

STUDI SUPERIORI / 1274

TEORIA DELLA LETTERATURA E CRITICA LETTERARIA

Critica sperimentale

Franco Moretti e la letteratura

A cura di Francesco de Cristofaro e Stefano Ercolino

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore
Corso Vittorio Emanuele II, 229
00186 Roma
telefono 06 42 81 84 17

Siamo su:
www.carocci.it
www.facebook.com/carocceditore
www.twitter.com/carocceditore



Carocci editore

Indice

Critica come esperimento
di *Francesco de Cristofaro e Stefano Ercolino* 11

Parte prima Per una storia intellettuale

1. Individuazione senza riserve
di *Stefano Ercolino* 23

2. Discorso sul metodo
di *Francesco de Cristofaro* 41

3. Il nuovo tavolo anatomico
di *Giuseppe Episcopo* 59

Parte seconda Critica sperimentale

4. Saggismo. Franco Moretti
di *Guido Mazzoni* 79

5. La morfologia in America. La teoria dell'evoluzione
come esperimento di sociologia radicale
di *Andrea Miconi* 95

1^a edizione, maggio 2021
© copyright 2021 by Carocci editore S.p.A., Roma
Realizzazione editoriale: Fregi e Majuscole, Torino

Finito di stampare nel maggio 2021
da Grafiche VD srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-290-0445-4

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

6.	Verso una storia letteraria più razionale di <i>Patricia McManus</i>	111
7.	Moretti e la sociologia letteraria. Un ponte tra <i>distant/close reading</i> e la teoria dei campi di <i>Gisèle Sapiro</i>	
8.	La luna e la marea. Franco Moretti teorico della letteratura di <i>Federico Bertoni</i>	149
9.	Esperimenti seri di <i>Mads Rosendahl Thomsen</i>	
10.	Le <i>Digital Humanities</i> possono uccidere le loro stesse teorie? di <i>Jérôme David</i>	181
11.	La strada per Roma. Letteratura, ermeneutica, quantificazione di <i>Franco Moretti</i>	197

Parte terza
Sul romanzo

12.	Il serio e il tragico. Appunti balzachiani e flaubertiani di <i>Francesco Fiorentino</i>	211
13.	Romanzo, Storia, Politica. Franco Moretti e il romanzo europeo del XIX secolo di <i>Françoise Lavocat</i>	221

14.	Il romanzo secondo Franco Moretti di <i>Enrica Villari</i>	237
15.	Capolavoro inutile. Note sulla <i>Teoria del romanzo</i> di Lukács di <i>Franco Moretti</i>	253
	Epilogo provvisorio. Nel corso del tempo di <i>Franco Moretti</i>	257
	Bibliografia	
	Gli autori	281

Il romanzo secondo Franco Moretti

di *Enrica Villari*

Se c'è una qualità che contraddistingue inequivocabilmente il metodo di Moretti teorico della letteratura è il carattere sistematicamente antidogmatico. Adotta modelli, approcci e prospettive molto diversi tra loro, sempre orientati dalla convinzione – come ha ricordato lui stesso – che «le teorie sono reti, – scrisse Novalis, – e solo chi le getta pesca» (Moretti, 2005, p. 116). In questo suo eclettismo sperimentale c'è però un punto fermo che si ritrova in tutti i suoi studi, quello che Mariolina Bertini (2017, p. 16) ha chiamato «le due voci di Moretti», la voce «dell'autorevole teorico del “distant reading”» e quella del «Moretti saggista, virtuoso della lettura ravvicinata». È la capacità di collegare il molto piccolo al molto grande, il dettaglio stilistico ai grandi mutamenti nella storia della cultura (come nelle magistrali analisi di alcuni tratti dello stile di *Robinson Crusoe* nel *Borghese* o di Hemingway in *Un paese lontano*), ma anche – su un altro versante – l'immancabile legame nella sua critica tra l'immenso accumulo di dati e la costante formulazione parallela di ipotesi teoriche. Come ha ben scritto Federico Bertoni (cfr. p. 151), «questo lavoro infaticabile, spesso empirico e forse un po' ingrato (spogliare bibliografie, compilare liste, elaborare dati quantitativi)» che non si separa mai in lui dalla «necessità dell'astrazione» è «lo spirito autentico della scienza moderna, della scommessa cognitiva che lancia il dado dell'ipotesi senza sapere quale numero uscirà». Dunque dal particolare al generale, e (eventualmente) ritorno, per poi ripartire di nuovo. Se non si tiene saldo questo legame, il bilancio di qualsiasi studio quantitativo, delle *Digital Humanities* come dell'erudizione della vecchia filologia, è povero: “Big data, small ideas”.

Ma c'è anche un altro modo nella sua critica – raro tra i teorici della letteratura – di tener saldo il legame tra modelli teorici e testi, ed è la loro “vicinanza” o, altrimenti detto, la “moderata” astrazione dei

modelli: moderata dalla ricchezza (e diversità) dei riferimenti extra-letterari che vi sono chiamati in causa. E questa astrazione moderata e questa ricchezza di riferimenti Moretti le rivendica come una scelta obbligata, imposta dalla natura stessa dell'oggetto di studio:

L'eterogeneità delle connessioni, l'ecllettismo se si vuole, è connaturato a questo lavoro perché è connaturato all'essenza stessa della letteratura: la quale è forse l'istituzione sociale più onnivora, più duttile nel soddisfare esigenze sociali disparate, più ambiziosa nel non riconoscere confini al proprio ambito rappresentativo. A quell'ecllettismo non si può chiedere dunque di scomparire, ma solo (e non è affatto poco) di rispecchiare fedelmente la diversità reale – per destinazione e funzione – dei testi che esamina (Moretti, 1987a, p. 32).

