido scrisse la *Storia di genji* e per questo finì per un certo periodo all'inferno; per entrambi fu conseguenza delle opere compiute. Ma se guardiamo la loro prosa, scopriamo che, creando forme rare in ogni particolare, avvicinandosi alla realtà in un'alternanza di silenzio e espressione, con toni ora alti ora bassi e sinuosi, essa fa echeggiare corde nascoste nell'animo del lettore. Qui si può veder rispecchiata una realtà lontana di mille anni. Anch'io per caso possedevo alcune futili storielle e quando le ho buttate giù esse hanno creato un mondo fantastico, dove cantano i fagiani e i draghi combattono. Per quel che mi riguarda, penso non abbiano alcun fondamento, ma chi li legge non deve assolutamente pensare che si tratti di storie vere; non vorrei che per questa colpa i miei discendenti nascessero senza naso o con il labbro leporino (Akinari, 2001, 31).

Dietro la raffinata ironia dell'autore si apre a ventaglio una serie di luoghi familiari e noti ai frequentatori di questioni sul romanzo: il problema dell'episodicità in cerca di cornice (alla base della stessa storia del monogattari¹⁹); la condanna del genere in quanto privo di esemplarità e pericoloso, se «fa echeggiare corde nascoste nell'animo del lettore»; i temi della menzogna e della realtà rispecchiata; persino il tema dell'alternanza fra «silenzio e espressione» che risuonano in chi legge, sotto la metafora acustica e musicale, fa pensare in termini diversi ai medesimi concetti con cui l'estetica occidentale (cioè lo studio della percezione mediante i sensi) ha tentato di capire le strategie tipiche del narrare, piegate piuttosto sul

è l'individuo esattamente come il tutto non è la somma dei singoli elementi. I due piani devono rimanere rigorosamente distinti, ragion per cui s'introduce la necessità di una mediazione analogica, dove per «analogia» intenderemo quel dispositivo – logico e al contempo ontologico – in grado di attenuare l'opposizione tra gli estremi, permettendo un graduale passaggio da un polo all'altro: dal generale al particolare così come dalla forma al contenuto» (2010, 102-103).

¹⁹ Si veda in questo senso Boscaro (2002).

possibile rapporto reversibile tra immagine e parola, come l'ecfrasis, la prosopopea, l'*hablar a los ojos* o la pittura eloquente (straziando o spesso fraintendendo la complessità dell'*ut pictura poesis* nell'epistola oraziana), tutte modalità esplorate e usate persino in maniera sistematica dal romanzo sin da Eliodoro, Longo Sofista o Achille Tazio e integrate nel romanzo bizantino, in versi o in prosa (Cupane, 2013).

Un altro esempio di anomalia, più vicino alle mie competenze, potrebbe consistere nell'osservazione di un dettaglio di questa lunga storia in cui s'intraveda la genesi di un fenomeno particolare nel flusso continuo e all'interno della storia generale del sistema a cui anche *a posteriori*, invece che negarlo in ragione di criteri attuali, possiamo affermare che tale fenomeno appartiene. Se il sistema è quello romanzesco, il fenomeno in dettaglio è costituito dall'uno-due in stretta corrispondenza cronologica, una sorta di microsistema, composto dal prototipo (Il *Lazarillo* del 1554) e dal suo immediato riuso (il *Lazarillo* del 1555), entrambi consegnati ai lettori dietro anonimato. In discussione è dunque l'origine di una variante di genere che finirà per essere compresa nel canone e diventerà addirittura predicativa rispetto ad altre varianti: si evoca infatti la picaresca anche come specificazione in riferimento ad altri sottogeneri romanzeschi, e con ragione, per esempio a proposito di *Pinocchio*²⁰. Il problema è che, se consideriamo che il secondo *Lazarillo* devia subito per introdurre il fantastico metamorfico e addirittura il fiabesco, nel suo rampollare dal tronco principale del romanzesco la picaresca si ramifica da subito e mostra tutta l'ambiguità del concetto di mimesi che noi, oggi, con un'aporia insormontabile, quasi sempre confondiamo con imitazione in senso realistico, rendendo intercambiabili due entità non omogenee quali concettualizzazione e realtà, rappresentazione e realismo (quest'ultimo essendo a mio parere tra i termini più infelici e purtroppo inevitabili usati nel campo delle arti). L'idea del legame romanzesco che tiene stretti in un nodo picaresca, realismo e modernità è per esempio nettissima in Francisco Rico, il quale, parlando dell'anonimo autore della prima parte, afferma che egli: «no ignoraba ni las mañas más sutiles del género que estaba brotando de su

²⁰ Come fa Cerina (1993) sulla scia di Italo Calvino (1981); di recente Agamben (2021). Sul problema della sistematica esclusione della seconda parte del *Lazarillo* del 1555 dal canone picaresco in base all'idea di «realismo moderno» si consideri Cara (2022).

pluma: la novela» (Rico ed., 2000, 127). Non è certo possibile puntualizzare e argomentare ogni passaggio, ma almeno chiarisco che, sullo sfondo, tengo conto delle «correzioni» che la critica recente apporta al problema del realismo e ai sistemi di Auerbach e Bachtin in generale (documentati, fra tutti, da Mazzoni 2011, che però elude passaggi importanti come i contributi di Segre e la correzione medievalista) e con riferimento alla picaresca in particolare (per esempio Gargano (2020) e in generale la raccolta dei saggi inclusi nel volume a cura dello stesso autore, in cui si continua, pur con le consuete cautele, a considerare il realismo come dispositivo critico funzionale e tipico del genere). Tuttavia, è significativo che, nel parlare di picaresca, si passi di norma al *Guzmán de Alfarache* occultando il fatto che, già al suo nascere, la picaresca permetteva manipolazioni di tipo non-realistico, tanto da poter a sua volta divenire, in una sua speciale variante oscurata, intertesto per un romanzo a sua volta atipico come *Pinocchio*. L'opinione al proposito ancora di Rico (2001) è definitiva e *tranchant*: tra il *Lazarillo* del 1554 e il *Guzmán* (il tralignamento della continuazione del 1555 è ignorato) si traccia «il percorso che porta dalla precedente specie di finzione al romanzo classico dell'età realista» (2001, 512). L'omissione dell'anomalia riconduce la storia del canone alla sua regolarità dispotica e autocratica.

