

Giuseppe Di Giacomo  
Ironia e romanzo

A partire dalle considerazioni di Friedrich Schlegel prima e di György Lukács poi si è venuta rafforzando l'idea che l'ironia sia un elemento necessario nella produzione dell'arte moderna, identificandosi con quella riflessione (filosofia) che nella modernità, come ha messo in evidenza Hegel nelle sue *Lezioni di estetica*, è strettamente connessa all'arte. Secondo Hegel, infatti «l'arte è per noi qualcosa di passato [...]. Noi abbiamo bisogno del pensiero»:1 se l'arte è qualcosa di passato lo è perché è superata dalla filosofia. Questo superamento non significa però che l'arte è finita, ma che ha perduto il suo primato in quanto esperienza di verità: vale a dire ha perduto la prerogativa di presentare sensibilmente il contenuto spirituale. Ora, dopo l'avvento della filosofia, non solo il nostro rapporto con l'arte non può che essere di tipo riflessivo, ma questa riflessività deve appartenere al fare stesso dell'arte e si manifesta nella consapevolezza appunto che l'arte sia qualcosa che appartiene al passato: è il «paradiso per sempre perduto» del quale parla Lukács nella sua *Teoria del romanzo*, vale a dire è quell'immanenza del senso nella vita che era rappresentata dall'epica e che rendeva assolute le parole e le rappresentazioni liberandole dalla presenza della riflessione.2 Più in generale si può dire che c'è ironia se la riflessione si dà come non esterna bensì interna all'esperienza della quale ricerca il senso. Solo una filosofia metafisica, che pretende di pensare l'esperienza standone al di fuori, può illudersi di cogliere il senso una volta per tutte; una filosofia critica invece sa che, proprio perché non si può uscire dall'esperienza, è solo nel sensibile che può essere colto, sentito, il senso, senso che per ciò stesso non può che darsi come qualcosa di sempre determinato.

Ritroviamo il rapporto tra arte classica greca non riflessiva e arte moderna riflessiva nella differenza, istituita da Lukács nella *Teoria del romanzo*, tra epica e romanzo: mentre l'epica greca che appare come l'esempio perfetto della "totalità" data nella vita e successivamente scomparsa, rifletteva l'organicità del mondo ellenico ed era caratterizzata dall'identità d'essenza ed esistenza, di universale e particolare, oggi il romanzo, in quanto forma autonoma, testimonia l'incolmabile abisso che si è aperto tra quei termini. Infatti, se la creazione delle "forme" è il segno della perdita di quella totalità e di conseguenza di un'ineliminabile dissonanza tra l'arte e la vita, oggi la forma-romanzo, in particolare, esprime il tentativo di far rivivere tale totalità, nella consapevolezza però che questa non potrà più essere organica, ossia "data" nel mondo e nella vita, ma solo "creata" dall'opera: «La realtà visionaria del mondo a noi congruente, l'arte, è perciò divenuta autonoma: essa ha cessato di essere copia, dal momento che tutti i prototipi sono tramontati ed essa è una *totalità creata*».<sup>3</sup>

Quello che avvicina il romanzo all'epica è il fatto che entrambi hanno come oggetto la vita; soltanto che, mentre per l'epica la vita è già dotata di senso, per il romanzo ne è priva: di qui la necessità di ritrovare questo "senso perduto" attraverso quella forma che è il romanzo stesso. Ma, affinché il romanzo raggiunga il suo scopo, «tutte le crepe e gli abissi che la situazione storica porta con sé devono essere inclusi nella raffigurazione e non possono e non devono essere mascherati da mezzi compositivi».<sup>4</sup> Questo significa che, se il senso che si dà nel romanzo deve rimandare al non-senso del mondo, è necessario che la stessa forma-romanzo rifletta «le crepe e gli abissi» del mondo. Così il romanzo è forma soltanto in quanto rimanda dal suo interno a un non-senso che rende quella forma sempre incompiuta, con la conseguenza che in esso la totalità è data e insieme tolta: è perseguita proprio in quanto irraggiungibile. Il romanzo nasce dunque da una ricerca della totalità ed esprime la consapevolezza (riflessione) che la distanza che ci separa da questa totalità è insuperabile; si tratta di quell'elemento ironico-riflessivo che si articola nella forma e che nello stesso tempo la mette in questione, mostrando il radicale non-senso del mondo e insieme il dover-essere del senso. Di qui quel carattere etico che nel romanzo è strettamente connesso a quello estetico.<sup>5</sup>

Tutto questo fa sì che il romanzo si presenti come la ricerca della totalità perduta, vale a dire il tentativo, votato allo scacco, dell'eroe di realizzare il suo ideale. Da tutto ciò deriva la costitutiva incompiutezza del romanzo, la sua illimitatezza. L'ironia corrode dall'interno il romanzo in quanto pretesa descrizione esaustiva del mondo, dal momento che il mondo resta sempre altro rispetto a ogni tentativo di raffigurazione. Da questo punto di vista l'elemento ironico-riflessivo denuncia l'incapacità del romanzo a redimere l'insensatezza del mondo e costituisce la condizione di accesso alla "verità" in letteratura, verità che si raggiunge soltanto attraverso la finzione. Che, secondo Lukács, la totalità nel romanzo si possa dare soltanto attraverso un «sistema di idee astratte»,<sup>6</sup> equivale a dire che essa implica un elemento ironico-riflessivo che ne rivela il carattere di artificialità, e quindi di finzione, proprio nel momento in cui mostra il non-senso del mondo. Senza questo elemento ironico-riflessivo non si potrebbe evitare al romanzo di «precipitare al livello della mera letteratura amena»,<sup>7</sup> ossia al livello di quella letteratura per la quale il senso è già dato nel mondo. È dunque questo elemento che manifesta la totalità del romanzo come dissonante rispetto al non-senso del mondo. Tale dissonanza non può essere annullata, dal momento che è essa a costituire la «verità romanzesca», e ogni tentativo di negarla, operando come se il non-senso fosse superabile, si risolverebbe in una «menzogna romantica».<sup>8</sup> L'ironia infatti permette di superare dall'interno quella soggettività romantica che tenta di imporre all'esistenza i principi estetici – impresa destinata allo scacco, come dimostrano i saggi che Lukács dedica a Novalis e a Kierkegaard nell'*Anima e le forme* – e, riconoscendo la precarietà del mondo come insuperabile, nello stesso tempo fa sentire l'esigenza della totalità.<sup>9</sup> Tale esigenza nasce allora non dalla negazione del finito e del non-senso ma proprio dal riconoscimento della loro insuperabilità.

