

## Sulla genesi del medium romanzo

Giovanni Ragone, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

**On the genesis of the novel as a medium.** *The genesis of the modern novel lasted for a long time: from stabilizing of the individuals' society and the Gutenberg Galaxy to the metropolis rise in the 19th century. This contribution aims to identify some paths of mediologic research, relating the aesthetic form's evolution of written fiction in the sixteenth-eighteenth centuries with the cultural structures' incubation of the industrial world. Topics include: the succession of genres promoting the extension of cultural patterns through "serial machines"; the literary re-mediation of experience not based on the sense of sight; the growth of spectacular virtuality; the relationship between narration, forecasting, "uncanny", and fear. Finally, a first historical-geographical sketch is attempted by reconstructing an almost never completely described process.*

**Keywords:** novel, medium, serial genres, literature, cultural industry, spectacular industry, perception, sense, image, imaginary.

### *Mediologie e sociologie del romanzo*

La genesi del romanzo moderno durò per un lungo tempo: dallo stabilizzarsi della società degli individui e del medium stampa fino all'Europa della Restaurazione. In questo contributo proveremo a individuare le relazioni tra l'evoluzione delle forme estetiche da cui germinò il medium *mainstream* della narrazione scritta e l'incubazione delle strutture culturali del mondo industriale. Il tema è ancora poco indagato dalla mediologia, sarà quindi possibile individuare solo percorsi-guida, indicazioni di metodo e un primo abbozzo storico-geografico.

Le radici del romanzo sono da retrodatare rispetto a ciò che in genere si ritiene, e il processo evolutivo è segnato da notevoli salti e forti differenze: andrebbero indagate separatamente, per esempio, la Madrid di Cervantes, la Parigi di Scarron, la Londra di Defoe. Conosciamo tuttavia il punto di arrivo, nella metropoli primo-ottocentesca, nel dedalo sociale balzacchiano, a un passo dall'immersione onirica baudelairiana. È dunque inevitabile procedere almeno in parte *à rebours*, e la tradizione della mediologia rimane essenziale, almeno come sfondo: Simmel che individua nelle microstrutture formali ricorrenti delle opere letterarie le forme paradigmatiche di relazione della metropoli – divisione del lavoro, meccanizzazione, burocratizzazione, moda, oggettivazione della cultura

come apparato, spersonalizzazione, dominio dello scambio di denaro, moltiplicazione mediatizzata degli stimoli, e continua oscillazione e tensione tra modelli di massa specializzati e libertà/creatività; Benjamin, che soprattutto nei grandi frammenti degli anni '30 si è immerso all'indietro nel tempo, nella soggettività di massa della Parigi ottocentesca – atrofia e automatizzazione delle sensazioni, grande spettacolo collettivo e fantasmagorico, meccanizzazione e privazione del tempo, effetti anestetici di un ambiente saturo di stimoli e di choc, dominio apparente di un agire puramente razionale, svuotamento di senso dei luoghi, ma riattivazione possibile del soggetto in certe esperienze estetiche. Dagli anni '70 in avanti data un *turning point* mediologico, fondato in particolare sulle intuizioni di Benjamin riguardo alla fotografia, le architetture di ferro e vetro, lo spettacolo delle merci, le esposizioni, i boulevard e gli interni borghesi, il giornale e la riproducibilità dell'immagine, le trasformazioni della lettura, l'industria culturale, la testualità (e il romanzo: Capaldi, Ragone 2017), che hanno sollecitato più generazioni di studiosi verso una “archeologia” dei media e dell'immaginario nella vita metropolitana. L'impianto teorico, via via più complesso, includendo Morin, McLuhan, Abruzzese, diverse linee della sociologia dell'immaginario in derivazione da Durkheim e Mannheim, si sta dimostrando ancora attuale (Pireddu, Serra 2012; Ragone 2014, Amendola, Tirino 2021). Proviamo ad utilizzarlo per una esplorazione che vada ancora più indietro, partendo da quanto ha teorizzato McLuhan più volte riguardo ai secoli della Gutenberg Galaxy, dal XV al XIX: in quell'epoca le “antenne” degli artisti si sintonizzavano sul conflitto provocato nella “mente” e nella cultura dal prevalere del senso della vista, con le sue conseguenze oggettivanti/meccanizzanti; ed è al culmine di una intensificazione e “surriscaldamento” delle strutture “visive” della soggettività che avvenne, nella metropoli “elettrica” un “rovesciamento” del sensorio nei media audiotattili e audiovisuali, e un ridislocarsi delle arti, che si orientarono a indagare “la qualità iconica del rapporto tra tatto e sensazione”.