Un ultimo esempio – in realtà piuttosto intorno a una congerie di fenomeni che considero esemplari – necessita ancora una volta il richiamo al presupposto da cui sono partito, ossia l'idea benjaminiana e melandriana di genere, per evitare le trappole dell'evoluzionismo applicato alla letteratura e per allontanarmi dal concetto di origine storica (che è quella che, un po' sprezzantemente, Perry (1967, 175) cassò con la celebre frase ironica sul primo romanzo scritto da un autore un martedì pomeriggio di luglio; salvo poi cercarle nel suo studio, queste origini). Tale esempio può essere costituito in primo luogo dalla «catena di fatti e circostanze, di archetipi e simboli [...] così forte e stringente da rimanere sostanzialmente inalterata nel processo di smontaggio, riassetto e rigenerazione della macchina narrativa» (Ronchey, 2012, xxxiii) e che, intorno al Mille, tra Caucaso e Grecia, conduce alla «vita bizantina del Buddha». Ronchey e Cesaretti, nell'edizione einaudiana del *Baarlam*, eludono quanto più è possibile il ter-

mine «romanzo» e preferiscono quello di «fiaba» (2012, 281-294). Trattandosi, tuttavia, di fiaba coltissima e già capace di organizzarsi nella scrittura con la coscienza delle proprie origini folcloriche, gli editori incappano nel termine tabù, *romanzo*, da cui in qualche modo non si sfugge: «In omaggio a Réginald Grégoire, monaco di Clervaux, chiameremo fiaba quest'utile storia che in antico fu piuttosto mistero, ludo di maggio, prodigio, commedia, ballata o altro di cui si è perduta memoria; e che in tempi moderni si è convenuto di chiamare romanzo» (2012, 284), come peraltro fa senza impedimenti di sorta Rhoby (2022, 42-43) nel suo sintetico profilo storico della letteratura bizantina e, in generale, la critica più recente. Perfino Huet, nel 1670, non esitò a farne un puntello per la sua erudita e inclusiva storia del romanzo (1977, 7; 36; 37). Ma ciò che più m'interessa della vasta area in cui cresce e migra la leggenda sono due aspetti che Ronchey più volte sottolinea e approfondisce in pagine splendide; il primo è costituito dal ruolo di Bisanzio come archivio sterminato, crocevia, punto di raccolta rigeneratore di voci, luogo di sintesi e memoria tra Oriente e Occidente: il che, dalla prospettiva del romanzo, andrebbe studiato e capito meglio di quanto non si sia fatto finora in collaborazione tra bizantinisti e studiosi delle due culture che si sono specchiate da una parte o dall'altra dell'istmo. Il secondo aspetto, conseguente, è racchiuso nell'immagine delle mercanzie di racconti (Piras, 2011), dei percorsi (Piemontese, 2002), degli spostamenti a lungo e lunghissimo raggio sulle diverse vie commerciali, dei viaggi degli uomini e dei loro scambi materiali: con essi viaggiavano anche pezzi di storie, leggende, forme narrative riutilizzabili in cornice o a incasso, alcune delle quali ritroviamo, conservate, nella sintassi di moltissimi romanzi, leggendo i quali spesso non comprendiamo l'aria di antica familiarità, ma l'avvertiamo e ci conforta.

Del resto, per estendere il senso delle ultime considerazioni a un altro aspetto della congerie, come l'ho chiamata, persino il problema dei rapporti tra epos antico e romanzo è un falso problema (d'accordo coi presupposti di Fusillo (2002), che in effetti critica «l'ossessione dell'originario» inteso in senso storico-progressivo ma non si occupa del senso che qui sto

usando a partire da Melandri²¹) se lo si pone in termini di filiazione o addirittura evoluzione (cioè di origine e genesi) e non – come sto argomentando – nei termini di possibilità alternative di narrazione lunga, una orale e l'altra scritta (e non antica una e moderno-borghese l'altra), che si fondano su strutture compositive e sistemi sociali differenti alla radice ma entrambe originarie quanto a intenzionalità enciclopedica e massimalista. Gli stessi generi letterari, intesi in senso storico, non sono sottoposti a fasi di ridefinizione solo in epoca postmoderna; invece, «it would be wrong to suppose that generic transformation is peculiarly modern. Or rather, that modernism itself is new. In the dialectical progressions of literary history, there have been many times when the urge to go beyond existing genres has recurred» (Futre Pinheiro, Schmeling, Cueva eds., 2014). Chi, dunque, sposta l'equilibrio dell'asse epos/romanzo sul problema del romanzo greco (che oggi sappiamo dover essere stato ben più complesso e variegato rispetto al prototipo dei cinque grandi testi che ci sono giunti interi) non si mette necessariamente nell'ottica che sia «originariamente esistita un'opera rispondente in tutto e per tutto alla descrizione che i romanzi sopravvissuti siano adattamenti di quel modello o di altre opere riconducibili comunque a quest'ipotetico archetipo perduto» (Hägg, 2002, 7), ma al contrario – questa è la mia ipotesi – accoglie la possibilità che tale «archetipo» non esista né possa esistere storicamente perché semmai esisterebbe, in senso proprio, come meta-modello romanzesco; per tale motivo il romanzo, nella sua empirica realtà, sarebbe diverso secondo la locale attivazione del meta-modello e potrebbe presentarsi poligeneticamente (e persino per eterogenesi in senso biologico, non filosofico) e secondo differenti vie di adattamento. Lo stesso Hägg, infatti, benché allontani la possibilità di considerare credibili le teorie di una «possibile origine orientale» del romanzo greco (2002, 25) simile a quella evocata da Huet già nel 1670, osserva in esso un «punto di convergenza» di traiettorie eterogenee, non esclusi i «racconti di origine orientale come Nino e Sesonchosis» (2002, 32) e vede due importanti linee di sviluppo «nella narrazione mesopotamica ed egiziana sugli eroi nazionali» (2002, 28). Quindi, benché restringa