Se nell'*Anima e le forme* l'incertezza della vita era riscattata dall'arte (la forma, la forma artistica in particolare, mostrava l'assoluto nel finito), nella *Teoria del romanzo* invece nessun senso può costituirsi al di fuori del processo della ricerca stessa. È dunque l'ironia che permette di sfuggire sia alla disperazione di una dissonanza irridimibile sia alla speranza illusoria di una redenzione conquistata dalla forma; così essa fa della totalità un'astrazione, vale a dire qualcosa

di artificiale. In questo senso l'arte si presenta in rapporto alla vita come un "nonostante", ed è proprio in questo tema del "nonostante" che si esprime quel "non posso ma devo" che, come un filo rosso, attraversa in varie forme l'intera produzione del giovane Lukács. Più in generale, il romanzo è la ricerca della totalità perduta, ovvero il tentativo dell'eroe, in quanto "individuo problematico", di realizzare il suo ideale. Quest'ultimo è sempre negativo e irrealizzabile, come irrealizzabile resta la possibilità che il mondo ritrovi la forma di una totalità organica. Di qui quell'incompiutezza della forma che sarà portata alle estreme conseguenze dal romanzo moderno. La complessità della dialettica romanzesca è data dal fatto che alla perdita progressiva della speranza dell'eroe corrisponde la scoperta altrettanto progressiva del senso assente. Questa presa di coscienza fa apparire il senso solo all'orizzonte, come una luce che penetra nell'immanenza della vita senza però abolire la distanza che separa il dover-essere dall'essere. Il romanzo rivela così l'interdipendenza tra l'ideale e il non-senso della contingenza del mondo, e può fare questo proprio grazie all'ironia. Se infatti il romanzo può costituirsi in totalità alla fine del percorso dell'eroe, quando appare «una profondissima e intensissima illuminazione dell'uomo prodotta dal senso della sua vita», tuttavia l'elemento ironico-riflessivo denuncia l'astrattezza di questa «mera visione del senso»,<sup>10</sup> vale a dire l'incapacità del romanziere a redimere l'insensatezza del mondo. È dunque l'ironia che, permettendo al romanzo di configurarsi in totalità, nello stesso tempo lo apre su un mondo che, nel suo essere abbandonato al non-senso, resta sempre "irrappresentabile"; di qui la profonda sconsolatezza che accompagna ineliminabilmente tale dimensione ironica.

All'inizio del capitolo quinto della prima parte della *Teoria del romanzo* così Lukács riassume le sue considerazioni sul romanzo: «La composizione del romanzo è un paradossale amalgama di elementi eterogenei e discreti in un organismo di continuo messo in discussione».<sup>11</sup> Il romanzo dunque, in quanto totalità creata, dà forma, tra un inizio e una fine, al molteplice finito e contingente del mondo e nello stesso tempo, mette di continuo in questione il suo stesso essere totalità. Così l'ironia del romanziere è duplice: da un lato, riconoscendo la contingenza del mondo, si obietta nel romanzo come ideale, ovvero come esigenza di totalità; dall'altro, riconoscen-

do l'inutilità di ogni sforzo per redimere il mondo, sfugge a ogni obiettivazione in immagine e costituisce l'elemento della riflessione filosofica che è indispensabile alla forma romanzesca e che tuttavia fa correre a quest'ultima il rischio di trasformarsi da opera romanzesca in opera saggistica. Per questo i romanzieri almeno fino a Flaubert, ma di nuovo con Dostoevskij, con Kafka e con Beckett, tentano di ridurla al minimo; invece le opere di Proust, di Mann e di Musil, nate dalle stesse riflessioni della *Teoria del romanzo*, portano a un punto fino ad allora inimmaginabile la funzione della riflessione nel romanzo e ne fanno il centro stesso dell'opera, col risultato di ridurre o addirittura di cancellare la distinzione tra romanzo e saggio.

Come l'ironia, il demonismo è l'espressione di una soggettività che ricerca il senso in un mondo abbandonato dal senso. Per questo, ogni ricerca della totalità è demonica nell'epoca del romanzo che è «l'epopea del mondo abbandonato dagli dei».12 Secondo Lukács il romanzo, che è la forma condannata alla frammentarietà e al non-senso, condanna a sua volta al demonismo ogni tentativo di vivere una totalità e all'ironia demonica la funzione etica dello scrittore che vorrebbe redimere il mondo. L'ironia è connessa alla duplice etica del romanziero: la prima considera il non-senso del mondo come superabile, la seconda invece riconosce l'inanità di ogni sforzo e conferma l'insuperabilità del non-senso. Tale ironia è, afferma Lukács, «la mistica negativa dei tempi senza dei»:13 essa svela il senso nel non-senso, si abbandona a dio in un mondo senza dio, sente l'esigenza della totalità proprio nel momento in cui ha radicalizzato la contingenza e, cogliendo il senso proprio mentre lo perde e perdendolo mentre lo trova, parla del senso come irrappresentabile e indicibile, dicendolo per disdirlo. In questo modo, l'ironia si presenta come una «*docta ignorantia* di fronte al senso; un'esibizione dell'agire, benevolo o malevolo, dei demoni; la rinuncia a poter afferrare di più che non sia il fatto di quest'agire e la profonda certezza [...] di avere scorto e sorpreso, in realtà, in questo non voler sapere e non poter sapere, il termine ultimo, la vera sostanza, il dio presente, non esistente».14 In quanto «*docta ignorantia*» l'ironia è sapere e insieme non sapere, perché è sapere che nasce dalla consapevolezza della finzione e dalla necessità della negazione. Per questo, conclude Lukács, «l'ironia è l'obiettività del romanzo»15 e, proiettando su questo

mondo deserto la luce del “nonostante”, del “come se”, utopica e impotente, «può guardare ciò che è pieno di dio nel mondo da dio abbandonato» e nello stesso tempo «raffigura il dolore, ineffabilmente alto, del dio redentore, per il suo non potere ancora venire in questo mondo».16 È in questo spazio abbandonato dal vecchio dio e in attesa del nuovo che per Lukács vive il romanzo. In definitiva, l'ironia «è la più alta libertà che sia possibile in un mondo senza dio. Per cui essa [...] solleva questa totalità, il romanzo, a forma rappresentativa dell'epoca».17