È questo certamente il caso del Moretti critico del romanzo ottocentesco (e delle sue radici settecentesche e propaggini novecentesche). È infatti dai romanzi stessi che egli trae le forme delle sue cornici teoriche, che si tratti di un genere già codificato di cui coglie la forma simbolica ed estende i confini, come nel caso del *Romanzo di formazione*, o di un genere mai codificato prima, come nel caso di *Opere mondo*. Ne viene fuori una strana teoria della forma-romanzo, che è teoria e storia insieme (Moretti lo rivendica continuamente) ovvero una teoria del romanzo che si articola in una storia dell'evoluzione delle forme romanzesche, di cui mi propongo qui di ricostruire e discutere alcuni nodi essenziali.

I

Forma-romanzo e conciliazione

Poiché «una forma diventa tanto più comprensibile e interessante quanto più si coglie il conflitto, o comunque la diversità, che la collega alle forme circostanti» (Moretti, 1987a, p. 31), il punto di partenza di Moretti è la sostanziale antitetività di tragedia e romanzo. Nella *Grande eclissi. Forma tragica e consacrazione della sovranità* aveva sostenuto che la tragedia elisabettiana e giacomiana metteva in scena lo sgretolarsi delle fondamenta di un mondo ancora percepito come una unità organica e aveva dunque contribuito più di qualsiasi altro fenomeno culturale a screditare il modello della monarchia assoluta,

e a preparare quindi la strada per la rivoluzione inglese del Seicento. Una funzione dissacrante ma relativa all'epoca dell'assolutismo, che è separata dall'epoca della società capitalistica occidentale – in cui invece nasce il romanzo – da una frattura storica fondamentale: «La tragedia appartiene a un mondo che non riconosce ancora l'inevitabilità del conflitto permanente tra interessi, o valori opposti e irriducibili, e che dunque non sente il bisogno di misurarsi col problema della loro composizione» (ivi, p. 33). La vocazione del romanzo invece, figlio dell'epoca moderna segnata dalla irrimediabile e permanente conflittualità di classe generata dal capitale, è – sostiene Moretti – essenzialmente anti-tragica. La sua funzione sociale fondamentale è quella della «composizione di valori in conflitto», ed è dunque sempre sotto il segno – sempre precario e sempre instabile – del «compromesso». È questo il punto di partenza di massima astrazione della riflessione di Moretti sul romanzo. E tuttavia è degno di nota che a fornirglielo sia stato il genere storicamente determinato del *Bildungsroman*, che inaugura la grande stagione del romanzo ottocentesco e che è fondato sulla inevitabile conflittualità tra i due principi della autodeterminazione dell'individuo e della socializzazione, della autonomia e della integrazione, ed è dominato, poiché fiorì all'epoca della rivoluzione francese, dal conflitto tra i valori della vecchia classe aristocratica e quelli della nuova classe borghese: «Nel *Bildungsroman* avviene insomma l'esatto contrario di quel che accadde nell'estate del 1789: non c'è secessione ma riconoscimento. [...] In una frase: il *Bildungsroman* racconta "come si sarebbe potuta evitare la rivoluzione francese"» (Moretti, 1999 [1986], p. 71). Quello che il romanzo di formazione ci dice dunque, sostiene Moretti, è che, in luogo della tesi marxista – da Lukács fino alla *Dialettica dell'Illuminismo* – di una borghesia inizialmente eroico-trasgressiva ai tempi della rivoluzione seguita poi da una fase involutiva, i valori borghesi furono fin dall'origine sotto il segno di un conflitto prodotto da tendenze opposte: qui, nel *Bildungsroman*, tra l'euforia e lo spavento prodotti dalla libertà.

Moretti sa bene che questa immagine non rivoluzionaria della borghesia (e del romanzo) può non piacere affatto, ma l'ambizione del suo discorso critico è che le predilezioni personali – incluse le sue – ne siano lasciate fuori:

Se poi sia preferibile tessere con pazienza il velo del compromesso, o stracciarlo con un colpo di spada – questo è un altro discorso. Qui mi premeva solo

chiarire in che modo uno specifico genere letterario ha incoraggiato una delle possibili scelte a scapito dell'altra. Se la direzione anti-tragica e anti-epica impressa dal romanzo alla cultura occidentale sia stata un bene o un male, ognuno deve deciderlo per sé (ivi, p. 61).

È infatti con i romanzi della restaurazione (ovvero con la fine del *Bildungsroman* in senso stretto) che il romanzo di formazione si rivela un formidabile strumento di lettura. Quando l'armonia tra auto-determinazione e socializzazione cui il romanzo di Austen e Goethe diede espressione viene ben presto resa impossibile dalla svolta europea della Restaurazione, e dal tradimento degli ideali della Rivoluzione in Francia, la direzione anti-tragica e anti-epica del romanzo resta. Vale a dire che continua per quasi tutto il secolo quello che Moretti chiama il «punto fermo del romanzo di formazione in tutte le sue varianti» ovvero «l'idea che il punto di osservazione più significativo, per comprendere e valutare il corso storico, fosse la biografia individuale di un giovane» che fa il suo ingresso nella vita adulta (ivi, p. 255). I giovani protagonisti di Stendhal, Pushkin e Lermontov, e di Balzac e Flaubert, accettano la realtà – come i protagonisti del *Bildungsroman* – ma poiché questa è ormai priva di legittimazione simbolica, la loro accettazione ha un costo, ed è l'integrità stessa della loro identità a farne le spese.