²¹ Eppure è significativo che l'edizione francese di *Il romanzo greco. Polifonia e eros* (Venezia, Marsilio, 1989) dello stesso Fusillo s'intitoli *Naissance du roman* (Paris, Seuil, 1991).

l'epoca di fissazione del «canone» per poligenesi nell'epoca tardo-ellenistica finisce per includere, come contributi decisivi, fenomeni più antichi che a loro volta pongono il problema di un'ulteriore retrodatazione del romanzesco. Non si tratta evidentemente di risalire alle origini del romanzo, ma di valutare se esso abbia una consistenza densa ed estesa inserendolo dentro una vicenda di successive interferenze più complesse di quanto normalmente si ammetta, al di là della retorica della negazione negata. Di più, con un altro riferimento: rispetto alla storia plurisecolare del *Romanzo di Alessandro* («assemblato con materiali diversi tra il III secolo a.C. e il I d.C.», Centanni, 2001, 601) e alla persistenza del celebre *Sogno di Nectanebo* (di matrice egiziana), secondo l'impostazione piena di cautele di Koenen (1985) è possibile almeno ipotizzare qualche forma di influenza:

we briefly touched upon the question whether the Dream of Nektanebos was a forerunner of the Greek novel. The possibility that specifically the Egyptian genre of Kinigsnovelle had some influence on the Greek novel cannot be ruled out, but I see no positive indication. The story of the Dream is not directly related to the motifs of Greek novels (1985, 194)²².

Koenen, insomma, e con lui Reggiani (2019), ammettono l'ipotesi che «la narrativa egiziana, in particolare il *Sogno di Nectanebo*, non siano stati affatto ininfluenti nella fissazione degli elementi peculiari del romanzo greco (elementi avventurosi, intrecci complessi, ricongiungimenti...)» (Lapolla, 2020/2021, 53), così come, a sua volta, si può anche congetturare l'influenza del *Romanzo di Alessandro* su *Nino* e su *Sesonchosis* (Trnka-Amrhein, 2018). L'interdipendenza può addirittura definirsi, da un certo momento in avanti, doppia e reciproca come nel caso del *Ciclo di Inaro-Petubasti* «una serie di romanzi o racconti demotici» in alcuni tratti della quale è visibile «l'influenza dell'epica omerica» (Bresciani, 2020, 909 e 922), parole, queste ultime, delle quali sottolineo ancora una volta l'uso estensivo del termine «romanzo» che forse un'ottica rigida ed escludente dalla quale dissento consiglierebbe di adoperare con maggiore prudenza. Invece, facendo riferimento proprio al *Romanzo di Alessandro*, al *Barlaam* e, in

²² Si veda anche Reggiani (2019, 238). A proposito del *Sogno di Nectanebo* e del contesto di queste osservazioni ho reperito on line il ricco lavoro di tesi (a.a. 2020/2021) di Carolina Lapolla, per il quale rimando alla bibliografia.

aggiunta, alla *Storia di Apollonio di Tiro*, negli studi su una triade per motivi diversi interessante nella quale è caratterizzante la *longue durée* di rivisitamenti e rielaborazioni, emerge con particolare chiarezza da parte dei critici la preliminare presa di distanza da una possibile *reductio* al modello del romanzo e, subito dopo, la tendenza incline a documentare quanto le relazioni incrociate riportino inevitabilmente al paradigma romanzesco; l'affermazione per cui è impossibile risalire alle origini del fenomeno (intese quasi sempre non in senso benjaminiano e melandriano, ma in quanto *terminus* cronologico) e poi la puntuale ipotesi su una o un'altra soluzione dell'enigma. Non si può risalire alle origini, ma le origini consisterebbero in: la seconda sofistica, le biografie storiche, i miti degradati di epoca ellenistica, la ritualizzazione del culto isideo, la leggenda folclorica locale eccetera, secondo le diverse scuole critiche su cui qui è impossibile soffermarsi ma intorno alle quali si può dire che, in ogni caso, quasi sempre omettono il problema della forma con cui tali ipotesi si strutturano (Cara ed., 2022, 538-545).

9.

Continuo ad attestarmi in maniera problematica per capire se possa esservi una ragione per negare che il romanzo abbia un'origine ancora non chiara in quanto dispositivo, paradigma, sistema complesso di sintesi cognitiva (prima ancora che in quanto contenitore di contenuti a più o meno stretta corrispondenza con la realtà), e una genesi legata non accidentalmente a un lungo processo (temuto in una sua fase già inoltrata da Platone) in cui l'oralità è in una prima sequenza messa in crisi dalle conseguenze materiali della scrittura e, molto dopo, di nuovo ferita dalle straordinarie possibilità di riproducibilità della stessa scrittura che offre la stampa, quando si assiste al primo vero e proprio *boom* di titoli. E anche con questo dato materiale chissà che non si possa in parte spiegare, da un'altra prospettiva, la straordinaria presenza del romanzo in epoca moderna: in tal senso la stampa favorirebbe, non motiverebbe, un'esigenza già presente come quella del romanzesco. Non è un caso se nei dibattiti cinquecenteschi l'epos antico (più che quello di secondo grado) fu percepito come una controparte teorica ineludibile (e continua ad esserlo oggi anche quando

si cerca di evitarlo); e non è un caso se, ancora nel Cinquecento, l'anomalia dei romanzi greci appena riscoperti viene subito usata per capire di cosa si stia parlando. Mazzoni a mio parere ha ragione nell'usare il Cinquecento come spartiacque; è per me meno convincente quando usa quella frontiera cronologica come atto di nascita tanto della *res* quanto del nome come fatto dirimente: tanto più che l'uso di quest'ultimo ha una più antica consistenza e una specificità nel *roman* d'area francese e nelle «prose di romanzi» dantesche che, non a caso, con la presenza esemplare del *Lancelot*, precipitano due individui all'eterna perdizione, vittime della più classica triangolazione romanzesca del desiderio (ovviamente sto pensando a Girard (2005)²³). Il Cinquecento è un fondamentale discrimine teorico, ma studiare e definire un oggetto non implica che l'oggetto non avesse una sua consistenza pregressa; è anzi il giudizio tipologico (a cui facciamo ricorso di continuo) a non avere consistenza assoluta: «il *tipico* è per ciò stesso *ideale*, in quanto si manifesta al massimo come limite di un procedimento d'individuazione; e non come cosa, classe, relazione o struttura completamente data» (Melandri, 2014, 87).

