

La dissoluzione della struttura del romanzo.

Il romanzo è un genere letterario che corrisponde ad una narrazione in prosa estesa, di carattere realistico o fantastico, con un certo numero di personaggi, il protagonista e l'antagonista; contrassegnata da vicende piuttosto complesse che si sviluppano in modo generalmente conflittuale e vengono seguite fino al loro svolgimento. Vi sono numerosi tipi di romanzi (nati principalmente nell'epoca moderna) come il romanzo storico, realista, naturalista, epistolare, filosofico, psicologico, e molti altri. In ogni epoca una specifica tipologia di romanzo è nata per adempire ad un proprio compito: esprimere una precisa rappresentazione della realtà, in senso oggettivo o soggettivo, contestualizzandola più o meno fortemente; rappresentare riflessioni di carattere filosofico o ideologico sulla vita del singolo, sulla storia e sui valori fondamentali del tempo; fissare determinati concetti, riferire precisi quadri di contestualizzazione storia, sociale, ambientale, trasformando un romanzo in un vero e proprio documento di indagine sulle singole epoche. Forse le più lontane origini del romanzo si possono individuare nei poemi omerici l'Iliade e l'Odissea. Seppur in versi, essi, rivestono ugualmente alcuni dei caratteri fondamentali del romanzo. Tuttavia il romanzo come noi lo intendiamo oggi, il cosiddetto romanzo moderno, vede la sua nascita in Inghilterra tra la fine del 1600 e il 1700 con autori come Daniel Defoe con *Robinson Crusoe* e Jonathan Swift con *I viaggi di Gulliver (Gulliver's Travels)*. Nell'ottocento si diffuse in maniera particolare in Europa e in Italia con autori come Ugo Foscolo in *Jacopo Ortis* e Alessandro Manzoni ne *I promessi sposi*.

Una caratteristica fondamentale del romanzo è la sua evoluzione: il genere letterario del romanzo, durante diversi periodi, ha subito numerose trasformazioni strutturali, dal linguaggio alla materia narrata; in particolare ha subito una dissoluzione della struttura narrativa tradizionale, a cui corrisponde una mutazione della coscienza dell'artista, del rapporto tra lui e l'opera e del significato del mondo e dell'esistenza.

Il romanzo che si andò a sviluppare in quest'epoca, l'800, è l'espressione di un rapporto dell'artista di fronte al mondo teso a spiegarne il significato e la struttura. Per esempio, la lettura de *I promessi sposi* provoca una presa di coscienza di come sia costituito il mondo, di quale sia il centro dei rapporti umani, di quale sia il significato dell'esistenza e della storia. Al termine della vicenda, i due promessi, ormai sposi, dialogano tra di loro e ripensando a tutte le circostanze in cui si sono trovati immischiati. Quindi il romanzo manzoniano si costituisce attorno ad una precisa definizione della realtà, espressa esaurientemente, anche se il significato eccede l'opera d'arte. Comunque sia questa definizione della realtà è esaurientemente espressa nella struttura e nello svolgimento del romanzo. Ciò vale per il genere particolare di romanzo ottocentesco che è il cosiddetto romanzo borghese. Questo tipo di narrazione è l'espressione di un dominio della realtà: l'autore intrattiene, con la materia di cui parla, un rapporto consapevole delle strutture del mondo, del ruolo degli eventi e ne offre la sua personale e particolare interpretazione. In questo senso il protagonista per eccellenza del romanzo borghese è il romanziere stesso che dimostra di possedere il senso del mondo di cui parla, non importa quale esso sia e se sia contrassegnato dal segno positivo o negativo. Il romanzo borghese è l'espressione di un avvenuto dominio sul mondo da parte della borghesia: il romanziere compie, attraverso la sua opera, una perlustrazione della realtà di cui la classe che egli rappresenta, cioè la borghesia, ha preso dominio e possesso; si comporta come il proprietario che va in visita a perlustrare la sua tenuta, a inventariare, a dettagliare, a prendere atto del mondo che gli appartiene magari svelandone le contraddizioni, portandone alla luce le mistificazioni e le ingiustizie. Esso esprime la fiducia dello scrittore riguardo alla totale conoscenza del mondo: il mondo è una struttura logica, razionale, che ha un suo ordine, il cui riflesso è l'ordine e la linearità del romanzo: esso ha un inizio, uno svolgimento e uno scioglimento finale delle contraddizioni che possono essersi prodotte lungo il corso della vicenda. Solitamente è incentrato sulle peripezie di un protagonista, un eroe, attraverso cui il romanziere riflette qualcosa di sé. Un'altra osservazione è che le vicende di cui i romanzi trattano, il mondo di rapporti e di sentimenti sono costruiti attorno ad un centro ideale capace di dare ragione e di spiegare tutti gli aspetti del mondo e i rapporti di esso con l'uomo: la fede cristiana nel Manzoni oppure l'energia storica del denaro.