Se il romanzo testimonia l'abbandono di dio e questo abbandono apre lo spazio al demonico, che è ricerca del senso stando all'interno del non-senso del mondo, allora l'ironia si manifesta come consapevolezza, riflessione appunto, della ineliminabilità del non-senso e quindi dell'impossibilità di un Senso assoluto che redima il mondo. Di qui ancora la stretta correlazione nel romanzo di ironia e demonismo. Così il romanzo è «un organismo di continuo messo in discussione»,18 proprio perché esso è la massima espressione dell'ironia e quindi del demonismo. Inoltre, se nel romanzo il demonismo è l'approssimarsi per quanto sia possibile al senso, alla totalità, restando comunque simulazione di un senso, proprio la forma del romanzo esibisce tutto questo, dal momento che essa dice disdicendo; abbiamo quindi a che fare con una forma che fa tutt'uno con il contenuto e che si esprime nel dover cercare l'essenza senza poterla trovare. Si tratta ancora una volta del “non posso ma debbo”.

È vero che le riflessioni di Lukács nella *Teoria del romanzo* hanno come riferimento il romanzo quale si sviluppa da Cervantes a tutto l'Ottocento e tuttavia esse illuminano anche l'evoluzione del romanzo novecentesco, quello che possiamo chiamare il “romanzo moderno”. Se uno dei problemi centrali di quest'ultimo è costituito dalla “rappresentabilità” del mondo, dal momento che è stata messa in discussione la funzione mimetica dell'epica, ossia la sua capacità di raffigurare, è proprio nella *Teoria del romanzo* che è posta la centralità di questo problema. Per Lukács infatti nell'epoca della “compiuta peccaminosità”, il mondo, abbandonato dagli dei, si presenta privo di senso e in quanto tale irrappresentabile. Tale irrappresentabilità è la conseguenza dell'impossibilità che il mondo diventi una totalità e che sia redento dall'opera d'arte mediante un senso assoluto.

Ma è proprio per questo che l'arte non è più riproduttiva bensì produttiva nel suo essere autonoma in quanto forma. In questo senso, per esempio, la stessa ipertrofica capacità narrativa di Joyce nell'*Ulisse* e soprattutto nella *Veglia di Finnegan* non fa altro che evidenziare un mondo condannato a restare muto e irrepresentabile. Non a caso, nel rimarcare la sua differenza da Joyce, Beckett in *Disjecta* scrive: «Sempre più la mia lingua mi appare come un velo che deve essere strappato per giungere alle cose (o al Nulla) che stanno dietro [...]. Farcì un buco dopo l'altro [nella lingua] in modo che quello che si nasconde dietro cominci a filtrare; non riesco a immaginare un obiettivo più alto per uno scrittore, oggi [...]. Con un simile programma, secondo me, gli ultimi lavori di Joyce non hanno nulla a che fare». <sup>19</sup> Joyce insomma è troppo ossessionato dall'«apoteosi della parola» per raggiungere quella negazione della lingua per mezzo della lingua stessa che Beckett ricerca al fine di «trovare» la realtà.

Tuttavia, se il mondo divenuto frammentario non può più essere rappresentato, è proprio questa impossibilità che deve essere mostrata dal romanzo, non però a livello di contenuto bensì di composizione. Questo significa che la rappresentazione adeguata di un mondo disgregato può essere data soltanto da una forma-romanzo che sia essa stessa disgregata. Come scrive Lukács, «tutte le crepe e gli abissi che la situazione storica porta con sé devono essere inclusi nella raffigurazione e non possono e non devono essere mascherati da mezzi compositivi». <sup>20</sup> Soltanto sul piano della composizione dunque il romanzo può riprodurre un mondo così lacerato da apparire irrepresentabile e, proprio perché si tratta di rappresentare non già questo mondo lacerato ma la sua opposizione alla rappresentazione, la forma-romanzo viene sempre più logorata sino a fare di ogni romanzo un anti-romanzo. È quanto ritroviamo da Proust a Joyce, nei quali è implicita la consapevolezza che, se l'irrepresentabilità è il problema fondamentale, tuttavia questo problema è irrisolvibile.

Allo stesso modo per Musil il romanzo deve inventare nuove realtà, non riprodurre la realtà data; di qui il concetto centrale della sua opera, quel «senso della possibilità» che permette al romanzo di creare una realtà del tutto nuova e ipotetica, indipendentemente dal mondo lacerato. Quando Musil afferma che l'opera letteraria deve rappresentare le possibilità e non la realtà, tali possibilità sono «utopie»