Sul cambiamento di statuto comunicativo – da oralità a scrittura – si fonda secondo Loretelli (2010) l'«invenzione del romanzo», strutturato in forma diversa per restituire quanto di performativo c'era nella narrazione orale.²⁴ E mi pare un punto fermo che il romanzo sia costitutivamente legato alla scrittura. Non è un problema scontato: è in teoria possibile comporre una poesia o persino un poema senza bisogno della scrittura e, allo stesso modo, è possibile ricordarlo; per farlo con un romanzo sarebbe necessario, data la intrinseca capacità fisica di immagazzinamento della memoria, ipotizzare una forma surrogata di estensione della stessa memoria e quindi un supporto multiplo quale potrebbe essere quello costituito

²³ Si veda Girard (2005) che, però, utilissimo come dispositivo di lettura di molti romanzi, non è interessato tanto al problema del genere romanzesco quanto al nucleo tematico di una sua componente, peraltro pervasiva e documentabile in tantissime opere letterarie, non solo narrative, e direi artistiche in generale.

²⁴ Meno convincenti dal mio punto di vista sono conclusioni come le seguenti, che fanno pensare a una centralità storica del romanzo europeo borghese: «quando oggi leggiamo da soli la narrativa pre-settecentesca, in noi non si attiva alcun effetto empatico: mentre ciò avviene con quella più tarda, che modula la durata temporale con le sole parole. La prima, per suscitare emozione aveva bisogno dei gesti, della voce e del tempo reale; mentre la seconda ha incorporato tutto nel discorso narrativo» (Loretelli, 2010, 186).

da molti individui capaci di memorizzare ognuno un testo (o un pezzo di esso) concepito e dettato dall'autore (come nel caso limite degli uomini-libro di Ray Bradbury in *Fahrenheit 451*, in cui però è eluso il problema della composizione perché si tratta di libri già scritti e si preserva solo ciò che esiste già). Fatto salvo questo antieconomico sistema di composizione, è evidente che la scrittura e, di conseguenza, il supporto materiale (dal rotolo al codice, dal libro ai moderni surrogati; papiro, pergamena o carta) sono il principio materiale di ogni romanzo; essi, anzi, a mio parere dovrebbero far parte di una definizione teorica che marchi una frontiera storica del genere, al punto da poter avanzare l'ipotesi ulteriore che una delle aree privilegiate (non esclusive) entro cui cercare tracce del romanzesco siano le sponde del Nilo e le regioni del Vicino Oriente dove il papiro cresceva rigoglioso. Quanto poi a considerare la scrittura come una tecnologia in senso proprio (Ong, 2014, tra l'altro con la restrizione semantica dell'inglese *technology*, che non prevede la distinzione fra «tecnica» e «tecnologia») e poter dedurre quindi, ignorando il problema radicale del genere, che il romanzo è intrinsecamente legato, cioè funzionale, alla tecnologia più di altre forme letterarie, avrei molte perplessità; mi sembra più corretto invece ammettere che il romanzo è favorito dalla tecnica della scrittura e spinto all'affermazione dalla tecnologia (soprattutto dalla tipografia in avanti) in quanto quest'ultima consente la ripetizione e diffusione: il che, però, vale per la letteratura in generale e non mi sembra dirimente per il contesto originario del genere, essendolo casomai per quello storico e sociale visti nella linea diacronica. Di conseguenza, per quel che concerne realismo o realismi letterari in quanto fenomeni legati alla modernità, è vero piuttosto che oggettivazione, astrazione e distanza consentite dalla scrittura favoriscono un processo di de-realizzazione nel rapporto con il mondo, ciò che in una cultura orale, sinesteticamente più implicata nel mondo in misura maggiore o diversa, non accade con la medesima pervasività.

Quest'ultimo aspetto genera due problemi aggiuntivi. Il primo è in realtà un problema risolvibile nell'ottica di una paziente archeologia del romanzo e con una disposizione sperimentale e aperta. Se supponiamo che di genere in senso ampio si tratti e che esso partecipi delle prerogative offerte dalla scrittura o addirittura sia attivato da esse, dobbiamo anche

stabilire cosa intendiamo per scrittura e, accettato l'ampliamento del concetto di scrittura come sistema non per forza alfabetico espresso da culture diversificate (Cardona, 2009), dobbiamo chiederci se c'è una forma di scrittura in particolare che permetta o favorisca l'attivazione del modello romanzesco o se sia possibile – com'è in effetti possibile in alcune società in cui il rapporto cultura/natura e uomo/mondo non è vissuto in termini di alterità e contrapposizione – che per ragioni contestuali, storiche o ambientali non vi sia stata alcuna necessità di attivare il paradigma ed esprimersi attraverso quel modello. La mappatura secondo un criterio inclusivo e sistematico della presenza geografica dei romanzi (prima che della loro diffusione da un certo momento in poi) forse potrebbe raccontarci una storia del romanzesco più mossa e colorata di quella solo occidentale e, anzi, spostarne la forza propulsiva a sud-est, se non più decisamente a oriente. Il secondo problema (irrisolto o posto in forma problematica anche nelle pagine di Melandri sul «tipico ideale» di Weber e sul «giudizio tipologico», 2014, 81-95) da cui non saprei come uscire, legato stretto com'è al problema delle origini e assai delicato, anzi forse irrisolvibile proprio perché originario, è il seguente: in quanto entità paradigmatica *in re* il romanzesco sarebbe affidato al regno vastissimo e astratto del tipologico o dell'insieme, a cui perveniamo attraverso le singole unità che lo compongono, le quali allo stesso tempo sono definite (ossia, propriamente, delimitate) dal medesimo insieme o si conformano al modello che ci serve per descriverle, in un paradosso frequente del ragionamento logico che, per le arti e la definizione di cosa siano gli oggetti artistici, è ben noto e ad alcuni pare più urgente che in altri campi. Melandri pensa che «la questione dei “generi” e della loro origine si misurerebbe vantaggiosamente nel porsi in rapporto con un criterio del *tipico*, e in special modo a quello di un tipico espressamente riconosciuto come non più che ideale» (2014, 81). In quel «non più che», che per Melandri è tranquillizzante, e nel neoplatonismo di fondo che lo stesso Melandri vede in Weber, trovo invece il margine più inquieto e molesto della questione e preferisco una versione più pragmatica che mi levi d'impaccio e sostituisca «ideale» con «astratto» o, meglio ancora, «trascendentale» (in senso filosofico), in modo da scaricare il peso di una maggiore precisione (e di più tecniche precisazioni) alla linguistica