Questa tradizione narrativa è caratterizzata da una struttura di racconto lineare, una sorta di linea retta che parte da un punto preciso e giunge ad una conclusione. Il romanziere si trasforma in una sorta

di demiurgo in quanto intrattiene un rapporto paterno con l'opera d'arte e con la materia di cui tratta. Il romanzo tradizionale, quindi, è l'offerta di un sapere già posseduto, già conosciuto; il rapporto tra autore e opera è il rapporto tra dominatore e dominato.

Ad un certo punto, nella seconda metà dell'800, questo sereno rapporto tra romanziere e romanzo viene ad incrinarsi e l'opera d'arte si ribella al suo creatore. L'impianto del romanzo di questo periodo è in fondo tradizionale, a sfondo naturalistico, in cui la struttura è lo sviluppo di una vicenda tradizionale. In realtà, come accade con *i Malavoglia* di Giovanni Verga, su questo impianto tradizionale si innesta quella che è la prima grande rivoluzione del romanzo contemporaneo: i personaggi non coincidono con l'identità del romanziere e pertanto, non sono oggetto della parola dell'autore. Essi sono come sospesi di fronte alle possibilità dell'esistenza e si costruiscono lungo lo svolgimento del romanzo secondo una propria autonomia; un'autonomia che fa del romanzo non più l'espressione di un sapere ma di un'esigenza di vita, di una moltitudine di protagonisti differenziati fra di loro che aspirano a farsi, a diventare uomini, attraverso lo svolgimento delle vicende e del congegno narrativo. Adesso non è più possibile individuare il centro comune attorno a cui ruotano i protagonisti e la vicenda: è come se ci si trovasse di fronte alla compresenza di più mondi e nell'impossibilità di identificare il fattore unificante nella realtà. Si spezza pertanto quel centro attorno al quale il romanzo manzoniano, per esempio, legava gli uomini tra di loro e gli uomini a Dio. Ora il romanzo è costruito su una frattura che rende quasi impossibile il dialogo tra i protagonisti.

Il romanzo, dunque, non è più funzionale alla descrizione della univocità del mondo: l'immagine del mondo non è più unitaria, e perciò definibile, ma è attraversata da una frattura violenta. Perciò ogni protagonista è soggetto della propria storia e perciò l'autore è come se si ritraesse in un angolo lasciando che le sue creature si incontrino, si scontrino, costruiscano e distruggano la loro esistenza.

La parola, in questo tipo di narrazione, non è in funzione descrittiva e narrativa, ma esprime l'ansia dei soggetti protagonisti del romanzo di diventare se stessi. Che cosa è successo? Che cosa ha prodotto questa incrinatura delle vicende e della struttura del mondo? Si è spezzata l'unica ragione che rende comprensibile l'universo all'uomo. Questo evento è il legame tra l'uomo e Dio. Adesso all'uomo tutto è possibile, anche la contraddizione con se stesso. Se Dio non esiste, tutto è possibile. Si apre uno squarcio su una zona inesplorata del mondo: è l'abisso della coscienza umana, quella zona segreta dell'uomo in cui si pongono gli umori e i segreti e le emozioni, l'inconscio che appare come un mistero da cui il romanziere si sente attratto.

Perché questa discesa nella coscienza umana sia possibile bisogna che la struttura del romanzo si modifichi, battendo vie inesplorate e leggendo, al di là degli eventi superficiali, il messaggio delle zone più profonde della coscienza umana, che non sono immediatamente rilevabili ma che il romanziere si accinge ad indicare al lettore. Allora lo schema della struttura narrativa del romanzo che si impone non è più quello di una linea retta ma quello di una spirale, che scende sempre più nelle zone remote e profonde dell'io e del mondo, portando alla luce umori, pulsioni, sentimenti, affezioni, moti dell'animo prima sconosciuti all'uomo.