Al di là della mediologia, un analogo percorso *à rebours* hanno svolto alcune ormai classiche indagini sociologiche e storiche sull'avvento delle forme letterarie moderne, a partire dal celebre lavoro di Ian Watt su *Le origini del romanzo borghese* (1957), su una duplice linea di ricerca: da un lato il romanzo del '700 è visto come testimonianza del formarsi dell' "individualità" e dell' "esperienza cosciente" (Defoe, Richardson, Fielding), con il corrispondente passaggio da forme "piatte" di scrittura e di narrazione a una comprensione "realistica, pragmatica, empirica" del comportamento, in ambientazioni realistiche e "intersoggettive" (il termine è di Husserl, ma corrisponde abbastanza bene alla dialogicità e polifonia nel romanzo teorizzata da Bachtin (1934) – il quale però retrodatava il fenomeno a Rabelais e Cervantes); dall'altro – sempre nel '700 – l'emergere del nuovo genere va considerato in parallelo a una intensa crescita della produzione a stampa e del pubblico dei lettori; gli editori diventavano veri e propri *gatekeepers* – diremmo oggi – della cultura e dell'informazione: figure professionali alla ricerca del profitto e dell'allargamento dell'*audience*, in un sistema che già vedeva prevalere autori orientati sul mercato, specializzati nell'osservare e "ridurre" l'esperienza quotidiana di nuovi strati di pubblico entro prodotti a stampa rivolti a differenti classi, età, sessi (tipicamente, romanzi rivolti alle donne e/o scritti dalle donne, come hanno in seguito rivelato gli studi sul *courtship novel*: Sobba Green 1991).

Riguardo al primo versante – ossia il rapporto fra coscienza individuale e romanzo – lo sfondo attivo negli anni '50 era naturalmente Lukács (1907-1937), soprattutto i *Saggi sul realismo* degli anni '30, dove il romanzo del primo Ottocento è considerato come acme di un accumulo di competenza e di coscienza capace di "tipizzare" – rispecchiare (tra Weber e Marx) in modo creativo ma fedele, le relazioni e le norme della società strutturata dal capitalismo. Segue una parabola discendente, e il genere dopo il 1848 diventa un' "epica della decadenza", nel fondo non realistica; anche gli autori più lucidi da allora sono condannati a rappresentare la destrutturazione del soggetto nella società borghese. Riguardo al secondo – il rapporto tra romanzo e nascente industria culturale – lo sfondo era dato dagli inizi delle scuole di Birmingham e di Bordeaux: sempre riguardo al '700 inglese, Raymond Williams (1958) descriveva una nuova

autoconsapevolezza del campo letterario borghese, distinto dai prodotti e dai circuiti per il popolo, nel contesto di una accentuata divisione tra le classi, e al tempo stesso di un processo dirompente e largamente percepito di massificazione della cultura, con i connessi pregiudizi, dibattiti e conflitti; intanto Escarpit stava costruendo all'ILTAM di Bordeaux un primo impianto sociologico per la ricerca empirica sul sistema letterario: mercato, scrittori, editoria, generi e soprattutto pubblico (stratificazione, pratiche di selezione dei testi, pratiche di lettura: Escarpit 1970); ma le serie di dati, ovviamente, erano rintracciabili quasi solo a partire dal primo Ottocento, difficile risalire più indietro. Su questo piano e non solo, una vera svolta risale agli anni '80, con la ripresa nell'ambito delle *Annales* del lascito di Lucien Febvre – del resto *La nascita del libro* (1958), fu importante anche per McLuhan. Soprattutto Roger Chartier si è dedicato a ricostruire l'universo del libro durante il periodo che ci interessa: struttura della produzione, attori sociali, ricezione, mutuando inizialmente i modelli della storia economica, e in seguito concentrandosi sulle modalità e gli effetti della lettura, e dunque incontrando – ma lo stesso avvenne per Watt e gli inglesi, e per McLuhan e la scuola di Toronto – gli studi di Havelock e di Goody. A seguito di questa svolta, è cambiata la nozione della rivoluzione culturale provocata dalla stampa a caratteri mobili: un processo di lunga durata, ricostruibile nelle trasformazioni delle pratiche del libro e della lettura, con una base che precede di molto la tecnologia gutenberghiana, ossia la diffusione della lettura silenziosa: nei monasteri fin dal IX secolo, nelle scuole e nelle università nel XIII, negli strati dominanti laici nel XV (Goody e Watt 1968). Nel suo lavoro fondamentale (*Lecture e lettori nella Francia di Antico Regime*, 1987) Chartier rintracciava le testimonianze popolari e colte, i movimenti di regolazione e normalizzazione dall'alto delle diverse pratiche, la storia dei modi di leggere e delle culture del libro, nel complesso passaggio dalla lettura familiare ad alta voce alla lettura individuale silenziosa che segnava la graduale egemonia della scrittura nella vita sociale. Sempre nel solco delle *Annales*, ma di nuovo polarizzate essenzialmente sul '700 e '800 inglese, sono le ricerche sul romanzo organizzate da Moretti fra il 2001 e il 2005 (incluse cartografie e atlanti), che rincontreremo più avanti, come alcune delle idee che abbiamo annotato fin qui, ossia: a) il romanzo del Settecento e del primo