generale, alle neuroscienze e alle scienze cognitive; saranno queste a spiegare come possano concepirsi i modelli incarnati, cioè in una prospettiva *embodied*, e in che termini se ne debba parlare²⁵.

Sono consapevole del fatto che, circa i problemi posti fin dal titolo di queste pagine, rimangono in sospeso molti passaggi, alcuni di essi nodali. In qualche caso ho lasciato alle note la possibilità di delineare meglio lo sfondo del mio ragionamento, ma rimane il fatto che – come dimostra la storica incertezza intorno all’anagrafe del romanzo – il dispositivo critico per verificare ciascuna ipotesi possibile sui romanzi cambia a seconda di cosa si consideri romanzo e in quale ambito. L’appiattimento di certa critica contemporaneista sul presente dei testi, senza almeno scorgere dietro di essi la profondità storica del lungo cammino che hanno fatto per poter esistere nel presente, spesso conduce a una nobile analisi sul nostro vivere politico e implicato ma non ci consente di capire il come e il perché filosofico e linguistico. Di certo in alcuni casi è una prospettiva adeguata, se sono i medesimi testi a rifiutare con maggiore o minore consapevolezza i legami col passato; ma in altri è bene perseguire con pervicacia il confronto tra segni e studio dei segni, semiosi e semiologia, starci ed essere, consistenza e persistenza: in definitiva, semplice presenza e presenza motivata. «Andare al di là del testo» (come mostrano le varie posizioni contenute in Fiorentino (2011); e si veda la lucidissima recensione di Sisto, 2013) è ciò che si è sempre fatto con accenti più o meno evidenti su uno dei due campi, interno o esterno al testo; ignorare però l’importanza delle modalità e del linguaggio è tuttavia, al contrario di quel che si pensa, del tutto disumanizzante. Limitarsi solo alle cose privando le parole della loro necessità (come le si usano e perché proprio quelle e non altre) significa ottenere l’effetto contrario a quello che i *cultural studies* si propongono. All’opposto, la massima tecnicizzazione della parola nella sua *performance* svuota il testo dei suoi contenuti storici, culturali e radicalmente umani, perlomeno se assumo che «umano» significhi ciascun uomo, ogni donna, *una* scrittrice e *tale* lettore con tutta la loro antica storia familiare, magari diversa dalla nostra personale. La media di tutto questo è complicata e interdisciplinare,

²⁵ Il tema ha come aspetto congruente il problema del principio di identità, a cui per Melandri si può ricorrere solo in forma relazionale, come rileva Mariani (2010), per il quale rimando alla nota 18.

com'è sempre stata la critica letteraria al più alto livello – e realmente implicata; persino militante, si sarebbe detto un tempo – e anche da posizioni diverse. Ben venga, dunque, a mio parere, la perdita nei tempi attuali di «assoluta centralità» (come dice Fiorentino nell'introduzione al volume citato) della cosiddetta cultura umanistica. Anch'essa, come già la storia per la semiotica o la narratologia per gli storici delle idee, cacciata dalla porta rientrerà in qualche modo dalla finestra, magari un po' dimessa, spettinata e sporca di fango com'è giusto che sia; perché parlare solo delle cose e non delle parole per dirle è un sottile atto censorio per privarci della conoscenza del profondo strumento cognitivo che abbiamo: il linguaggio. Faccio caso al fatto che, nel momento in cui si celebra l'apertura più multiculturalista al mondo, fioccano negli articoli i discorsi intorno al canone letterario, che può finire per essere quanto di più aderente al governo dispotico e autocratico del pensiero occidentale, impegnato, per superare un *-ismo*, a rivestirlo di una patina *post-* (o persino *iper-*) che lo riappacifici con sé stesso²⁶.

Nell'ipotesi qui solo delineata, il romanzesco come genere o come paradigma ampio e flessibile legato a diverse istanze che attraversano più generi, costituirebbe il modo in cui il linguaggio, disposto anche in una prospettiva auto-analitica, sperimenta le sue prerogative fino al limite di rottura per tentare il racconto enciclopedico di tutte le possibili vite; la massima tentazione del racconto della stessa fine della vita, in uno sforzo asintotico che raccolga, nell'istante narrativo, tutte le storie ipotizzabili. Il romanzesco avrebbe molto da spartire, dunque, con l'epos nella fase di

²⁶ Non è qui in discussione il fatto che i *cultural studies* abbiano grande utilità e neppure che la critica letteraria in senso classico possa perdere di centralità; semmai è un problema che possa perdere centralità la letteratura, cioè l'arte come libertà nelle mani di tutti e in modo che ciascuno sia messo in grado di averne le chiavi (cioè i linguaggi, i codici). Sottoscrivo parola per parola questo passaggio di Sisto (2013) che osserva positivamente il presupposto di uno dei saggi contenuti in Fiorentino (2011) (quello di Bontempelli, che si basa sull'idea radicalmente antiegemista di Bourdieu): «La dimensione conflittuale, infatti, non va osservata solo laddove la studiano *cultural studies* – nella geopolitica (colonizzatori vs. colonizzati), nel genere (maschile vs. femminile) o nella memoria (vincitori vs. vinti) – ma anche in ambiti insospettabili come la letteratura stessa»; aggiungerei anche come la critica letteraria, se il contrasto contro l'egemonia della critica tradizionale si risolve in una contro-egemonia e strategia di occupazione degli spazi altrettanto sistematica, al fondo, nel rifiutare la collaborazione o nell'accettarne un'accorta selezione.