Nasce così, dalle trasformazioni interne alla forma simbolica del *Bildungsroman*, la straordinaria fenomenologia delle patologie della individualità moderna, *in primis* quella – epocale – della scissione dell'io. In questi nuovi eroi romanzeschi fa il suo esordio la moderna vita interiore, la vita immaginaria che non si incontra più con la realtà, ma persegue una sua strada indipendente, autonoma e libera da ogni vincolo, in cui viene coltivata una immagine di sé stessi migliore della propria identità reale prodotta della integrazione in una realtà totalmente priva di legittimazione simbolica. «Sono nati gli "uomini strani" di cui discute in questi anni la cultura russa» (ivi, p. 95), che non hanno più nulla della leggibilità di Wilhelm Meister o Elisabeth Bennet. Nasce con loro la malafede, con tutte le sue ambiguità («La vita immaginaria non è – solo – un deposito di consolanti bugie su se stessi: è anche quella stessa interiorità che [...] offre asilo a quei valori che si sono dimostrati difficilmente realizzabili nel comportamento pubblico», ivi, pp. 99-100), la «contraddittorietà simbolica» (ivi, p. 93) del successo, ma anche quella libertà da ogni vincolo che costituisce la maledizione di Onegin, o la confusione tra sogno e consumo da cultura di massa

che è invece quella di Emma Bovary. E tuttavia, con le loro personalità originali ed eccentriche che si innalzano (o ambiscono a innalzarsi) al di sopra della prosa della realtà, e con la loro sottigliezza, inaugurano anche il paradigma moderno e affascinante dell'indecisione. Ma poiché per vivere, così come per avere un intreccio, è necessaria l'azione, ecco – sostiene Moretti – il motivo parallelo, romanzescamente celebre, delle «decisioni arbitrarie», gli atti gratuiti come il colpo di pistola di Julien Sorel contro Madame de Rênal alla fine del *Rosso e il nero* o l'improvviso e tardivo amore di Onegin per Tatiana.

E così, sottilmente, Moretti fa emergere dalla ricchezza delle singole analisi di questa ricca fenomenologia del personaggio moderno il significato profondo di questo tipo nuovo di romanzo. È il romanzo realista, il cui senso epocale per lui è chiaro: è un nuovo atteggiamento verso la vita, «l'atteggiamento "narrativo"» che «ha tagliato ogni comunicazione con l'atteggiamento "commentativo", giudicante, largitore di senso» (ivi, p. 137). Allo sdoppiamento del personaggio corrisponde infatti lo sdoppiamento del lettore: «Il piano del discorso lo tratta come un essere duttile, critico, intelligente – quasi troppo intelligente, vien da dire, ma il piano della storia lo vuole inerme, stupefatto e, non c'è nulla da fare, fin troppo poco saggio» (ivi, p. 139). Ma se ci si sposta sul suolo britannico, il romanzo di formazione racconta tutta un'altra storia. Lì l'identità dei protagonisti, Edward Waverley, David Copperfield, come prima Tom Jones, non è minacciata, perché in questi romanzi la gioventù non è il laboratorio della maturità, quanto piuttosto una parentesi costellata da errori che allontana per un po' il protagonista dalla sua vera identità, che è quella ereditata dall'infanzia e che i finali confermano. Con la sola eccezione di George Eliot – sostiene Moretti parafrasando il celebre giudizio di Virginia Woolf –, questi romanzi non sono romanzi per adulti. Sono romanzi regressivi e conservatori che condividono infatti una struttura binaria del bene e del male che sembra quella che predomina nelle fiabe. Se si fermasse qui, sarebbe davvero il capitolo più problematico del *Romanzo di formazione*, e non solo per alcuni giudizi di valore negativi su singoli romanzi non facili da condividere. Ma Moretti dà anche un'altra interpretazione della variante inglese del romanzo di formazione, di gran lunga più interessante. La storia inglese ha conosciuto la sua rivoluzione a metà Seicento e la società inglese ottocentesca non è segnata da quella necessità di legittimazione (o specularmente di critica) che è invece dominante nel romanzo francese postrivoluzionario, necessità

prodotta da una rivoluzione che fin da Napoleone ha tradito i suoi ideali spezzando per sempre nella cultura del romanzo francese una unità stabile di reale e simbolico. Non è che la conflittualità ottocentesca tra le classi non esista sul suolo britannico ma, come nella storia inglese la Gloriosa rivoluzione aveva realizzato il compromesso tra le due fazioni in lotta nella guerra civile, così – e questa è opinione di chi scrive – le trame dei due capolavori ottocenteschi inglesi che trattano direttamente del conflitto tra industriali e lavoratori, *Hard Times* e *North and South*, mostrano, potremmo dire parafrasando il Moretti del primo capitolo, come si sarebbe potuta evitare la lotta di classe. Soprattutto, sostiene Moretti, questo romanzo di formazione inglese poggia su una solida impalcatura giudiziaria che rende necessario quell'esercizio del giudizio critico, quella attribuzione di senso, quella distinzione tra bene e male, che – e questa è una mia considerazione aggiunta – il predominio del narrativo puro del romanzo “realista” aveva esautorato dal romanzo dell'Ottocento francese.

Due grandi tradizioni narrative ottocentesche, dunque, quella francese e quella britannica, si fronteggiano. Una, sotto il segno della politica e della pesante eredità della Rivoluzione, in cui predomina il “narrativo” puro, l'altra, dominata dalla cultura e dalla fiducia nel diritto, in cui sopravvive l'elemento “commentativo”. E questa biforcazione (che Moretti riconduce a «uno dei grandi contrasti simbolici del mondo moderno. Da una parte la rivoluzione francese [...]. Dall'altra la rivoluzione inglese», ivi, p. 229), questi due rami di uno stesso albero, tra i quali non fa mistero di ritenere il primo di gran lunga più significativo, ritorna nelle analisi dell'*Atlante del romanzo europeo*. Ma ritorna, per così dire, con esiti diversi, cosicché l'eclettismo teorico di Moretti (e la astrazione “moderata” dei suoi modelli) ha come effetto quello di rendere più ricca e problematica la ricostruzione del panorama evolutivo delle forme romanzesche ottocentesche.