Ottocento come campo di formazione e di esperienza per una soggettività basata sull'affinamento delle capacità razionali e di un'etica personale, in grado di esplorare e analizzare l'ambiente costituito dalle relazioni in una società complessa; b) il processo di una graduale massificazione interclassista del consumo e della cultura in generale, esposta a continue tensioni e rotture; c) la diffusione della lettura silenziosa come fattore chiave per l'affermarsi della centralità culturale della stampa. Soggettività moderna, consumi, mediamorfosi.

*Percorsi di ricerca: le origini dell'industria culturale*

Una prima necessaria indagine riguarda le trasformazioni della narrazione, letteraria e non solo, nelle sue funzioni di *modello stabilizzante*. Certo, ogni forma estetica è anche (spesso) innovazione. Ma è indispensabile esaminare quei processi di estensione e stabilizzazione di *pattern* narrativi che rendono familiari e condivise da grandi pubblici di massa le medesime dinamiche percettive e virtualizzanti. Si tratta, in questo senso, della diffusione di specifiche tecnologie del racconto, e di immaginari e grandi campi metaforici, che danno forma a conflitti mediali e sociali e assumono un valore simbolico condiviso (Ragone 2014). In particolare, a dover essere esaminate sono soprattutto quei fenomeni o vere e proprie “macchine seriali” che allenano a concatenare gli eventi accentuando le catene sintagmatiche, focalizzando i rapporti di causa-effetto nelle relazioni sia nel caso che questi siano efficaci – l'azione positiva dei protagonisti –, sia in caso di fallimento – il fato, l'incontrollabilità, il nonsense, e così arrivano a consolidare modelli di comportamento e di valori. Se in generale la virtualizzazione narrativa cerca di rendere “reali” e affascinanti i luoghi immaginati, e più abitabili le storie, i cronotopi e le metafore, è nei generi seriali che la loro ricorsività (con variazioni percepibili come tali, e presto a loro volta ricorsive) provvede a rendere familiari, condivisi e collettivamente simbolici interi ecosistemi narrativi. E questo tema è indagabile già riguardo all'epoca di una prima grande espansione del “pubblico”, nella prima fase della Gutenberg Galaxy, pure entro i limiti di una alfabetizzazione in crescita ma ancora limitata. A metà '500 poteva essere alfabetizzato un 20% della popolazione nei centri maggiori, e

in Italia prima che nel resto d'Europa si sviluppò una filiera del libro a stampa (in parte anche transnazionale), dove in pochi decenni la produzione in volgare, in buona parte destinata all'intrattenimento, arrivò a pareggiare e superare gradualmente quella in latino, destinata al mondo religioso e universitario. All'epoca degli scrittori "poligrafi" e satirici come Aretino e Doni - autori di dialoghi erotici e satirici che sono archetipi di diverse forme di romanzo del secolo successivo - le stamperie di Venezia coprivano da sole circa una metà della filiera, che nel '500 sfornò complessivamente circa 15.000 edizioni, e continuò a viaggiare a pieno regime anche nella prima metà del '600 (Di Filippo 1994). Sul totale dei libri circolanti, i generi laici di intrattenimento erano forse un 20%, ossia circa 6 milioni di copie, destinate a un pubblico stimabile intorno a 200.000-300.000 primigeni consumatori di massa. E a quella prima esplosione proto-moderna del consumo, che si assestò nelle abitudini di lettura dello strato colto, pur esistendo anche una zona distinta di consumi "popolari" per i meno istruiti, corrispondeva l'estensione di forme di narrazione seriale.