che, in quanto tali, devono rimanere incommensurabili rispetto alla realtà data. In questo senso le possibilità sono impossibilità, come nel caso dell'utopia dell'“altro stato” nell'*Uomo senza qualità*. Allo stesso modo, quando Musil afferma che si dovrebbe vivere come «il personaggio di un libro»,<sup>21</sup> vuol dire che soltanto nell'ambito dell'immaginazione un'esistenza può trovare significato, giacchè un tale significato non può essere conseguito nella realtà. E se nei *Diari* Musil parla di una difficoltà radicale nel portare a termine *L'uomo senza qualità*, allora comprendere l'opera è comprendere questa difficoltà. L'opera procede infatti come se dovesse raggiungere una meta, pur sapendo che quel procedere non porta da nessuna parte. Di qui l'ironia di Musil. Il fatto è che la storia che non si può narrare è quella dell'unità delle due dimensioni, intelletto e sentimento, necessità e contingenza: l'opera espone l'indisgiungibilità degli assolutamente distinti e nasce dalla consapevolezza che nessuna sintesi è possibile. Così per Ulrich resta un'utopia l'elaborazione di un linguaggio che permette di esprimere le emozioni con parole assolutamente precise. Nello stesso tempo il problema di fondo resta quello della casualità, dal momento che per *L'uomo senza qualità* il caso esiste e nessuna spiegazione logica è in grado di abolirlo. I “possibilisti” hanno un senso della realtà in quanto possibile e avvertono lo stesso dato di fatto come ciò che avrebbe potuto non essere. Più in generale per Musil, come già per Nietzsche, è la realtà, che non è più descrivibile attraverso nessi causali deterministicamente intesi, ad apparire essa stessa come un possibile. Di qui ancora l'ironia come consapevolezza della insuperabilità del sensibile e insieme come senso del possibile. Per Ulrich ciò che è non è ciò che deve essere: ciò che è non è che uno degli infiniti possibili ed è perciò legittimo interrogarsi su altri possibili senza rimanere prigionieri soltanto di quello attuale. Così l'ironia dissolve ogni unità, ogni parvenza di conciliazione.

Nella consapevolezza, propria dell'ironia, che il romanzo debba inventare il proprio mondo e non invece riprodurre la realtà già esistente, possiamo ritrovare il sogno di Flaubert di costruire un romanzo a partire dal niente, un romanzo che si tenga da solo senza appoggiarsi a qualcosa di esterno, il sogno insomma di fare un “libro sul niente”. Ma tale consapevolezza fa esplodere una contraddizione proprio nel romanzo moderno: da una parte il romanzo si presenta

come risultato della disgregazione delle forme tradizionali, mostrando così il carattere lacerato e caotico del mondo; dall'altra esso contrappone al non-senso del mondo una forma comunque organizzata e nella quale il senso, ovvero la totalità, si presenta come il fine della ricerca. È quanto mostra la *Recherche* di Proust, dove la creazione di un'opera d'arte viene interpretata come la possibilità di mettere ordine, di organizzare in totalità la frammentarietà del reale, anche se è proprio questa totalità che sempre sfugge. Ed è quanto troviamo anche nell'*Ulisse* di Joyce che non a caso si svolge su due piani: quello dell'accadere immediato e che rappresenta il caos, e quello dei significati allegorici e mitologici, dei quali il rimando all'*Odissea* omerica, latente nel primo, è il più evidente. In definitiva, se è proprio una tale contrapposizione di caos e costruzione a caratterizzare gran parte del romanzo moderno, la consapevolezza di questa contrapposizione costituisce l'elemento ironico-riflessivo del romanzo e lo distingue dall'ingenuità epica.

Di qui la convergenza di romanzo e filosofia, o meglio di romanzo e saggio, quale si ritrova esplicitamente in Musil per il quale «il romanzo della formazione di una persona è un genere di romanzo. Il romanzo della formazione di un'idea è il romanzo per eccellenza». <sup>22</sup> Ed è sempre in Musil che troviamo esemplificato il rifiuto, proprio del romanzo moderno, della narrazione tradizionale: «La storia di questo romanzo viene a dire che la storia che in esso si deve raccontare non viene raccontata». <sup>23</sup> In questo modo, abbandonata ogni finalità rappresentativa, il romanzo moderno è volto a rendere visibile la sua stessa tecnica, tematizzando i suoi mezzi di rappresentazione e mostrando la genesi dell'opera nell'opera stessa. È quanto troviamo nella *Veglia di Finnegan* di Joyce, che è un vero e proprio *work in progress*, dal momento che si tratta di un'opera che si forma via via che procede. Proprio Lukács ha anticipato questo aspetto del romanzo moderno, parlando del suo carattere processuale e insieme di ricerca, così come, sottolineando la sempre maggiore presenza dell'elemento ironico-riflessivo, ha anticipato un altro tratto specifico del romanzo moderno: la teoria del romanzo diventa parte costitutiva, trasformandolo così in “romanzo del romanzo”.

È quanto accade nella parte finale della *Recherche* proustiana, dove sono le considerazioni sul romanzo a costituirne la conclusione:

non si tratta soltanto di spiegazioni ma anche di un'auto-interpretazione dell'opera che riceve da quelle un significato che la modifica ulteriormente. La *Recherche* è caratterizzata, infatti, da una commistione profonda fra narrazione e riflessione su di essa; che sia l'esposizione di una teoria del romanzo appare chiaramente quando il narratore riflette sull'impossibilità di individuare i personaggi mediante la descrizione, a meno di oggettivarli secondo il modello del realismo. L'elemento ironico-riflessivo fa sì che, proprio perché i personaggi non sono "esseri", ogni tentativo da parte di Proust di descriverli sia sempre destinato al fallimento. Questo fallimento è anzi l'"essenza" stessa del romanzo: fuggitivo e inafferrabile come loro, il romanzo è privo di essenza. Questa critica della descrizione coinvolge anche la rappresentazione visiva alla quale toglie ogni oggettività realistica: come la descrizione neanche la rappresentazione può essere completa. Il fatto è che, mentre la descrizione presuppone l'esistenza di oggetti, i personaggi sono non oggetti bensì soggetti. Così l'impossibilità di descrivere totalmente Albertine fa tutt'uno con l'impossibilità per il narratore di conoscerla fino in fondo. Nella *Prigioniera* Albertine finisce con l'avere a un certo punto soltanto la consistenza di una serie di istantanee: «un essere disseminato nel tempo e nello spazio non è più per noi una donna, ma una serie di eventi sui quali non possiamo fare nessuna luce, una serie di problemi insolubili». <sup>24</sup> Così il narratore mette insieme "un album" di Albertine, non nella vana speranza di fissare questo essere inaccessibile, ma proprio per mostrarci che ciò non è possibile. La descrizione presenta dunque un paradosso: si può descrivere un personaggio soltanto non descrivendolo fino in fondo a meno di trasformarlo in un oggetto. La descrizione diventa allora il nucleo centrale del romanzo in quanto è un perfetto meccanismo produttore di narrazione e, nel suo essere potenzialmente senza fine, mostra l'incapacità del romanzo a concludere.