Tra la fine dell'800 e l'inizio del '900 si assiste ad un'altra rivoluzione. Nasce il romanzo della memoria, del ricordo, che tuttavia non è il ricordo lineare, non è il racconto ordinato della propria esistenza, l'infanzia, l'adolescenza la giovinezza e la maturità, ma sono degli squarci che la memoria apre su diversi momenti della propria esistenza. Quindi il romanzo diviene costruito su diverse dimensioni temporali; è un romanzo a più strati in cui il protagonista, che vive il presente e che è la posizione da cui narra, contemporaneamente, vive altre epoche della propria esistenza. Il romanzo si trasforma in una stratificazione di più epoche, di più fasi dell'esistenza, indistinte fra di loro come in un sogno in cui il protagonista si muove con libertà e agilità, come se visse in un eterno presente. È andata in crisi la dimensione tradizionale del tempo. Il tempo non risponde più ad una successione cronologica, matematica, lineare ma è il tempo della coscienza, cioè senza tempo. Perciò le varie epoche della propria esistenza si intersecano tra di loro. Sulla narrazione di un atto presente si innesta la narrazione della memoria di un'altra fase della propria esistenza, come accade, per esempio, in *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo. Avviene che le varie zone del tempo si incrociano, senza che l'uomo possa dire qual è lo spazio temporale in cui egli realmente vive. Si vive in un istante ma si è aperti a tutti gli istanti che, attraverso la memoria, si legano a questo.

Andando in crisi la dimensione lineare, cronologica e matematica del tempo va in crisi innanzi tutto la struttura del romanzo che non è più una narrazione di eventi significativi. Questo cortocircuito della memoria è alogico, non è dominabile dal soggetto che si sente attraversato da questi flussi di memoria; i quali costituiscono l'essenza dell'esperienza umana e, perciò, l'essenza della narrazione, struttura stessa

del romanzo. Ciò spiega il motivo per cui la struttura ha una precisa caratteristica che è quella di non avere struttura, di essere una successione indistinta di varie fasi del tempo che documentano questa disintegrazione temporale che altro non è se non il riflesso della disintegrazione dell'io, che non riesce più a dire quale zona del tempo egli viva. L'uomo, non potendo dire in quale zona del tempo viva, non può dire neanche in quale spazio, in quale angolo del mondo egli sia collocato. Ecco che, allora, il romanzo, che era espressione di una certezza dello spazio e del tempo – e perciò della storicità del mondo – si rovescia esattamente nel suo contrario: il romanzo è l'espressione della distruzione di ogni categoria del tempo e dello spazio e di ogni nesso causale. Nell'aprirsi di un mondo di ricordi, infatti, non c'è nessuna causalità ma solo la confusione della memoria che si dirama in tutte le direzioni possibili. Ne consegue che in questo disordine temporale, che è specchio del disorientamento dell'io, si produce anche quella struttura atipica del romanzo che consiste nel non avere una struttura. Il romanzo diviene l'espressione di una crisi della possibilità di definire sé stessi in rapporto con il mondo. Ora il mondo non è più quella massa compatta, e perciò dominabile quale era apparso a Manzoni o a Verga; il mondo è un labirinto, pieno di tante finestre e porte di ingresso, all'interno del quale la condizione dell'uomo è quella di essere uno smarrito, un perduto. Il rapporto tra il romanziere e il romanzo è capovolto: non è più il romanziere che fa il romanzo ma è il romanzo che fa il romanziere, che denuncia la sua impossibilità di possedere il mondo e la sua disintegrazione.

Intorno alla prima metà del '900, in corrispondenza con la nascita del decadentismo italiano, con Italo Svevo e Luigi Pirandello, il romanzo diventa una manifestazione di sensi nascosti e di significati segreti. Attraverso questa struttura esso ci conduce negli aspetti più segreti del mondo, facendoci conoscere l'animo e la coscienza dell'uomo; esso vuole dirci ciò che il mondo nasconde e ciò che si cela negli aspetti più segreti e più profondi della coscienza umana: le sue angosce, le sue paure, il suo bisogno di vita. Tutto questo viene espresso mediante un linguaggio che non è più convenzionale e narrativo perché il linguaggio non serve più a descrivere i fatti ma le ripercussioni che la realtà ha sulla coscienza dell'autore. Da qui il meccanismo narrativo chiamato monologo interiore o flusso di coscienza in cui prevale la costruzione non ordinata del periodo. In realtà questo è un procedimento voluto proprio perché il romanzo non deve più servire la regola del mondo narrato secondo la finzione convenzionale delle successioni cronologiche e causali, bensì deve sviscerare l'io dell'uomo. Ciò spiega la struttura caotica e apparentemente informe dopo che è saltata la struttura narrativa del romanzo tradizionale: quello che interessa non è più il racconto del fatto e, pertanto, al centro non c'è più un eroe che rappresenta il significato o la sintesi dei fatti narrati. Al centro del romanzo c'è invece la coscienza che è qualche cosa di sconosciuto al protagonista stesso.