L'impatto di una virtualità seriale di consumo, evidente per esempio nelle arti visive del Barocco (il paesaggio – classicista o spettacolare, la natura morta, i fiori, i bamboccianti, la cucina, la bottega, la musica, ecc.) poggiava per quanto riguarda la narrativa su una abitudine alla serialità che veniva da lontano, in particolare dall'epica cavalleresca. Mentre i generi poetici più elevati rimanevano prerogativa di ceti e ambiti sociali riservati, contribuendo in misura molto minore alla graduale formazione di un pubblico unificato, la larga diffusione dei romanzi di cavalleria aveva segnato già nel basso medioevo la crescita di fenomeni di serializzazione, con la conseguente estensione di *pattern* e metafore collettive, che funzionarono ancora per tutto il '500, con strascichi fino a metà '600, come primo booster del consumo di massa. Altrove abbiamo descritto le migrazioni transmediali del cavaliere: dal folclore celtico, franco, sassone e nordico all'ibridazione con i romanzi di eredità alessandrina trascritti e conservati in ambienti clericali, ai poemi letterari delle corti dal tardo XII secolo (Chrétien), al riversamento già iper-seriale nell'ambiente popolare-borghese delle città del Trecento (Andrea da Barberino) e nelle performance dei saltimbànca, fino ai due rami rinascimentali del romanzo in versi per le corti (Boiardo, Ariosto e Tasso, tra

gli altri) e del consumo librario in prosa, trainato per tutto il '500 e in parte nel primo '600 da un vero e proprio ciclo-bestseller: quello di Amadigi-Splandiano-Palmerino e Tirante il Bianco (Capaldi, Ragone 2020). La nascente industria dei tipografi-editori-librai accentuò una netta distinzione fra due linee di prodotto (e di pubblico): i canovacci popolari in rima e in caratteri gotici, e i cicli in prosa e in caratteri latini per la lettura sia ad alta voce che silenziosa dei borghesi e dei gentiluomini. La serialità cavalleresca, che aveva avuto un successo enorme, prima con i trovatori, poi in una seconda ondata trecentesca sia in poesia che in prosa, in corrispondenza con l'espansione dell'industria della carta e della lettura silenziosa, esplose nuovamente con la tipografia, con ulteriori e connessi fenomeni di estensione, accumulo e partecipazione attiva dei consumatori (prequel, sequel, entrelacement, rifacimenti, rimandi, fidelizzazione a singoli eroi, ecc.). Di gran lunga il fenomeno letterario più gettonato, funzionò come un campo di allenamento alla fiction e al *fandom*: il *Don Quijote* di Cervantes colpiva nel segno, satireggiando un genere che diventava sempre più *serial* e *fantasy* – per usare i nostri termini. Fioriva anche, ma con un ruolo e volumi di vendite molto minori, la novella sul modello boccacciano, più o meno fedele alla matrice cittadina. Nel complesso si stava formando un pubblico di individui che amavano leggere bene anche da soli, pure se i romanzi cavallereschi e le novelle erano ancora spesso occasione per un ascolto collettivo, e per ibridazioni satirico-manieristiche fra letteratura colta e linguaggi popolari, da Pulci a Rabelais a Giulio Cesare Croce.

Il panorama cambiò nel '600: una pluralità di poli e di circuiti commerciali del libro si estese in tutti i paesi affacciati sull'Atlantico e sul mare del Nord, velocizzando la diffusione dei testi in tutta Europa attraverso traduzioni e imitazioni, e accelerando una pluralizzazione di tipi e generi seriali. E nel '600 si resero disponibili i “mattoni” alle origini del romanzo moderno, come vedremo alla fine di questo contributo.

*La “letteraturizzazione” dell’esperienza non-visiva*

Una seconda linea di ricerca riguarda *la dimensione percettiva, sentimentale e cognitiva dell’esperienza*, sulla base dei testi, e delle testimonianze disponibili riguardo all’evoluzione delle pratiche della lettura/scrittura. Per andare all’essenziale, si tratta di studiare i rapporti tra immaginazione e concettualizzazione. Esempio extra-letterario: la carta geografica, che ebbe una straordinaria diffusione dal ‘500 segnalando in modo esemplare il nuovo ma precario equilibrio tra i due termini, che si stabiliva entro un congegno geometrico sempre più preciso (anche se le coordinate erano state introdotte già nel mondo antico). Ogni mappa apre dimensioni narrative che per un verso tendono all’oggettivo e al razionale; tuttavia i segni, i nomi e la struttura visiva sono un medium che trasferisce in un’altra dimensione, verso una appropriazione fisica ed esperienziale dello spazio e dei territori; le innumerevoli rappresentazioni di luoghi “a volo d’uccello”, che tengono insieme il viaggio concettuale e quello fisico, percettivo, “visuale” e non visivo, sono forse un anticipo dell’esplorazione della macchina da presa.