passaggio dall'oralità alla scrittura. Rispetto all'epos il cambiamento di statuto si celerebbe in uno spostamento delle motivazioni di fondo: da comprensione collettiva condivisa (sia nell'emittenza che nella destinazione, in un certo senso) a comprensione individuale o microsociale; capire il ruolo della tribù nel mondo non basta più, serve comprendere il ruolo dell'individuo nella propria tribù e nel mondo. In ciò anche è spiegabile il romanzo come forma specialmente legata all'autorialità e, rispetto all'epos (non solo orale, ma anche nel momento in cui esso trova l'equilibrio in un testo, come l'*Iliade* e l'*Odissea*, che dell'oralità conserva molti tratti), al nome di un individuo. Niente a che vedere con il discrimine hegeliano legato all'epica della borghesia e all'idea di modernità borghese, che semmai descrive uno dei possibili stati del romanzesco; in un'ottica che consideri le strutture e le forme profonde che descrivono i generi letterari, lo scarto fra mondo, collettività e individuo è avvenuto molto prima.

È la scrittura, in teoria estendibile all'infinito, che consente alla narrazione totalizzante dell'epos di liberarsi dall'ultima gabbia, quella metrica, che in un certo senso regola e guida in un sistema limitante la possibile tendenza all'infinito enciclopedico, e che ha, fra i tanti doni, il pregio di essere un inestimabile ausilio mnemotecnico. E se lungo un'estesa fase iniziale, fino almeno al Cinquecento, la prosa rispetto al verso spesso non è un fattore risolutivo, la stampa offre e favorisce l'opportunità di sganciare il romanzo dagli impedimenti di trasporto e diffusione. Sorto come forma non motivata *da* ma legata *a* una presenza del supporto materiale (la ruota non motiva il viaggio, ma certo lo favorisce e incrementa), il romanzo avrà nella stampa, per lungo tempo fino ai giorni nostri, lo strumento più stabile di propagazione. Per lungo tempo significa circa cinquecento anni; ma l'esigenza di romanzesco aveva già trovato scrittura e supporti adatti (per quanto meno pratici, economici, trasmissibili, ripetibili e trasformabili) almeno milleseicento anni prima della stampa, se prendiamo come mero termine laboratoriale *post quem* il I secolo a.C. del *Romanzo di Nino*, e di più se accettiamo che il *Romanzo di Nino* non possa costituire un «salto di specie» e s'inserisca a sua volta in una storia che include anche fenomeni della cultura materiale (il rotolo, e più tardi il codice) in una tradizione eccentrica e antica (Levi, 1944).

Ma qui ecco che genesi e origine si confondono in un processo che ci rimane precluso e che proietta la possibilità di filoni diversi (in occidente, per esempio, *novel* e *romance*, se è mai possibile tanta sintesi). In ogni caso, è difficile pensare a genesi e origine di una forma legandola esclusivamente a *una* circostanzialità storica definita (ammesso che tale circostanzialità a sua volta esista e che abbia senso, per esempio, parlare di borghesia per il romanzo e poi dover dunque pensare al *Chisciotte* come di un romanzo borghese) o a *una* strategia ideologica definita (com'è il caso del realismo, se esiste, che non è risolutivo per il romanzo più di quanto, da sempre, lo sia per ogni tipo di opera letteraria). Lunghe gittate, e cesure per vari motivi: ciascuna delle parti dell'insieme ipotetico va discussa e messa alla prova per vedere se, al di là dell'emergenza storica e variabile dei canoni (che includono e descrivono apparenza del tessuto ma non ordito, trama e tessitura nel loro farsi), tra Eliodoro e Cervantes o tra Murasaji Shikibu e Madame de Lafayette vi possano essere più consonanze profonde e sistemiche di tipo analogico (in senso melandriano) che palesi e ovvie distanze cronologiche, circostanziali, di lingua. Se, in definitiva, abbia senso pensare – come io credo che abbia senso fare – alle *Storie etiopiche*, al *Chisciotte*, alla *Storia di Genji* e alla *Principessa di Clèves* come a meravigliosi romanzi che, in seno all'esigenza del romanzesco, sono nati in momenti diversi e battezzati con nomi diversi col medesimo intento di indugiare a raccontare come ci raccontiamo.

Bibliografia citata

- Agamben, Giorgio, *Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*, Torino, Einaudi, 2021.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 vols., presentazione di Aurelio Roncaglia, Torino, Einaudi, 2000.
- Bachtin, Michail, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-482.
- Beaton, Roderick, *Il romanzo greco medievale*, a cura di Francesca Rizzo Nervo, Catanzaro, Rubbettino, 1997.
- Benini, Arnaldo, *Neurobiologia del tempo*, Milano, Raffaello Cortina, 2020.
- Benjamin, Walter, «Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov», in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1962; nuova edizione, con un saggio di F. Desideri, 1995.
- , *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di Alice Banale, prefazione di Fabrizio Desideri, Roma, Carocci, 2018.
- Bergomi, Mariapaola, «Considerazioni sull'ambiguità di εἶδος, ιδέα e γένος nel *Timeo* di Platone», in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. LXIV, fascicolo I, 2011, pp. 93-121.
- Blumenberg, Hans, *Elaborazione del mito*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Boscaro, Adriana, «Monogatarì», in *Il romanzo. Storia e geografia*, vol. 3, ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 116-123.
- Bresciani, Edda, *Letteratura e poesia dell'antico Egitto. Cultura e società attraverso i testi*, Torino, Einaudi, 2020.
- Calabrese, Stefano (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Cleub, 2012 [2009].
- , «Per una definizione scientifica di immaginazione», in *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 166-193.
- Calvino, Italo, «Ma Collodi non esiste», in *La Repubblica*, 19-20 aprile 1981; ora in Calvino, Italo, *Saggi 1945-1985*, Mondadori, Milano, 2007.
- Cara, Giovanni, «Navigazione a vista: aspetti del romanzo contemporaneo», in *Artifara*, n. 2 (2003), sezione: Addenda.