Nella seconda parte della *Teoria del romanzo*, dopo aver sostenuto la tesi che le categorie costitutive della forma romanzesca coincidono con la condizione del mondo, Lukács rintraccia nei grandi romanzi la chiave della storia moderna. La storia del romanzo si presenta come una fenomenologia delle avventure del senso nella sua lotta eroica, a volte disperata e comica, contro il non-senso del mondo, fino alla piena consapevolezza – consapevolezza che costituisce

l'ironia del romanziere – dell'interdipendenza tra l'ideale e il suo necessario scacco. Secondo Lukács l'abbandono del mondo da parte di dio genera quella inadeguatezza tra anima e mondo, tra interiorità e avventura che sta alla base della problematica del romanzo. Tale inadeguatezza è di due tipi: «l'anima è più piccola ovvero più ampia del mondo esterno che le è dato quale proscenio delle sue azioni».25 Il primo tipo è quello dell'"idealismo astratto" dal quale in generale il romanzo prende la sua origine. In questo lo scacco non sembra dovuto che alla resistenza del mondo esterno ostile all'ideale e non alle insufficienze interne di quest'ultimo. Il secondo tipo, nel quale domina la problematica interna e l'inattitudine all'azione, corrisponde a un'epoca più tarda ed è definito il "romanticismo della disillusione".

Nell'idealismo astratto troviamo una completa mancanza di problematica interna. In esso la follia "demonica" è un modo di non incontrare la realtà, come accade nel caso di don Chisciotte di fronte ai mulini a vento: la realtà esterna resta indifferente all'ideale dell'eroe ed è alla fine del romanzo, quando l'eroe riconosce il suo errore, l'essere stato preda – per dirla con René Girard – della "menzogna romantica", che il romanzo stesso raggiunge quella "verità romanzesca" che costituisce il suo aspetto epico. A un tale eroe, la cui vita non è altro che una sequenza ininterrotta di abitudini, manca ogni tipo di contemplazione, con la conseguenza che «il massimo di senso raggiunto [...] diviene il massimo di mancanza di senso: la sublimità si fa follia».26 L'artista insomma può produrre una totalità solo riconoscendone l'assenza. È questo per Lukács il periodo della «scatenata demonicità» e Cervantes ha colto nella sua opera «l'essenza più profonda di questa demonica problematica: che, cioè, la purissima eroicità deve divenire alcunchè di grottesco e la fede più ferma tramutarsi in follia, qualora impraticabili si siano fatte le vie che portano alla loro patria trascendentale».27 Se Lukács vede nel *Don Chisciotte* l'inizio del romanzo vero e proprio, è perché quest'opera è caratterizzata dalla dissonanza fra io e mondo e insieme da una ricerca incessante. È comunque il paradigma epico a essere radicato nell'immaginazione di don Chisciotte e a rendere distorta la sua percezione del reale. Infatti proprio perché vede sempre al di là del percepibile, don Chisciotte trasforma la realtà in una finzione. Il vedere la realtà attraverso la letteratura fa tutt'uno con quel "desiderio triangolare" del

quale parla René Girard. Per quest'ultimo, infatti, l'importanza del *Don Chisciotte* per tutta la storia successiva del romanzo (in particolare per Stendhal, Flaubert, Dostoevskij e Proust) è dovuta al fatto che l'eroe non desidera mai davvero un oggetto reale, ma ciò che è già stato desiderato da un mediatore (interno, ovvero un personaggio ideale, o esterno, ovvero un altro individuo). Così don Chisciotte non vede il mondo reale ma un mondo immaginario che è quello di cui ha bisogno per imitare il suo modello (Amadigi di Gaula). È questo il fondamento della "teoria del romanzo *romanzesco*".

Tuttavia è anche vero che, pur essendo finzione, il romanzo per funzionare deve rinviare alla realtà. E, se don Chisciotte è un personaggio romanzesco perché vive nella non coincidenza fra ideale e reale tuttavia, agendo nel mondo e ignorandone le leggi, rivela la realtà di questo mondo che gli è estraneo. In generale il disinganno, quando arriva, conclude la narrazione: l'eroe romanzesco simbolicamente "muore" quando è costretto dalle sue disavventure a entrare nella realtà. È la separazione fra io e mondo a fondare il romanzo e a distinguerlo dall'epopea, ed è l'estraneità rispetto al mondo a creare l'eroe romanzesco moderno in quanto individuo, ciò che appunto l'epopea ignora. Questo eroe esprime la perdita di quella totalità che nel romanzo può essere soltanto oggetto di nostalgia. Ancora una volta, laddove nel mondo dell'epopea fra l'eroe e il suo mondo c'è un legame organico, nel mondo del romanzo quel legame è spezzato.

Per il romanzo del XIX secolo ha avuto maggiore importanza l'altro tipo di rapporto inadeguato tra anima e realtà, quello per il quale l'anima è più ampia del mondo. Lukács parla a questo proposito di "romanzo della disillusione", caratterizzato da una tendenza alla passività e a sottrarsi ai conflitti col mondo esterno. In questo tipo di romanzo c'è una dualità tra le illusorie aspettative del soggetto e la realtà: appena quelle vengono in contatto con questa si dissolvono. È quanto troviamo anche nella *Recherche* di Proust che mantiene un forte legame con il romanzo della disillusione, e nella quale la disillusione si mostra soprattutto in due sfere dell'esperienza, amori e viaggi: in un primo momento, quando l'oggetto è ancora lontano, il desiderio è così intenso che si accende al solo nome; in un secondo momento, quando l'oggetto desiderato si fa reale, succede la delusione e l'indifferenza. Come nel romanzo dell'idealismo astratto il compito

dell'ironia consiste nel manifestare la distanza che separa l'ideale demonico dalla realtà, impedendo che l'ideale si ponga come assoluto, così nel romanzo della disillusione quel compito consiste nel mostrare che la creazione di un mondo di sogno è legittima solo se viene denunciata come non attuabile in relazione al presente; se invece il mondo di sogno si realizza, in quanto compimento del desiderio, senza tener conto dello stato attuale del mondo, allora abbiamo a che fare, secondo Lukács, con un prodotto della "letteratura amena". È dunque la presenza dell'ironia che impedisce al romanzo di scadere al livello della letteratura amena, ovvero della letteratura di consumo.