Nelle arti figurative l’equilibrio cambiò di continuo nel ‘500 e nel ‘600, attraverso frequenti “salti” (McLuhan, Parker 1968): acquisita la tecnica basata sulla prospettiva gli artisti si inoltravano in vertiginose sperimentazioni nella restituzione dei sensi e nell’esperienza virtualizzante di spazi e corpi immaginati: da Raffaello, Michelangelo, Tiziano all’immersività di Caravaggio e Rembrandt e, ai gorgi percettivi ed emozionali del barocco. E se è rintracciabile in Machiavelli, in coerenza con l’oggettività della prospettiva geometrica, un dominio totale della costruzione analitica per concetti, e simmetricamente la riduzione dell’immagine quasi a un grado zero, anche le arti letterarie svilupparono continue mutazioni, in direzione dell’audiotattilità dell’immagine: basta spostarsi in avanti di un secolo per incontrare il segno profondo lasciato dal Marino, che influenzò buona parte del ‘600 traducendo i concetti in immagini stupefacenti (e inversamente, traducendo le immagini dei pittori barocchi in concetti stupefatti). Tutte le arti mostrano la torsione schizofrenica e la tensione verso l’indagine sui sensi che McLuhan ha individuato in Shakespeare (1962): all’oggettivazione, al distacco analitico e “visivo” tra soggetto e mondo,



all'astrazione razionalizzante o pseudo tale della "letteraturizzazione" (un tema in comune tra Benjamin e McLuhan), corrisponde una resistenza dell'immagine e di un'esperienza immersiva. Tanto più nel mondo urbano e nella prima globalizzazione commerciale, che dilatano la fiction oltre le mura di Parigi o di Londra. Leggiamo ad apertura di libro un passo di Defoe:

Inventai mille storie per rimandare i nostri incontri, lo trattavo con mille raggiri e mi riservai la libertà di agire secondo le circostanze. Ciò che più mi addolorava era di non ricevere lettere da Amy, benché fossero passate due settimane. Un giorno, mentre spiavo il portalettere, ebbi la piacevole sorpresa di vederla discendere da una carrozza che si era arrestata davanti alla casa. Mi slanciai ad incontrarla, ma fui tosto atterrita dalle notizie che mi portava.

- Amy, - gridai – il principe è ancora vivo?

- Sì, signora, ma ciò non ha nessuna importanza. Per voi è come se fosse morto.

Daniel Defoe, *Lady Roxana* (1723), Milano 1978, p.158.

Roxana racconta di sé, in prima persona, abile nella simulazione, ingannatrice ad alto tasso di investimento logico e previsionale. Ma insieme prova sofferenza, sorpresa, piacere, choc. E rompe in un grido.

Dunque nell'area di incubazione del romanzo occorre rintracciare l'evoluzione di quelle "tecnologie della narrazione" che consentono di restituire la voce, il corpo, l'immagine.

La voce. Fino al basso medioevo il suono era connaturato ai testi: voce e musica. Il *Decameron* aveva stabilito nuove tecniche e stili di convivenza tra parola pronunciata e scrittura, entro un *frame* che retoricizzava la performance narrativa; un equilibrio che venne reinterpretato dalla novellistica post-boccacciana in modo sempre più manierato, e poi riadattato, per esempio con il *Bandello*, a una lettura che poteva essere individuale e silenziosa o vocale in piccoli gruppi. Ma la strategia percettiva della *novela* spagnola, in direzione di quello che diverrà il romanzo moderno, tornò dall'inizio del '600 a potenziare il suono della voce, che il lettore riproduce mentalmente, nel racconto in prima persona e nei dialoghi.

Al contrario, i generi seriali della novella accademica e del romanzo barocco amoroso o *galan* a lungo prevalente in Italia e in Francia dal primo '600

sono basati sulla riduzione a un grado quasi-zero del suono. La diegesi e il dialogo sono uniformati in un “monologo esteriore” del narratore in terza persona, gestito su un timbro e un tono relativamente uniformi, anche nei più tragici e scandalosi dei casi. Ecco un esempio:

Finalmente con un languidissimo gemito la bella Clelia spirò l’anima sconsolata nell’affettuosa bocca di Porzia. La quale vedendo risoluta in funesto cadauere la dolce amica, sciolte le redini del pianto fin a quel punto represso, ne versò così furioso torrente, che fu mirabil cosa il vederlo [...]