- , «La consapevole distanza della scrittura: la pittura raccontata come tratto originario del romanzo», in *Sotto queste forme quasi infinite. La narrazione tra letteratura, filosofia, teatro e cinema*, a cura di F. Cecconi, C. Diotto, P. Zeni, Milano, Mimesis, 2021, pp. 91-102.
- , «Alle origini della picaresca: la seconda parte del *Lazarillo* (1555), *Pinocchio* e l'imposizione di un canone», *Medea. Rivista di studi interculturali*, vol. 9, n. 1 (2022).
- (a cura di), Miguel de Cervantes, *Le fatiche di Persiles e Sigismunda. Storia settentrionale*, Studio, traduzione e note di Giovanni Cara, La Zattera di Pietra, collana di iberistica, Padova, Cleup, 2022.
- Cardona, Giorgio Raimondo, *Antropologia della scrittura*, Torino, Utet, 2009.
- Casadei, Alberto, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore, 2018.
- Casucci, Marco, «Tra Edipo ed Antigone. Archeologia del soggetto e apertura narrativa del sé secondo Paul Ricœur», *b@belonline. Rivista Online di Filosofia*, 8, Roma Tre-Press, 2021, pp. 55-66.
- Cerina, Giovanni, «Pinocchio e il pescecane», in *Naufragi. Atti del Convegno di Studi. Cagliari 8-10 aprile 1992*, eds. L. Sannia Nowé, M. Viridis, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 419-455.
- Centanni, Monica, «Il romanzo di Alessandro», in *Il romanzo. La cultura del romanzo*, ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, pp. 601-611.
- Ceserani, Remo, «La maledizione degli "ismi"», *Allegoria*, 65-66 (2012), pp. 191-213.
- , «Letteratura e neuroscienze», in *Le parole e le cose* (Maggio, 13, 2014).
- Cometa, Michele, «La letteratura necessaria. Sul confine tra letterature ed evoluzione», *Between*, vol. 1, n. 1 (2011), pp. 1-28.
- Cupane, Carolina, «Il romanzo», in *Lo spazio letterario del medioevo, 3. Le culture circostanti*, vol. 1, *La cultura bizantina*, ed. G. Cavallo, Roma, Salerno editrice, 2004, pp. 407-453.
- , «Una passeggiata nei boschi narrativi. Lo statuto della finzione nel "Medioevo Romanzo e Orientale"», *JÖB (Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik)*, 63 (2013), pp. 61-90.
- Donnarumma, Raffaele, «Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal post-moderno», *Allegoria*, 2, 64 (2011), pp. 15-50.

- , «Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani», *Allegoria*, 67 (2013), pp. 185-199.
- Doody, Margaret, *La vera storia del romanzo*, Palermo, Sellerio, 2009.
- Eco, Umberto, «Postille a “Il nome della rosa”», in *Il nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 1986, pp. 505-533; precedentemente in *Alfabeta*, n. 49, giugno, 1983.
- , *Kant e l'ornitorinco*, Milano, La nave di Teseo, 2016 (1997¹).
- Fiorentino Francesco ed., *Al di là del testo. Critica letteraria e studio della cultura*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Floridi, Luciano, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta cambiando il mondo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.
- Fusillo, Massimo, «Fra epica e romanzo», in *Il romanzo. Le forme*, 2, ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 5-34.
- Futre Pinheiro, M. P., G. Schmeling e E. P. Cueva (eds.), *The Ancient Novel and the Frontiers of Genre, Ancient Narrative Supplementum* 18, Groningen: Barkhuis Publishing and Groningen University Library, 2014.
- Gallese, Vittorio, «Arte, Corpo, Cervello: per un'Estetica Sperimentale», *Micromega*, 2 (2014), pp. 49-67.
- Gambino, Renata e Grazia Pulvirenti, *Immaginazione come poetica della cognizione. Faust nel regno delle madri*, in *Linguaggio, letteratura e scienze neurocognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 125-165.
- Gargano, Antonio, «“Mal año para Lazarillo de Tormes...”. Ginés de Passamonte e le origini del genere picaresco», in *Le maschere del picaresco. Storia di un personaggio e di un genere romanzesco*, ed. A. Gargano, Studi di letterature comparate, Pisa, Pacini, 2020, pp. 29-48.
- Gattinara, Enrico Castelli, «Paul Ricoeur: la tragedia della verità e la storia», *Archivio di filosofia*, vol. 81, n. 1-2 (2013), pp. 241-260.
- Girard, René, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano, Bompiani, 2005.
- Thomas Hägg, Thomas, «Il romanzo greco: modello unico o pluralità di forme?» in *Il romanzo. Storia e geografia*, 3, ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 5-32.
- Werner Heisenberg, Werner, *Fisica e filosofia*, introduzione di F. S. C. Northrop, Milano, Feltrinelli, 2022 [1958].