Un romanziere di estrema importanza per comprendere la funzione dell'ironia nel romanzo – in particolare nel passaggio dal "romanzesco" al "romanzo" – è Stendhal, che "stranamente" è assente nella *Teoria del romanzo* di Lukács.<sup>28</sup> Già nella *Storia della pittura in Italia* (1817) Stendhal, contrapponendo il "bello ideale moderno" al "bello ideale antico", sottolinea due caratteristiche che saranno proprie del romanzo: la temporalità e quell'autonomia dell'arte dalla vita che, sola, garantisce il rimando della prima alla seconda. Secondo Stendhal, il "bello ideale moderno" implica non solo il vedere la natura senza modelli ma anche il non considerare la bellezza come un modello immutabile da imitare. Di qui il rifiuto di ciò che per Winckelmann era il "bello ideale": l'imitazione degli antichi Greci. Stendhal identifica la nozione di "bello ideale moderno" con quella di "espressione", vale a dire con lo "stile" dell'artista. In questo modo il bello non è più un concetto astratto, eterno e immutabile, ma va pensato nel concreto delle opere d'arte. L'importanza assegnata alla nozione di "espressione" impedisce di vedere nella pittura uno specchio fedele della natura e indica la necessità di dimenticare il soggetto di un quadro per apprezzare il chiaroscuro di un pittore o il colore di un altro. Ed è in questa direzione che Stendhal utilizza la parabola della donna che per le vie di Alessandria, a piedi nudi e scapigliata, portando una torcia in una mano e una ciotola d'acqua in un'altra diceva: «Voglio dar fuoco al cielo con questa torcia e spegnere l'inferno con quest'acqua affinché l'uomo ami il suo Dio solo per se stesso».<sup>29</sup> È così affermata l'autonomia dell'arte da ogni finalità riproduttiva e nello stesso tempo la sua liberazione dai vincoli del bello ideale antico.

Secondo Stendhal la pittura, come la poesia, è un'arte delle lonta-

nanze ed è in tale arte che trasfigura le cose che Correggio è maestro. Non a caso Proust nella *Prigioniera* sottolinea il ruolo dell'“altitudine” nell'universo stendhaliano e vede in questo spazio elevato la stessa dimensione della spiritualità, grazie alla quale gli oggetti e i fatti perdono la loro apparenza spaziale e temporale per manifestare la loro “essenza”. È in tale spazio che si realizza quella “magia delle lontananze” che Stendhal apprezzava tanto in Correggio. Indubbiamente la riflessione sulla pittura diventa per Stendhal il primo passo per un avvicinamento al romanzo. Questo infatti oscilla tra reale e immaginario, determinato e indeterminato, ed è soltanto in questo modo che la finzione, del romanzo come della pittura, rimanda alla realtà. E se è attraverso l'elaborazione del bello moderno che Stendhal si avvicina al romanzo, questo accade perché la bellezza moderna, a differenza di quella antica, non è altra dal mondo e dalla vita, presentandosi come immutabile ed eterna, ma, proprio come il romanzo, ha a che fare con la temporalità del mondo e della vita. In definitiva: è in relazione alle “crepe” e agli “abissi” del mondo che si può parlare per Stendhal di “bellezza moderna”. Se per la concezione stendhaliana il romanzo, come la pittura, è un'arte delle lontananze, lo è perché soltanto allontanandosi dalla vita e dal mondo, e restituendoceli attraverso un velo, ne mostra la verità. Così la bellezza moderna, esibita esemplarmente dal romanzo, offrendoci le cose in una “prospettiva aerea” e tenendole a distanza, ci permette di cogliere ciò che prima ci sfuggiva. La bellezza, come la verità, non si dà mai a tutto tondo, non è mai separata dalla vita; al contrario, nasce da questa e a questa ritorna, non come sua cosmesi, bensì per farcela accettare in ciò che la vita ha di più proprio: la sofferenza e il dolore.

Per quanto riguarda più propriamente Stendhal romanziere, si può notare che c'è sempre in lui una tendenza romanzesca del tutto esplicita che rappresenta il primo momento del romanzo e che quest'ultimo, per essere tale, deve superare proprio grazie all'ironia. È ciò che troviamo nel romanzo *La Certosa di Parma*, nel quale la tendenza romanzesca si rivela nel fatto che il protagonista, Fabrizio, parte sempre dall'immagine per trovare la realtà, confondendo per esempio la pianura di Waterloo con i campi di battaglia della *Gerusalemme liberata*. Questo significa che il ponte fra il romanzo e la vita non è caduto, sì che l'autonomia estetica dell'opera d'arte non è