Girolamo Brusoni, *Degli amori tragici. Istoria esemplare*, s.n.t., (Venezia, 1658), pp. 200-201

Si tratta di una riduzione e sterilizzazione “visiva”, analitica e volutamente fredda della voce, che traduce l’interazione tra personaggi in mera serie di eventi dove vengono registrati i fatti, i moti dell’anima, i discorsi, i pensieri; la prima persona, quando compare, è rappresentata attraverso un ossessivo scambio di missive scritte; l’effetto è una apparente omogeneità, data da un modulo retorico fintamente equitazionale, con scarse variazioni di intensità (Ragone 2019). Ed è l’opposto di quanto accadeva nella linea di sperimentazione che dalla *novela* spagnola del primo ‘600 portò alle varie forme del *novel* francese e inglese del secondo ‘600. Lì riemerge la voce, in prima persona, rivelando l’individuo che “sente”, pensa e si forma interagendo:

Ed è per un tale uomo, che ho creduto così differente dagli altri, che sono ridotta come le altre donne, pur essendo così lontana dal rassomigliare a loro [...]. Queste tristi riflessioni erano accompagnate da un fiume di lacrime; ma per quanto grande fosse il dolore che la opprimeva, sentiva che avrebbe avuto la forza di sopportarlo [...]

Madame de la Fayette, *La principessa di Clèves* (1678), trad. di S. Aleramo, Milano 1934, pp.158-159.

Monologhi interiori, lettere in prima persona, dialoghi. Ogni testo dovrebbe essere studiato sul piano della restituzione della voce interna, e non solo dell’oralità polifonica: in prima persona Robinson riversa nel romanzo le sensazioni, le riflessioni, le tracce lasciate in lui dalla paura e dall'orrore in una così lunga solitudine, mentre il campo percettivo si riempie dei suoni naturali di

un'isola deserta, che fanno da sfondo, nell'immaginazione del lettore, al suo empatico aprire se stesso. Metaforicamente, l'inchiostro con cui stende il suo giornale di bordo si esaurisce dopo poco più di un anno; e in quel passaggio Defoe fa decollare la storia, trasferendola dal resoconto di un'avventura di mare nel 1665 all'immersione esplorativa e integrale del sé, nell'ambiente estremo dell'isola.

Mentre dal romanzo *galan* si travasa e perdura in tutti i generi seriali la dimensione evenemenziale e visiva, con la tendenza a mantenere una certa standardizzazione equitona del rapporto tra pensiero e voce, fino a epoche molto più tarde:

- Ah! Caro Dubois, se ci vedessero in questo stato, cosa penserebbero di noi?

- No, mia cara, l'Amore ci nasconde sotto le sue ali!

Subito slacciai i calzoncini e scivolai tra le sue cosce. Sentii un brivido estatico: la dolcezza delle sue cosce, sode e bianche come l'alabastro, eccitava il piacere e restavo in muta ammirazione guardando il boschetto di Citera.

*Storia di Margherita* (1784), in *Romanzi erotici del '700 francese*, Milano 1987, p.237.

Come il suono della voce anche la percezione del corpo è sottoposta a indagine e torsione. Confinato nel '600 nel discorso allusivo, a doppio fondo osceno o sotto-traccia del libertinismo – nell'epicureismo ed erotismo degli *esprit forts* ma anche nelle mode e nelle pratiche giocose e allusive delle grandi e piccole corti e dei palazzi popolati dai *galan*, il corpo è però esplosivo per Caravaggio come per Bernini, prorompente nella pittura barocca, da Cagnacci a Velazquez, e rappresentato ed esorcizzato in modo quasi trash dalle visioni disgustose e infernali delle omelie quaresimali, su cui ha ragionato Camporesi nel suo ultimo e splendido libro (2018). Fino a dilagare come iniziazione e puro sesso esplicito nel genere pornografico settecentesco, testimonianza di una pulsione libertina sfruttata nella sua riduzione a macchina seriale e meccanica, ma ingovernabile e schizzata - uno dei sistemi di controllo foucaultiani dove è più evidente il conflitto tra controllo del piacere e il dolore della soggezione.