- Huet, Pierre-Daniel, *Trattato sull'origine dei romanzi*, a cura di Ruggero Campanoli e Yves Hersant, Torino, Einaudi, 1977.
- Iacono, Alfonso M., *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, Mondadori, 2010.
- Iser, Wolfgang, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, il Mulino, 1987.
- Jameson, Fredric, «Narrazioni magiche. Sull'uso dialettico della critica di genere», in *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990.
- Jauss, Hans Robert, «Teoria dei generi e letteratura del Medioevo», in *Alterità e modernità nella letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Koenen, Ludwig, «The dream of Nektanebos», in *The Bulletin of the American Society of Papyrologists*, Vol. 22, Issue 1-4: *Classical Studies Presented to William Hailey Willis on the Occasion of his Retirement from Duke University*, 1985, pp. 171-94.
- Köhler, Erich, «Sistema dei generi letterari e sistema della società», in *La pratica sociale del testo*, Cleub, Bologna, 1982, pp. 13-29.
- Lapolla, Carolina, *I papiri letterari dell'archivio dei figli di Glauca dal Serapeo di Menfi con un'analisi di UPZ I 81, Il Sogno di Nectanebo*, Tesi di Laurea (Università di Genova), 2020/2021.
- Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2000 [1554].
- Levi, Doro, «The novel of Ninus and Semiramis», in *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 87, n. 5 (1944), pp. 420-428.
- Montalcini, Rita Levi, *Elogio dell'imperfezione*, Milano, Garzanti, 1987.
- Loretelli, Rosamaria, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Mariani, Emanuele, «Enzo Melandri e il labirinto delle analogie. La civetta di Minerva», in *Segni e comprensione*, XXIV, n. 70 (2010), pp. 97-106.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2013.
- Melandri, Enzo, «I generi letterari e la loro origine», Prefazione di Giorgio Agamben, Macerata, Quodlibet, 2014; precedentemente in *Lingua e stile*, XV (1980), 3, pp. 391-431.
- Meletinskij, Eleazar M., *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, introduzione di Cesare Segre, Bologna, il Mulino, 1993.

- Miglietta, Giulia, «Convergenze tra filosofia e scienza: gli a priori kantiani nel nostro cervello», in *Il Chiasmo*, Treccani, 2018.
- Montemayor, Carlos, e Rasmus Grønfeldt Winther, «Recensione a “Space, Time and Number in the Brain”: Searching for the foundations of Mathematical Thought, edited by Stanislas Dehaene and Elizabeth Brannon», *Spring* (2015), ed. Stanislas Dehaene, Elizabeth Brannon, SpringerLink, 2015.
- Moretti, Franco (ed.), *Il romanzo*, 5 voll., *Le forme; La cultura del romanzo; Storia e geografia; Temi, luoghi, eroi; Lezioni*, Torino, Einaudi, 2001-2003.
- Moro, Andrea, *I confini di Babele. Il cervello e il mistero delle lingue impossibili. Presentazione di Noam Chomsky*, Bologna, il Mulino, 2015.
- , *Le lingue impossibili*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.
- Murasaki, Shikibu, *La storia di Genji*, a cura di Maria Teresa Orsi, Torino, Einaudi, 2015.
- Ong, Walter J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 2014.
- Placks, Andrew, «Il romanzo nella cina premoderna», in *Il romanzo. Storia e geografia*, 3, ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 57-82.
- Pavel, Thomas G., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992.
- , *Le vite del romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- Perry, Ben E., *The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of Their Origins*, Berkeley and Los Angeles University of California Press, 1967.
- Piemontese, Angelo Michele, «Percorsi di temi narrativi greci in versione persiana», in *Vettori e percorsi tematici del Mediterraneo romanzo*, eds. F. Baggiato e S. Martinetti, Catanzaro, Rubbettino, 2002, pp. 135-143.
- Pioletti, Antonio, «Cesare Segre e gli studi sul cronotopo letterario», *Strumenti critici*, a.XXXIII, n. 1 (2018), pp. 123-134.
- Andrea Piras, «Mercanzie di racconti. Echi di una novella buddhista nel Boccaccio», *Intersezioni*, a.XXXI, n. 2 (2011), pp. 269-285.
- Reggiani, Nicola, *Papirologia. La cultura scrittorica dell’Egitto greco-romano*, Parma, Athenaeum, Edizioni Universitarie, 2019.

- Rico, Francisco, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, ed. A. Gargano, Milano, Mondadori, 2001.
- Ricœur, Paul, *Il conflitto delle interpretazioni*, Milano, Jaca Book, 1977.
- , *Sé come un altro*, a cura di Daniella Iannotta, Milano, Jaca Book, 1993.
- Rhoby, Andreas, *La letteratura bizantina. Un profilo storico*, a cura di A. Gioffreda, Roma, Carocci, 2022.
- Saussure, Ferdinand de, *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- Scholes, Robert e Robert Kellogg, *La natura della narrativa, Presentazione di Franco Brioschi*, Bologna, il Mulino, 1970.
- Segre, Cesare, «La synthèse stylistique», in *Social Science Information sur les sciences sociales*, 6 (1967), pp. 161-167 (trad. it. «La sintesi stilistica», in C. Segre, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 29-36).
- , *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- , *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Semino, Elena, «La teoria del blending applicata alla letteratura: un'analisi di un racconto di Virginia Woolf», *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 40, n. 3 (2011), pp. 61-79.
- Sklovskij, Victor, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, Bari, De Leonardo – “Leonardo da Vinci”, 1966.
- Sisto, Michele, «I limiti dei cultural studies e i problemi della critica letteraria», in *Osservatorio critico della germanistica*, n. 36 (appendice a «Studi germanici» 2013/3-4), pp. 546-55.
- Storia di Barlaam e Ioasaf. La vita bizantina del Buddha*, a cura di Paolo Cesaretti e Silvia Ronchey, Torino, Einaudi, 2012.
- Tasso, Torquato, «Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico (1587)», in *Scritti sull'arte poetica*, Tomo primo, a cura di Ettore Mazzali, Torino, Einaudi, 1977.
- Tonelli, Guido, *Il sogno di uccidere Chrónos*, Milano, Feltrinelli, 2021.
- Trnka-Amrhein, Yvona, «The fantastic four: Alexander, Sesonchosis, Ninus and Semiramis», in *Ancient Narrative, Supplementum 25: “The Alexander Romance: History and Literature”*, eds. R. Stoneman, K. Nawotka e A. Wojciechowska, Barkhuis & Groningen University Library Groningen, 2018, pp. 23-48.

- Tucan, Gabriela, *Blending e racconto: come la mente costruisce le identità*, in *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 83-124.
- Turner, Mark, *The Literary Mind*, New York, Oxford University Press, 1996.
- Watt, Ian, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1976.