ancora presente. In questo caso è la realtà che rappresenta il romanzo e non viceversa: non è il romanzo che imita la realtà, ma è la realtà che duplica e rappresenta il romanzo. Si può dire che un romanzo è caratterizzato dall'elemento romanzesco quando il protagonista legge a sua volta un romanzo che ha la stessa funzione di modello e di identificazione personale. E se il *Don Chisciotte* costituisce il caso esemplare di "romanzesco" – anche nel senso che nella *Teoria del romanzo* Lukács vede in esso cronologicamente il primo romanzo – nel quale il protagonista, nutrito di letture cavalleresche, scambia il reale con l'ideale, allo stesso modo i personaggi di Stendhal entrano nella vita partendo dall'immaginazione. È attraverso l'ironia che si supera il romanzesco arrivando al romanzo vero e proprio, come dimostra proprio la *Certosa di Parma* nella prima parte "romanzesca" con l'episodio di Waterloo. La descrizione della battaglia è fatta non con gli occhi di uno storico che dall'esterno domina gli eventi ma con quelli di un personaggio, Fabrizio, che dall'interno vede soltanto movimento e confusione. Questa descrizione interna non ha nulla di realistico, dal momento che trasforma un episodio epico in un episodio eroicomico, in una parodia delle convenzioni epiche. Il fatto è che Fabrizio, come don Chisciotte, ha letto troppi libri e la sua immaginazione cerca di sovrapporre il modello di un romanzo eroico a una realtà che contrasta profondamente con quello. Ma Fabrizio scopre a sue spese che il mondo non è pieno di eroici compagni d'armi che muoiono abbracciati recitando versi. Così la battaglia di Waterloo sembra avere la funzione di curare Fabrizio dalle sue illusioni, configurandosi come l'inizio di una evoluzione che lo porterà alla scoperta di valori essenziali.

La *Certosa di Parma* mostra dunque in modo esemplare il passaggio dal romanzesco al romanzo, il passaggio cioè da una dimensione nella quale l'ideale è sovrapposto al reale, a una dimensione nella quale viene raggiunta la consapevolezza che è nella realtà così com'è che va ricercato il senso della vita. E questo passaggio è reso possibile dall'ironia che è connaturata al romanzo: questo infatti si avvicina alla verità manifestando il proprio artificio e contestandosi dall'interno. Tenendo conto che il romanzo, in particolare il romanzo ottocentesco, si sviluppa in senso ontogenetico oltre che filogenetico a partire dal romanzesco, ne segue che, se il romanzo si definisce in

rapporto alla verità, allora inizialmente esso si definisce come assoluta non-verità, come dimensione ideale che esclude la verità ordinaria dell'esistenza. In definitiva, il romanzo in quanto genere nasce da un'adesione al romanzesco e insieme dal suo superamento. Il problema è il rapporto con la vita. Se nel romanzesco si dà una connessione immediata con la vita, nel senso che questa è identificata con l'ideale, nel romanzo si raggiunge la consapevolezza, mediata dall'ironia, che la vita resta "altra" dall'immagine che ce ne facciamo. Questo significa che il romanzo è caratterizzato dalla consapevolezza della sua autonomia rispetto alla vita: il senso ricercato, la felicità desiderata, anche quando sono raggiunti, non appartengono alla vita che è abbandonata al suo non-senso. È dunque attraverso l'autonomia dalla vita che il romanzo ci dà, grazie all'ironia, la verità della vita.

Il romanzo stendhaliano comporta una radicalizzazione del romanzesco e, mettendosi in questione dal suo stesso interno, si configura ironicamente come un romanzo nel quale la finzione coesiste con il realismo. Si tratta di un realismo che permette di superare due aspetti negativi caratteristici del romanzesco: quello di un soggetto assoluto, che non sta in alcuna relazione con il mondo, e quello di dare valore soltanto agli istanti puri, perfetti e assoluti dell'esistenza. Ora, se nel romanzesco il soggetto vive nell'illusione che la felicità sia raggiungibile, nel romanzo viene invece raggiunta la consapevolezza realistica, e per ciò stesso ironica, che l'estasi assoluta – la felicità, il senso – si realizza solo nel romanzo, che proprio per questo resta altro dalla vita. Ma l'ironia ha anche la funzione di esplicitare l'artificialità del romanzo. Così, che nella *Certosa* tutto crolli tanto rapidamente che Stendhal deve liquidare tre o quattro dei personaggi principali nello spazio di due o tre frasi, evidenzia l'artificialità della costruzione narrativa, rivelando come la trama sia un artificio che richiede convenzionalmente un inizio, uno sviluppo e una fine. Il fatto è che il romanzo di Stendhal non si muove secondo regole prefissate, ma si presenta come una costruzione sempre in divenire, una struttura che inventa perennemente se stessa, e questo spiega la difficoltà di concludere.

Nei romanzi di Stendhal inoltre la temporalità si presenta in modo del tutto diverso dai romanzi di Flaubert: nei primi il tempo è percepito momento per momento, nei secondi il tempo, osservato

retrospettivamente, si presenta come fluire continuo e significativo. Di fatto Stendhal utilizza in modo non retrospettivo la narrativa, che è una tecnica retrospettiva, nel senso che tende verso una finalità che sola può gettare una luce retrospettiva su tutto il racconto. Infatti, al personaggio stendhaliano, che guarda sempre in avanti proiettandosi nel futuro e sfuggendo alle definizioni fisse per immergersi in un costante divenire, fa da *pendant* un narratore che si limita a valutare il presente piuttosto che scavare nel passato alla ricerca del tempo perduto. Così, se sarà Flaubert a sintetizzare la natura essenzialmente retrospettiva del romanzo, Stendhal invece crea romanzi che sembrano poggiare sul desiderio *del* e *nel* futuro. Non a caso, come giustamente scrive Peter Brooks «l'*Educazione sentimentale* è per Lukács un esempio perfetto dell'uso organico del tempo nel romanzo» laddove il tempo stendhaliano è «inorganico, frammentario, basato sulle fratture e sulle discontinuità».30

Più in generale si può affermare che il tema del tempo è fondamentale nello studio del racconto. In questo infatti la successione degli avvenimenti viene articolata logicamente e tale “composizione” veniva indicata da Aristotele come l'elemento capitale della narrazione: è necessario infatti che gli avvenimenti accadano non “uno dopo l'altro” bensì “uno a causa dell'altro”.31 Di qui, già in Aristotele, la distinzione tra due tempi: quello “lineare” degli avvenimenti nella storia e quello “gerarchico” della rappresentazione degli avvenimenti nel racconto. Per questo lo studio della temporalità narrativa deve partire necessariamente dalla polarità storia/racconto, *histoire/récit*, *fabula/intreccio*. Il risultato è che il rappresentare e il narrare significano manipolare il tempo.