2

Forma-romanzo e Stato-nazione

Se nel *Romanzo di formazione*, ma anche poi in *Opere mondo* e nel *Borghese*, lo sfondo teorico di riferimento di Moretti è sempre il rapporto tra romanzo e capitalismo (o romanzo e borghesia), nell'*Atlante del romanzo europeo* c'è un significativo cambiamento di prospettiva:

La sociologia della letteratura ha molto insistito, come sappiamo, sul rapporto tra romanzo e capitalismo. Ma la trama spaziale di Austen suggerisce una affinità ugualmente stretta – già notata da Benedict Anderson in *Comunità immaginate* – tra il romanzo e lo Stato-nazione. Fenomeno moderno, lo Stato-nazione, che ha avuto un impatto enorme sull'esistenza umana: ma che è curiosamente difficile da visualizzare. Perché gli esseri umani riescono a cogliere in modo diretto molti dei loro habitat [...]. Ma lo Stato-nazione? “dove” sta? Che aspetto ha? Come si fa a vederlo? E poi ancora; villaggio, corte, città, valle, universo, possono esser tutti rappresentati in forma visiva – in un quadro, ad esempio. Ma lo Stato-nazione? Bene, lo Stato-nazione [...] ha trovato il romanzo. E viceversa: il romanzo ha trovato lo Stato-nazione. Ed essendo la sola forma simbolica capace di rappresentarlo, è anche divenuto una parte essenziale della nostra cultura (Moretti, 1997a, p. 19).

Dunque il romanzo come forma simbolica dello Stato-nazione. Ma – ed è questo il punto interessante – cambiando il “modello teorico” di riferimento, il ramo inglese si rivela invece il più fecondo. Se i protagonisti del *Romanzo di formazione* sono, dopo Goethe e Austen, i francesi Stendhal, Balzac e Flaubert, mentre gli inglesi, con l'unica eccezione di George Eliot, incarnano una sorta di retroguardia conservativa, dominata dalla nostalgia dell'infanzia piuttosto che dall'ardore della gioventù che caratterizza il romanzo di formazione, nell'*Atlante Austen, Scott e Dickens* (e Conan Doyle) dominano invece la scena del romanzo, e sembrano interpretare al meglio il legame tra la sua forma simbolica e la cultura dello Stato-nazione. E se ci si chiede come mai questo accada, emerge dalle analisi stesse di Moretti una ragione che potrebbe suonare così: la nazione britannica è uno spazio più composito, più variegato, più differenziato, più problematico, di quello della Francia. O, detto in altri termini, in questo caso è la Francia ad avere una maggiore certezza dello spazio e della cultura nazionale, mentre lo spazio geografico e culturale del Regno Unito è più problematico, e dunque è più fertile per la vocazione “problem solving” della letteratura e della forma-romanzo in particolare. Già Goethe (il primo sostenitore della *Weltliteratur*) aveva colto questa specificità ottocentesca britannica identificando la ragione della fioritura del romanzo storico sul suolo britannico nella ricchezza della nazione, formata da tre regni – Inghilterra, Scozia e Irlanda – dotati di storia e tradizioni differenti. E aveva infine concluso che se la ricchezza della storia inglese fece di Scott un romanziere storico, la povertà di quella tedesca costrinse lui stesso a ripiegare, dopo l'esperimento del *Goetz von Berlichingen* (1771,

1773), sulla trattazione di temi privati (cfr. Eckermann, 1937, pp. 304-8: 9 marzo 1831). Se infatti nel modello del romanzo di formazione tutto l'interesse è sulla società contemporanea in cui il giovane deve entrare, e di fatto la biografia individuale del giovane protagonista è «il punto di vista più significativo per comprendere e valutare il corso storico», nel modello teorico dell'*Atlante* il vero protagonista è invece lo spazio della nazione, e oggetto dell'indagine è «in che modo [...] *la geografia riesca a generare il romanzo dell'Europa moderna*» (Moretti, 1997a, p. 10). «Il romanzo come forma simbolica dello Stato-nazione, ho detto più sopra: e una forma che (a differenza di un inno, o di una bandiera) non solo non nasconde le discordie intestine del proprio paese, *ma sa addirittura trasformarle in racconto*» (ivi, p. 20).

La riflessione dell'*Atlante* prende le mosse ancora una volta da Austen e dal modo in cui dalle due Inghilterre, quella della "gentry locale" e quella della "élite aristocratica nazionale", nasca la trama di *Orgoglio e pregiudizio*. Ma è la mappa di *Waverley*, con il viaggio del protagonista nella geografia dell'*uneven development* ("sviluppo disomogeneo") all'interno dello Stato-nazione, dal centro dell'Inghilterra hannoveriana, in cui sono ambientati i romanzi di Austen, verso la Scozia feudale e giacobita delle Highlands, il vero punto di partenza della genealogia ricostruita nell'*Atlante*. Quella mappa, che fissa il paradigma delle possibilità narrative che si dispiegano in uno spostamento nello spazio e insieme uno spostamento indietro nel tempo, inaugura la centralità della geografia, e della dialettica centro-periferia, come motore dell'intreccio nel romanzo ottocentesco. E se in *Waverley* è la periferia scozzese a generare l'intreccio, nel racconto delle due città, ovvero i romanzi di Balzac e Dickens ambientati a Parigi e a Londra, è il centro (ovvero la metropoli, sorta di quintessenza della nazione) l'altro grande spazio generatore di intreccio romanzesco. E qui di nuovo dalle mappe dell'*Atlante* emerge una divaricazione: se il rapporto tra Parigi e la Francia nella *Comédie* è un «gorgo, un risucchio cui nessuno riesce a sottrarsi» e al suo interno «i personaggi si gettano ancora più a fondo nel vortice urbano», la Londra di Dickens invece «non ha quasi forza di gravità: scappano tutti (meno le canaglie)» (ivi, p. 124). In altri termini, se in Francia predomina il centro (Parigi) e al suo interno il movimento lineare del desiderio che va dal Quartiere Latino della gioventù in cerca di successo al Faubourg Saint-Germain, in Inghilterra ci si ritrae da Londra e i personaggi «si rifugiano nel contro-mondo del suburb», ovvero la periferia, «a proteggere le proprie illusioni» (*ibid.*). Ma pro-

prio questa assenza di forza centripeta della, e nella, città di Londra fa sì che Dickens – sostiene Moretti – sia «decisamente più radicale del suo rivale francese» nella «presentazione narrativa» (ivi, p. 134) della metropoli moderna. Alla linearità imposta dal desiderio alla complessità di Parigi si oppone, come emerge dalle mappe del *Nostro comune amico*, *La piccola Dorrit*, *Casa desolata*, una Londra enigmatica, difficilmente leggibile, un «mosaico di piccoli mondi», «un arcipelago di villaggi» senza un centro e irrelati, e in cui i vari fili dell'intreccio, malgrado le agnizioni dei «famigerati romanzi familiari» di Dickens, «rimangono in buona sostanza slegati tra loro» (*ibid.*).