In questo periodo ha suscitato notevole scalpore il caso Svevo. Si consideri il romanzo *La coscienza di Zeno*: è il tipico romanzo che esprime il presentimento di un mondo che sta crollando, di una catastrofe imminente che è identificabile con la crisi dell'uomo moderno, dell'intera società. È la storia di un uomo che vede la vita come una malattia senza cura e osserva, come unica via di salvezza, capace di liberarci da tale malattia, che noi uomini moderni portiamo dentro, la fine del mondo provocata da noi stessi.

«Naturalmente io non sono un ingenuo e scuso il dottore di vedere nella vita stessa una manifestazione di malattia. La vita somiglia un poco alla malattia come procede per crisi e lisi ed ha i giornalieri miglioramenti e peggioramenti. A differenza delle altre malattie la vita è sempre mortale. Non sopporta cure. Sarebbe come voler turare i buchi che abbiamo nel corpo credendoli delle ferite. Morremmo strangolati non appena curati. [...] Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, ..., inventerà un esplosivo incomparabile... Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornerà alla forma di nebulosa errerà nei cieli privi di parassiti e di malattie»¹

Il protagonista non è l'uomo ma è la sua coscienza, come dice lo stesso titolo; l'oggetto del romanzo non sono i fatti quanto il riverbero dei fatti nella coscienza. È un pacchetto di sigarette che parla alla coscienza di Zeno e costituisce lo spunto di una serie interminabile di riflessioni e di divagazioni, non dominate intellettualmente dal protagonista. È un flusso di emozioni, un flusso di sensazioni che attraversano questa coscienza, e come tali vengono narrate.

Per Svevo il romanzo si apre alle rivelazioni del profondo, è funzionale alla messa a nudo dell'identità umana, dell'uomo rivisitato negli aspetti più segreti, in quella zona che la psicanalisi chiama inconscio.

¹ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, cap. 8

Evidente è la lezione freudiana, anche se il rapporto Svevo–Freud è un rapporto estremamente limitato perché si potrebbe dire che è sostanzialmente uno spunto che serve a Svevo per percorrere una strada tutta personale. La psicanalisi, come viene espressamente dichiarato nell'ultimo capitolo de *La coscienza di Zeno*, infatti, non è la soluzione del problema dell'uomo. Zeno stesso si ribellerà alla cura: il medico gli appare ridicolo, la sincerità impossibile e la psicoanalisi una serie di proposizioni scontate e prive di novità; essa è costretta a registrare un fallimento, assistendo allo svanire del protagonista nel labirinto della vita.

Un elemento interessante, tuttavia, è costituito dalla nuova dimensione della realtà: nell'attuarsi della crisi esistenziale, nel definirsi della personalità come identità disintegrata si può scorgere tuttavia una nuova rinascita delle cose e del mondo, un nuovo significato delle cose che stenta a venire alla luce, la dimensione mistica del mondo. Il naturalismo e il positivismo hanno fatto coincidere la cultura, e quindi la coscienza dell'uomo, con gli elementi empirici e verificabili della realtà, hanno fatto coincidere l'uomo con gli elementi materiali dell'esperienza umana, così che tutto ciò che non rientra nella verifica empirica della ragione viene espulso. Pertanto la letteratura e la cultura non si interessarono più del mistero, semplicemente perché il mistero non esiste. La letteratura e la cultura del Decadentismo, al contrario, sono proprio il tentativo di far rientrare dalla finestra ciò che è stato espulso dalla porta: la dimensione misteriosa del mondo di cui l'uomo non può fare a meno. Non a caso, in seno a tali argomenti, all'interno dei romanzi *La coscienza di Zeno* e *Il fu Mattia Pascal*, vi si trovano descrizioni di sedute spiritiche, manifestazioni di fantasmi e azioni che vanno oltre il reale, quanto mai estranei alla narrazione ottocentesca.