C'è da dire inoltre che il tempo del racconto non è omogeneo come quello della storia; nel racconto, infatti, ci sono accelerazioni e rallentamenti: anni possono essere raccontati rapidamente, mentre pochi minuti possono essere narrati per molte pagine. Tali cambiamenti di velocità sono caratteristici di ogni narrazione. È quanto sostiene Lukács, quando scrive che, diversamente dall'epopea, le parti del romanzo devono avere un rigoroso significato “compositivo-architettonico”: si tratta del problema della forma e del suo carattere artificiale.

Non a caso, proprio nel capitolo dedicato al romanticismo della disillusione, Lukács introduce il problema del tempo nel romanzo. È

lo scorrere del tempo che rende vani gli sforzi del soggetto di realizzare il proprio ideale: «Quasi si potrebbe dire che l'intera azione del romanzo si riduce a null'altro che a una lotta contro la potenza del tempo».<sup>32</sup> E se è il tempo che crea l'unità tra i frammenti in sé incoerenti, è necessario che il tempo sia perduto perché la memoria possa trasformarlo nell'opera in senso ritrovato. Era necessario che la vita fallisse nelle sue ricerche del senso, perché il ricordo potesse ritrovare il senso perduto. Per la *Teoria del romanzo* la conquista dell'immanenza epica attraverso il ricordo, l'idea stessa della "ricerca del tempo perduto", è la suprema realizzazione del compito imposto alla creazione romanzesca. Ma il romanzo del ricordo non ritrova il senso che *nell'opera*, che è e resta altra dalla vita. Tuttavia, se l'analisi del romanzo del ricordo, che Lukács designa come il culmine della letteratura romanzesca, rivelerà la sua attualità con la *Recherche* di Proust e per molti versi anche dopo Proust, resta comunque il fatto che un'altra parte della letteratura del Novecento, al rischio di ridursi al silenzio, non si accontenterà di una scrittura fondata esclusivamente sul ricordo. È stato lo stesso Lukács a vedere nell'opera di Dostoevskij la ricerca di un nuovo centro *nella vita* stessa.<sup>33</sup> Se Dostoevskij «non ha scritto alcun romanzo» è perché con la sua opera, espressione del «regno dei cieli sulla terra», è superata quella forma-romanzo che è invece espressione dell'«epoca della compiuta peccaminosità».<sup>34</sup> Resta tuttavia il fatto che, se secondo Lukács nel romanzo il senso deve essere costruito, ciò che il romanzo moderno mostra è proprio l'impossibilità di questa costruzione. Non a caso l'*epos* utopico che Lukács nella *Teoria del romanzo* vedeva anticipato nelle opere di Dostoevskij non si è realizzato. Quello che oggi si dà è, come afferma Adorno, l'"industria culturale" oppure la difficile strada dell'arte moderna.<sup>35</sup> Comunque rispetto all'attesa, implicita nel romanzo come ricerca, di un futuro nuovamente ricco di senso, quello che lo sviluppo del romanzo sembra mostrare è non il ritorno di dio, ovvero del Senso, ma la scomparsa dei demoni, cioè della ricerca stessa e dunque anche dell'ironia e della riflessione.

Note

- 1 G.F.W. Hegel, *Lezioni di estetica*, ed.it. a cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 301-302.
- 02 Cfr. G. Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 2, 1916, pp. 225-271, 390-431, tr. it. di F.Saba Sardi, *Teoria del romanzo (=TdR)*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994.
- 3 *TdR*, pp. 64-65, corsivo mio.
- 4 Ivi, p. 87.
- 5 Su questa connessione tra etica ed estetica e sulla questione del rapporto senso-non senso a partire dalla riflessione del giovane Lukács, cfr. il mio *Estetica e letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- 6 Ivi, p. 97.
- 7 Ivi, p. 98.
- 8 Cfr. R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Editions Bernard Grasset, Paris 1961, tr. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1981.
- 9 Cfr., *TdR*, p. 102.
- 10 Ivi, p. 107.
- 11 Ivi, p. 111.
- 12 Ivi, p. 115.
- 13 Ivi, p. 117.
- 14 Ivi, pp. 117-118.
- 15 Ivi, p. 118.
- 16 Ivi, p. 120.
- 17 *Ibidem*.
- 18 Ivi, p. 111.
- 19 Beckett, *Disjecta*, ed. it. Egea, Milano 1991, pp. 171-172.
- 20 Ivi, p. 87.
- 21 R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rohwolt Verlag, Berlin 1930-1933, tr. it. di A. Rho, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1957, 3 voll., vol. I, p. 575.
- 22 Ivi, p. 737.
- 23 *L'uomo senza qualità*, cit., vol. III, p. 1298.

- 24 M.Proust, *A la recherche du temps perdu*, a cura di P.Clarac e A.Ferré, 3 voll., Gallimard, Paris 1959, ed. it. a cura di P. Serini, *Alla ricerca del tempo perduto*, 7 voll., Einaudi, Torino 1963, vol. V, p. 103.
- 25 *TdR*, p. 123.
- 26 Ivi, pp. 126-127.
- 27 Ivi, p. 130.
- 28 Su questa “stranezza”, cfr. il mio *Le idee estetiche di Stendhal*, in M. Colesanti, H. de Jaquelot, L. Norci Cagiano, A.M. Scaiola (a cura di), *Arrigo Beyle “Romano” (1831-1841)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2004, pp. 113-135 (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 24-26 ottobre 2002).
- 29 Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, ed. it. *Storia della pittura in Italia*, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 107.
- 30 Peter Brooks, *Reading for the Plot*, Peter Brooks e Alfred A. Knopf, New York, 1984, tr. it. di D. Fink, *Trame*, Einaudi, Torino 1995, p. 84.
- 31 Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1452 a 21-22 e 1454 a 36.
- 32 *TdR*, p. 152.
- 33 A questo proposito mi permetto di rinviare ancora al mio *Estetica e letteratura*, cit.
- 34 Ivi, p. 186.
- 35 È questo il problema centrale nella *Teoria estetica* di Adorno.