Mi pare dunque che emerga, dalle analisi di Moretti, una significativa ripetizione: al livello della città di Londra ritroviamo quel carattere composito e problematico, e privo di centro, dello spazio che a livello della nazione britannica aveva dato origine alla narrazione di *Waverley*, il primo romanzo storico europeo. Ma si ripete anche, nella dialettica centro-periferia, quella capacità della periferia di generare intreccio (si pensi – un esempio per tutti – alla funzione di Betsey Trotwood nella vicenda di *David Copperfield*) che, sempre a partire da *Waverley*, avrebbe alimentato il ricco filone del romanzo regionale britannico (da Anthony Trollope, alle sorelle Brontë, a George Eliot e Thomas Hardy). E da Scott a Hardy la dialettica centro-periferia genera anche quello che potremmo chiamare un significativo "side effect" della contemporaneità del non contemporaneo all'interno della forma-romanzo: il continuo ripensamento della "modernità" alla luce del confronto con diverse organizzazioni sociali e culture del passato. Sembrerebbe così il ramo britannico in questo caso, più del francese, quello più fecondo di esempi di come «*la geografia riesca a generare il romanzo dell'Europa moderna*». E questo al di là dei confini britannici (basti pensare ai *Malavoglia* o al *Gattopardo* per citare gli esempi più ovvi, o alla dialettica Europa-Russia in *Guerra e Pace* e più in generale nel romanzo russo dell'Ottocento), e soprattutto ben oltre i confini dell'Ottocento.

Nell'*Epilogo* di *Opere Mondo*, dedicato allo straordinario successo mondiale di *Cent'anni di solitudine* alla fine degli anni Sessanta del Novecento, quando «per la prima volta nella storia moderna [...] il baricentro dell'invenzione formale lascia l'Europa, e un sistema letterario davvero mondiale – la *Weltliteratur* sognata dal vecchio Goethe – sostituisce il più ristretto circuito europeo» (Moretti, 1994, p. 219), e quando – soprattutto – la forma-romanzo riprende vigore dopo la battuta d'arresto segnata dall'allargamento della dimensione spaziale

della nazione ottocentesca allo spazio del sistema-mondo novecentesco, non ci sono riferimenti a Scott. Eppure nel sistema-mondo novecentesco la periferia dell'America latina, o dell'India dei *Figli della mezzanotte*, riaprì negli anni Sessanta del Novecento il potenziale della forma-romanzo proprio come nell'Europa degli Stati-nazione la periferia scozzese lo aveva allargato agli inizi dell'Ottocento. L'Europa impazzì per *Waverley* allora, e l'Occidente, il centro del sistema-mondo, impazzì per il capolavoro di Marquez un secolo e mezzo dopo. E non solo:

Lo real maravilloso. Non *realismo* magico, come è stato sciaguratamente tradotto (e come sarà inevitabile continuare a chiamarlo): *realità* meravigliosa. Non una poetica: un dato di fatto. A Haiti, scrive Carpentier, il surrealismo è nelle cose stesse: è un fatto quotidiano, collettivo, che restituisce realtà alle tecniche moderniste: che prende l'avanguardia, e la rimette con i piedi per terra. L'*Ulisse* scorpora la polifonia da qualsiasi 'voce' concretamente riconoscibile? Bene, nei *Figli della mezzanotte* avviene il contrario, e la polifonia viene ri-motivata: nel romanzo ci sono molti linguaggi perché l'India è divisa in molte culture, e Saleem, col suo udito straordinario, riesce a sentirle tutte. La complessità tecnica resta: ma viene *naturalizzata* (e anche in verità un po' attenuata) (ivi, p. 220).

Anche per il giovane Waverley, annoiato nei primi capitoli dalla prosa del mondo della sua giovinezza a Waverley Honour, l'arrivo in Scozia coincide con la scoperta di una realtà meravigliosa, non il frutto di una invenzione poetica, ma un dato di fatto appunto:

Ecco una ragazza di appena diciassette anni, la più mite del suo sesso sia nel temperamento che nel fisico, che era stata testimone oculare di una di quelle scene che era solito evocare nell'immaginazione come possibile solo in tempi antichi. Sentì immediatamente l'impulso della curiosità, e quel lieve senso di pericolo che serve solo a intensificarne l'interesse [...]. A Waverley sembrava un sogno che questi fatti di violenza dovessero essere familiari alle menti degli uomini, e che se ne parlasse correntemente come parte dell'ordine normale di cose che avvenivano quotidianamente in luoghi molto vicini, senza che avesse dovuto attraversare i mari, e mentre si trovava tuttora nell'altrimenti bene ordinata isola della Gran Bretagna (Scott, 2011 [1814], pp. 77-8).