Da un lato la standardizzazione, dall'altro il risuonare della voce, il "ritorno" del corpo (e della natura), e più tardi anche in letteratura dell'immagine non-visiva ma sinestetica. Ossia il recupero e l'accumulo di strutture percettive (e

narrative) che la Galaxy aveva spinto sullo sfondo. Già presente nella novellistica cervantina, un ritorno audiotattile sempre più intenso si manifesta nelle varie forme del *novel* settecentesco; in seguito collaborerà in modo decisivo a rendere il “sentimento” l’intimo e doloroso fondamento della rivolta e della negatività romantica, contro l’oppressione di un potere oscuro, ma spietato ed esteso a ogni ganglio sociale nella sua normatività (succede in Kleist, e perfino in Balzac – gli iniziatori delle due linee apparentemente opposte che segneranno l’800, una fino a Kafka e l’altra fino a Zola ed oltre). Nella metropoli, la schizofrenia immanente fra controllo e intensificazione del sensorio si rovescerà in una profonda disgregazione percettiva, tra esaltazione e angoscia, fino a Nietzsche e al “modernismo”: immagine, percezione audiotattile e corpo che si disgregano in euforia o in atonia.

*L’esplosione della virtualità spettacolare*

Il Seicento è l’epoca in cui si intravedono, sotto diversi aspetti, le aree di incubazione delle strutture del moderno, in relazione sia con lo sviluppo della grande città (Maravall 1993) che con l’intensificarsi dell’orrore. All’incombere spaventoso dei conflitti – si pensi agli 8 milioni di morti della guerra dei Trent’anni, una carneficina assai più catastrofica, in proporzione alla popolazione, della seconda guerra mondiale – l’incipiente cultura dei consumi rispondeva sviluppando fiction ma anche *altri media per la virtualizzazione*, con straordinaria perizia. La letteratura e lo spettacolo dell’epoca barocca presentano con grande evidenza due fenomeni convergenti che riguardano la struttura dei media: macchine narrative seriali già straordinariamente efficienti (in circuiti stabili di produzione, distribuzione, pubblico e feedback), insieme alla sperimentazione formale di “meravigliose” invenzioni (per dirla con il Marino), ossia di diversi congegni di produzione semi-automatica dello stupore che provano a far collaborare la concettualizzazione e l’immagine, ibridandole attraverso una ipereccitazione dei sensi. Una terza linea di ricerca dovrebbe quindi sorvegliare le sinergie tra i nuovi media di consumo. Poiché, per esempio, gli artefici di quelle macchine votate allo spettacolo e al controllo dell’audience – in primo luogo la più eclatante invenzione del secolo, il melodramma barocco – utilizzano

specifiche tecnologie della narrazione, che fiancheggiano e accompagnano un analogo “salto” nella tecnica del racconto scritto. Nel melodramma: a) la parola scritta surriscalda il gioco retorico, mima la performance sensoriale, prova a rendere l’audiotattilità delle immagini; b) una raffinata teoria sui modi di controllare gli affetti prova a restituire sentimenti e passioni portati all’eccesso, e tenuti costantemente al limite della tensione; c) l’ausilio della meccanizzazione di grandi scenografie teatrali in movimento porta a una meccanizzazione e standardizzazione degli intrecci e dei colpi di scena; d) una generale teatralizzazione del narrato e della stessa relazione sociale porta a rendere consapevole e comunemente agibile la dimensione scenica della vita sociale, intensificando quella proiezione dell’immagine di sé nella rappresentazione pubblica che Goffman (1959) ha descritto come performance quotidiana nel mondo postmoderno. Lo spazio, quella dimensione immanente nelle performance “letterarie” di ogni tipo, che la scrittura tende a oggettivare e controllare, diventava percepibile come macchina teatrale, tecnologia della virtualizzazione. Con ciò si aprivano nuove possibilità di sinergia spettacolare per i due nuovi generi: romanzo e melodramma. L’opera in musica per i teatri pubblici a pagamento, un genere spettacolare e musicale destinato ad accompagnare tutta la parabola della cultura metropolitana, nasceva come secondo polo di un sistema integrato dell’”intrattenimento” (gli antenati della coppia fiction televisiva/cinema), anche se la sinergia per molto tempo non si produce fra la scena e l’area di incubazione del *novel*, ma fra l’opera in musica e il romanzo seriale di tipo storico, erede della forma *galan*. Poco prima della metà del ‘600 si apriva – di nuovo a Venezia – una nuova macchinaria di consumo basata su serialità, immersività, virtualizzazione, polisensorialità, ipertestualità, ibridazione, creazione di vere e proprie *factory* dello spettacolo, lavoro di orientamento di un pubblico di massa, lavoro creativo sugli immaginari e sulle metafore collettive (Capaldi, Ragone 2016b).