Il punto di questa cultura è questa rivolta dell'uomo contro un mondo senza mistero. Il linguaggio ha allora la funzione non di descrivere i fatti ma di aprire le prospettive dell'ignoto e presentare l'altra faccia della razionalità umana che non accetta di far coincidere l'esperienza con il sensibile.

Anche Luigi Pirandello si inserisce indiscutibilmente nella tradizione naturalistica italiana ed europea. Tuttavia lo scrittore, attraverso l'accettazione dello schema tradizionale del romanzo, giunge a rovesciarlo e dimostra che la realtà non è una, ma nessuna e centomila, che è doppia.

Il romanzo pirandelliano è costruito su vicende poco esemplari, poco significative, come quella di Vitangelo Moscarda, protagonista del romanzo *Uno, nessuno e centomila*. Guardandosi allo specchio si sente dire: «Stai guardando da che parte ti pende il naso?», così capisce, per la prima volta, di essere stato uno dal naso storto, mentre credeva di essere uno dal naso dritto. Questa vicenda banalissima, insignificante e ridicola, avvia un meccanismo di riflessione che porta lentamente il personaggio, l'eroe inizialmente positivo di questa storia, ad una totale disintegrazione non solo di sé, ma anche del mondo e della possibilità dell'uomo di dire e pensare la verità.

In questo senso il romanzo naturalistico che aveva funzione di unificare la realtà sotto l'osservazione onnicomprensiva dell'artista – scienziato, si tramuta esattamente nel suo contrario: il romanzo persegue un altro scopo, quello di sostenere l'impossibilità di definire e di contenere la realtà in una definizione, l'impossibilità, quindi, di dire una verità ultima sulle cose, sull'uomo e sulla realtà.

Il fu Mattia Pascal è la testimonianza della duplicità dell'uomo: l'uomo non è univoco, perché può essere uno, nessuno e centomila; perché si registra l'impossibilità dell'uomo di essere se stesso, di cogliersi oggettivamente nella oggettività del mondo. Quindi l'uomo non corrisponde a ciò che egli pensa di sé, ma è la possibilità di un'ulteriorità. Pirandello lo mette in evidenza con la trasformazione dell'uomo in un altro se stesso; nella trasformazione di Mattia Pascal in Adriano Meis e di quest'ultimo nel *fu Mattia Pascal*, giungendo alla disintegrazione totale dell'io del personaggio, arrivando a non sapere più chi egli sia.

All'interno del romanzo, inoltre, vi si trovano altre tematiche, non meno importanti, che sottolineano la crisi dell'uomo e della società dell'epoca. Tali ideali sono espressi per mezzo di Anselmo Paleari, personaggio particolarmente importante all'interno della narrazione de *Il fu Mattia Pascal*, che riflette le medesime idee dell'autore. Per esempio, con la metafora dello strappo nel cielo di carta del teatrino di marionette dove si svolgeva la tragedia di Oreste, Anselmo/Pirandello allude alla crisi dell'uomo moderno, afflitto dalla perdita dei valori positivisticici e dal tema del doppio; egli non riesce più ad identificarsi e avviene la disintegrazione dell'io: prevale il dubbio, il dubbio della propria esistenza, della propria univocità, della propria identità e personalità:

«Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei? [...] Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo. [...] si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza ... fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda

pure: in un buco nel cielo di carta»²

Si tratta di vicende esemplari che tendono ad esprimere il disagio, la rivolta dell'uomo nei confronti di una società e di una cultura che sono costrittive perché riducono l'uomo alla definizione della scienza, ed indicano invece che il destino e l'esigenza umana sono quelli di sfuggire ad ogni definizione, di aprirsi a questa dimensione ignota dell'esperienza umana, a questa dimensione misteriosa della realtà.

Sono tutte vicende eccezionali, che vogliono tuttavia raccontare l'ordinarietà dell'esperienza umana, il contenuto elementare, che l'uomo normalmente non vede: la perdita di sé, lo smarrimento, la propria duplicazione, l'impossibilità di dire chi è.

In conclusione si è potuto constatare che durante l'evoluzione del romanzo tra l'800 e '900, ad un mutamento della struttura stilistica e formale, coincide una mutazione della coscienza dell'autore e del rapporto di esso col mondo, e in particolare con se stesso, il mistero e la propria coscienza.

Destinatario: Studenti.

² Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cap. XII