E come la realtà meravigliosa scoperta a Haiti da Alejo Carpentier nel 1943 veniva dopo trent'anni di avanguardia europea caratterizzata come

scrisse lui stesso dalla «estenuante pretesa di suscitare il meraviglioso [...]. Il meraviglioso cercato in tutti i vecchi clichés [...]. Il meraviglioso miseramente suggerito dalle deformità di personaggi da fiera [...]. Il meraviglioso ottenuto con trucchi da prestigiatore» (cfr. Moretti, 1994, pp. 219-20), così la scoperta del potenziale di meraviglioso sopravvissuto fino a metà Settecento nella periferia scozzese del mondo moderno «naturalizzò» il *romance* macchinoso dei romanzi gotici, secondo la lapidaria diagnosi di Scott stesso nel *Poscritto a Waverley*: «in verità le parti più romanzesche di questa storia sono proprio quelle che hanno fondamento nei fatti» (Scott, 2011 [1814], p. 363). Come a dire che la realtà, almeno la realtà composita delle nazioni segnate dalla non contemporaneità del contemporaneo, ha riserve di meraviglioso che nessuna ardita poetica poteva eguagliare. Se *Ulisse* aveva scorporato «la polifonia da qualsiasi "voce" concretamente riconoscibile» (Moretti, 1994 p. 220), a Macondo invece la polifonia è prodotta da cinque generazioni che coesistono, «e non si tratta solo di coesistenza biologica: attraverso le persone sono intere culture che si trovano a convivere» (ivi, p. 225). Proprio come in *Waverley*, dove nella grande scena del processo che vede contrapposti Evan Dhu e i giudici hannoveriani parlano le due culture in conflitto della fedeltà feudale e cavalleresca dei giacobiti e della moderna legalità hannoveriana dello Statonazione poiché, come quella di Macondo, anche quella della Scozia di *Waverley* era stata una storia di modernizzazione accelerata.

Infine – ed è forse la ripresa più significativa in un ideale albero dell'evoluzione delle forme romanzo – Scott rimise a suo tempo il personaggio al centro di quella sete di meraviglioso che aveva prodotto il successo dei romanzi gotici, e facendo di quella sete il soggetto di una *Bildung* in *Waverley*¹, impose al romanzo quel vincolo dell'antropocentrismo in cui consiste secondo i formalisti russi l'«illusione realistica». E arrestò così per circa un secolo la tendenza, già manifestatasi in Sterne e Diderot, a quella liberazione dei procedimenti formali dall'antropocentrismo che avrebbe trionfato poi nella polifonia novecentesca delle opere mondo. Cosicché è proprio riprendendo quel ramo ottocentesco inaugurato da Scott e silenziato dal modernismo che, come scrive Moretti (ivi, pp. 220-1), «il realismo magico ricuce il legame che la generazione di Joyce aveva reciso: tecnica – e antropocentrismo».

1. Sulla componente *Bildungsroman* di *Waverley* come parte essenziale del modello del primo romanzo storico europeo, cfr. Villari (2000).

E questa prospettiva antropocentrica che, dopo essere stata sostanzialmente bandita dall'epica moderna, ritorna con *Cent'anni di solitudine* e ridà vita alla forma-romanzo secondo la lucida analisi di Moretti mi suggerisce un'ultima considerazione a proposito dello spazio del personaggio (che dell'antropocentrismo è il principale veicolo) nella sua teoria del romanzo.

3 Io e mondo

Se nel *Romanzo di formazione* oggetto di indagine sono le tante traiettorie che collegano l'interiorità alle forme della vita sociale, e il personaggio ne è dunque assolutamente al centro, non è così in *Opere mondo* e neanche nell'*Atlante*. Nel primo caso, per la natura stessa delle opere mondo dove è proprio l'assenza dell'unità e individualità dell'io a determinare forme più estese che non i confini ottocenteschi, sia del personaggio che della nazione. Nel secondo, perché al centro dell'analisi sono i modi in cui la geografia – e non il personaggio – diventa il motore del “romanzo dell'Europa moderna”. Ancora diverso – si sarebbe tentati di dire intermedio – è il caso del *Borghese*. Dato l'argomento, e come preannunciato dal titolo, la relazione tra personaggio e forme della vita sociale sembrerebbe dover riportare il personaggio in posizione centrale. Ma non è sempre così, e *Il borghese* (diviso com'è a metà, «due capitoli sui personaggi borghesi e due sulla lingua borghese», Moretti, 2017, p. 15) offre un ottimo punto d'osservazione per considerare come cambia il discorso critico di Moretti sul romanzo, quando il personaggio è al centro dell'analisi, o viceversa, in una prospettiva non antropocentrica, quando al centro dell'indagine sono più ampie questioni di stile.

Nel più lungo e centrale dei capitoli dedicati allo stile, “Nebbia”, Moretti esplicita le ragioni che lo hanno portato lì a mettere lo stile in primo piano e relegare sullo sfondo i personaggi: «Dove [...] le strutture capitaliste si consolidano, i meccanismi narrativi e stilistici si sostituiscono agli individui come fulcro del testo» (ivi, p. 15). È in sostanza la tesi del libro sui vittoriani. Se precisione, e individuazione, dominavano il linguaggio di Robinson ed erano il segno della rivoluzione culturale della borghesia, in grado di conferire valore ai minimi dettagli dell'esistenza borghese al punto da relegare sullo sfondo il significato («venire a patti con la realtà diventa, da necessità quale è sempre stata,

un “principio”, un valore. Contenere i propri desideri immediati non è semplice repressione: è *cultura*», ivi, p. 73), nell'Inghilterra vittoriana si afferma al contrario una prosa sovraccarica di aggettivi e metafore, segni dell'abbandono della precisione a vantaggio del significato, ovvero dell'imponente mobilitazione di quei valori vittoriani (religiosi, morali, sociali...) necessari a una fase egemonica della borghesia e del capitalismo alla quale l'onestà della precisione non poteva più bastare, e di cui la classe media britannica aveva bisogno per ammantare le nude e autonome dinamiche del capitalismo. Donde il paradosso, o per usare il termine di Moretti, la «dissonanza» (ivi, p. 14): la più grande potenza capitalista dell'Ottocento produsse la cultura più saturata di valori. E fu così che fondò la sua egemonia, commenta Moretti.

Le implicazioni politiche del *Borghese* sono evidenti, e nell'introduzione Moretti confessa di essere stato tentato di pensare lo «stile di vita americano» come un moderno vittorianesimo» (ivi, p. 20). Non lo ha fatto, ma le premesse ci sono tutte. *The Bourgeois* uscì in inglese nel 2013 e nello stesso anno e presso la stessa casa editrice Verso uscì *The Antinomies of Realism* di Fredric Jameson. Jonathan Arac ebbe il grande merito di evidenziarne le implicite e opposte valutazioni politiche: «Jameson scrive come se una qualche rivoluzione fosse stata vinta, Moretti come se fosse stata persa» (Arac, 2016, p. 585). E ricondusse questa opposizione tra i due massimi critici marxisti viventi di lingua inglese alla loro divergenza nella valutazione dell'opera di George Eliot, e in particolare di un episodio cruciale di *Middlemarch*, quando verso la fine del romanzo lo squallido ricattatore Raffles muore a casa della sua vittima, il ricco e potente banchiere locale. È un passo famoso, e la ambiguità di Bulstrode – il banchiere puritano – una delle vette dell'arte della caratterizzazione di George Eliot (2003 [1872], p. 619): «Era semplicemente un uomo i cui desideri erano stati più forti del credo teorico, e che aveva gradualmente interpretato i suoi desideri in modo che si armonizzassero con quel credo. Se questa è ipocrisia, è un modo di procedere che si manifesta occasionalmente in ognuno di noi, quale che sia il nostro credo». Se Jameson celebra l'intero episodio, e la caratterizzazione dell'ambiguità di Bulstrode come quella di Tito Melema in *Romola*, come parte del contributo fondamentale di Eliot al superamento definitivo delle tradizionali distinzioni tra bene e male nella «lotta secolare contro religione e superstizione [...] sulla via della democrazia» (Arac, 2016, p. 583), Moretti sembra arruolare invece Eliot su una sorta di fronte opposto. Sottolinea infatti come la strategia

di Eliot nel trattare di questo perfetto caso possibile di “zona grigia” diverga dalla radicalità di Ibsen. Laddove Ibsen lascia la zona grigia, ovvero non scioglie la complicità di ingiustizia e legalità che è tipica del capitalismo come delle trame del suo teatro, Eliot invece scioglie. Nessuna zona grigia ma una chiara colpa, lo scandalo non è evitato e la rovina travolge Bulstrode:

L’idea di ingiustizia protetta dal manto della legalità – incarnata da un Bulstrode colpevole, ricco e uscito indenne dalle sue azioni passate – era per Eliot una visione troppo lugubre della società. Certo il capitalismo funziona proprio così: espropriazione e conquista, riscritte come “miglioramento” e “civiltizzazione” (“chi avrebbe usato il denaro e la posizione sociale meglio...”). [...] Ma la cultura vittoriana – persino nei suoi esempi migliori [...] non può accettare l’idea di un mondo dominato dalla *ingiustizia perfettamente legale* (Moretti, 2017, pp. 146-7, corsivo mio).

Da una parte la visione lucida di Ibsen, dall’altra la «nebbia» di Eliot.

Eppure, sin dai tempi del *Romanzo di formazione*, Moretti aveva celebrato *Middlemarch* con gli stessi argomenti di Jameson, come la sola eccezione alla struttura da fiaba del romanzo vittoriano suddiviso implacabilmente tra bene e male, e dunque «di gran lunga il più bello di tutti i romanzi dell’Ottocento inglese» (Moretti, 1999 [1986], p. 241). E in *Secolo serio*, solo tre capitoli prima dell’epilogo del *Borghese*, aveva celebrato proprio «la precisione così tipica della prosa di Eliot» e quella sua crescente tendenza che lei stessa aveva confessato «a fuggire dalla vaghezza e dalla inesattezza verso il chiarore delle idee nitide e vivide» (cfr. Moretti, 2017, p. 70). Moretti si è forse improvvisamente ricreduto su Eliot? Ovviamente no. Il punto è che qui non è il groviglio mai sciolto di corruzione e aspirazione a essere migliore del personaggio, e il tempo lungo del romanzo, al centro dell’analisi, quanto piuttosto l’occasione mancata da Eliot di fare dell’episodio un momento di verità: il manifestarsi di quella perfetta convivenza di legalità e ingiustizia che caratterizza la megalomania capitalista, come avviene invece nel teatro di Ibsen. Cosicché la vera divergenza, mi pare, non è tra Jameson e Moretti, ma tra Eliot e Ibsen, ed è proprio lo spazio del personaggio romanzesco a fare la differenza.

«Il *Bürger* buono non avrà mai la forza di resistere al distruttore creativo e contrastare la sua volontà. Riconoscere l’impotenza del realismo borghese davanti alla megalomania capitalista: è questa la lezione di Ibsen. Una lezione che vale ancora per il mondo di oggi» (ivi,

p. 154). In queste conclusioni del *Borghese* gioca credo la sua parte la prospettiva critica marxista che Moretti non ha mai abbandonato. Ma vi gioca la sua parte soprattutto il fatto che l’ultima parola sia quella di un drammaturgo e non un romanziere. Il personaggio romanzesco rende visibile nella sua relazione con il mondo che finché ci saranno individui, e il tempo lungo romanzesco delle loro storie, ci sarà spazio per piccole oscillazioni e piccole scelte: per resistere al modo in cui va il mondo, oppure no. Uno spazio – piccolo, isolato, sparso – ci potrà dunque essere anche per il buon *Bürger* per resistere alla forza distruttrice della megalomania capitalista. Riproposta nella relazione tra io e mondo dentro i romanzi, la questione è quella centrale alla cultura della modernità: da una parte i margini di libertà e responsabilità dell’individuo (e della conseguente possibilità di cambiare un po’ il mondo, per dirla con Eliot), dall’altra le ferree leggi di necessità. *Middlemarch* ci racconta che se in Bulstrode l’aspirazione a essere un buon puritano è stata sconfitta dalla “megalomania capitalista”, i sogni di grandezza iniziali di Dorothea, responsabili del suo innaturale e infelice matrimonio, sono invece in lei sconfitti dai valori della serietà borghese. E di questi valori di serietà, precisione, scarna prosaicità, *Middlemarch* offre una perfetta incarnazione nel personaggio di Caleb Garth. Eliot (2003 [1872]) sapeva bene che «non c’è creatura la cui interiorità è così forte da non essere grandemente determinata da ciò che la circonda» e tuttavia nel *Finale* restituisce alla vita – non eroica e non storica – di Dorothea il suo significato politico, il suo contributo al progetto di cambiare un po’ il mondo:

L’effetto del suo essere su quelli intorno a lei fu incalcolabilmente esteso: poiché il bene crescente del mondo dipende in parte da atti non storici; e se le cose non vanno poi così male per voi e per me come avrebbero potuto, lo dobbiamo in buona parte ai tanti che vissero fedelmente una vita nascosta e riposano in tombe non visitate (ivi, p. 838).

È il movimento – lento, serio, prosaico, poco entusiasmante potremmo aggiungere – della riforma (*Middlemarch* è il romanzo della riforma), in evidente contrapposizione ai grandi atti e rivolgimenti storici del processo rivoluzionario. Questa è la lezione di Eliot, è vero. Ma è anche la logica del romanzo, opposta a quella della tragedia moderna. E Moretti lo sa bene. In uno dei suoi saggi più belli, pubblicato in inglese nel 1983, *Il momento della verità. Una conferenza sulla trage-*

dia moderna, aveva scritto che nella sua marcia verso ciò che chiama “verità”, questo genere letterario ha un antagonista nuovo, un nemico che era ignoto tanto alla tragedia antica, quanto a quella rinascimentale: «Non è né la passione, né la cecità, né il fato, e non è neanche un valore opposto e altrettanto potente. È, molto semplicemente, *la vita*» (Moretti, 1987a, p. 252).

E aveva aggiunto che «l’antagonismo di verità e vita è [...] appunto la riformulazione sub specie tragica del conflitto di genere tra la tragedia stessa e il romanzo» (ivi, p. 253). Il momento della verità, dunque, il tratto distintivo della «continuità tra pensiero tragico e politica rivoluzionaria» (*ibid.*), opposto alla logica compromissoria della vita, e del tempo lungo del romanzo. La contrapposizione tra la lucidità di Ibsen e la nebbia di Eliot era già tutta lì, in quel saggio che rifletteva sulle difficoltà della tragedia moderna, di cui la principale era proprio il suo «doversi dispiegare in un mondo ormai “romanzizzato”» (*ibid.*). Si dice da più parti che Moretti stia preparando un libro sulla tragedia moderna: sarebbe la logica conclusione di una linea di riflessione sugli sviluppi paralleli e spesso conflittuali tra forma tragica e forma-romanzo che attraversa già tutta la sua produzione critica e teorica.

Ma in quel saggio, in cui auspicava che «la cultura di sinistra non vedesse mai più il momento della crisi come *l’unico* momento della verità, né come il momento dell’*unica* verità degna di nota», Moretti concludeva la sua riflessione, a dimostrazione che «la rinuncia a tutto questo non implichi di necessità umiliazioni e compromessi» (ivi, p. 254), con una citazione da un vecchio discorso di Max Weber in cui la celebrazione dello spazio – piccolo, isolato, magari al momento senza alcun prevedibile successo – dell’interiorità mi sembra anche la migliore celebrazione dello spazio del personaggio nella forma-romanzo:

Si rimane [...] profondamente colpiti quando un uomo *maturo* – non importa se giovane o vecchio d’anni – il quale senta realmente e con tutta l’anima questa responsabilità, dice a un certo punto: «Non posso fare diversamente, da qui non mi muovo». Ecco un atteggiamento schiettamente umano e che commuove. Tale situazione infatti deve certamente potersi verificare in qualunque momento per chiunque di noi non abbia perduto la propria vita interiore (ivi, p. 261).

Capolavoro inutile Note sulla *Teoria del romanzo* di Lukács

di Franco Moretti

Quando ancora si parla di Lukács, in tema di romanzo, è o per la *Teoria del romanzo*, scritta tra il 1914 e il 1916, o per *Il romanzo storico*, scritto giusto vent’anni dopo. L’uno, o l’altro: ché i due libri non potrebbero essere più diversi. *Il romanzo storico* è un ottimo libro – un libro *utile* – scritto da un professore marxista di grande serietà. La *Teoria* non è utile affatto. È un «tentativo [*ein Versuch*]», dichiara il sottotitolo; ma “saggio” sarebbe più esatto. Il saggio: la forma «ironica» in cui «il critico discute sempre delle questioni fondamentali dell’esistenza» – aveva osservato Lukács nell’*Anima e le forme* [1911] – ma «come se si trattasse solo di quadri o di libri». E in effetti, quando nella *Teoria* si parla di “romanzo”, uno sente che è in gioco qualcosa che va ben al di là dei “libri”. Ma che cosa? Qual è la “questione fondamentale” che la *Teoria* intende affrontare?

Una prima risposta potrebbe essere: la trasformazione dell’esistenza storica – storica, ma vaga: diciamo, tra Dante e Cervantes – in un «mondo della convenzione» la cui dura novità Lukács condensa nella metafora della «seconda natura»¹. Natura: perché l’«onnipotenza» della convenzione assoggetta la società a delle «leggi» la cui «regolarità» può esser paragonata solo a quella della natura fisica. Leggi «rigorose», «senza eccezioni e senza scelta», che costituiscono – ecco lo snodo decisivo – «l’incarnazione di necessità comprese come tali ma estranee al senso».

Necessità estranee al senso. Vale a dire: nella seconda natura il «senso» è presente solo nella consapevolezza della sua scomparsa. È il disin-

1. Cfr. Lukács (1972 [1916], p. 76). In un paio di occasioni ho lievemente ritoccato la traduzione per ragioni di fedeltà all’originale. D’ora in poi, le pagine della *Teoria del romanzo* verranno indicate all’interno del testo in parentesi quadre.