Sul perché lo spettacolo (teatro/melodramma) esploda a metà ‘600 non ci sono spiegazioni *technology driven*; e lo stesso vale per la più lenta evoluzione del romanzo: il torchio a stampa, la carta, la meccanica erano praticamente gli stessi del secolo prima. Il “salto” evolutivo nella virtualizzazione poggiava

probabilmente sullo sviluppo delle grandi città commerciali europee, dotate di apparati istituzionali e di primitivi media di informazione (gli avvisi volanti, i primi giornali, la posta); inoltre le catastrofi eccezionali – guerre e crisi economiche – domandavano una reazione: come ha teorizzato Goody (2001), la cultura occidentale e cristiana per più di un millennio aveva resistito contro la *fiction*, e ancora più in generale contro ogni rappresentazione. Si dubitava che queste potessero distogliere energie dalla dura vita reale e le si annetteva al regime del lusso. Nel secolo del barocco, con un cambiamento sostanziale, la virtualità diventò il modo di vivere in subliminale *trance* l'orrore come il sublime, la materialità come l'estasi religiosa, la seduzione e la macchinazione come la santità. E alla fine del '600 avvenne nella lingua inglese quel significativo slittamento di significato del termine *fiction* – da “qualcosa di modellato per fingere” a “genere letterario che ritrae eventi e personaggi immaginari” – che lo legherà per sempre alla nozione di una arte narrativa (Gallagher 2001). Il *novel*, sdoganato, conquisterà di lì in avanti una effettiva centralità come medium di una cultura ormai laicizzata.

#### *Cronotopi, miti, media*

Una quarta area di indagine sulla genesi del romanzo dovrebbe insistere sulle strutture identitarie, e dunque sugli *immaginari collettivi*. In ogni epoca, spesso con una prevalente componente inconscia, emergono rappresentazioni dei conflitti - con le opprimenti soggettività e sistemi normativi del passato; con un nemico o una minaccia, reale o supposta; con noi stessi e la nostra endemica schizofrenia da mediamorfosi. Nella loro valenza simbolica le metafore collettive acquistano una potenza e una vitalità autonoma: non sono gli uomini a pensare i miti ma sono i miti a pensare gli uomini, scriveva Lévi-Strauss (1971). L'identificazione simbolica, come ha teorizzato Walzer (1998), prevale sulla organizzazione di interessi, sulla dimensione economica. E a muoverla, sono pulsioni di base, desiderio e sopraffazione, paura e inquietudine. Certo, nella mitopoiesi opera il potere, almeno in due modi: quello più visibile delle élites che le elaborano o modificano offrendole alle piattaforme dei media (Pareto), e quello tipicamente industriale delle piattaforme che orientano i loro format per

raggiungere target più larghi in termini di audience e di profitto (da Watt al dibattito attuale). Ma in entrambi i casi a dover essere ri-mediata è una proiezione bottom up, una co-produzione collettiva che nei mille rivoli della comunicazione si condensa in forme estetiche dominanti, paradigmatiche, spesso inconscie, che agiscono come figure dell'auto-costrizione nelle relazioni sociali (Elias 1939).

La narrazione letteraria, fin dall'antichità, ha contribuito in maniera significativa alla mitopoiesi, creando "luoghi popolati di storie" (Serres 2013), e in particolare grandi ambienti cronotopici collettivamente condivisi, in cui viene data espressione ai conflitti. Soprattutto dal '600, alcuni cronotopi relativi all'ambiente urbano tendono a funzionare come media e metafore di massa, in grado di modellare la percezione e i processi cognitivi e creativi. L'invenzione del *novel* coincide con un parallelo sviluppo di domini riservati come la *grand cour*, e il *palais*, la villa, l'accademia, ma anche di altri domini pubblici e laici della comunicazione come la festa, il teatro, il melodramma, e con sempre maggiore frequenza la città, la strada, la rete di trasporto, la nave, l'albergo, e così via (Bachtin 1937). Luoghi in cui si formano i *pattern* per la formalizzazione del conflitto.

E qui si può tornare a uno dei temi da cui siamo partiti, quello dello sbozzarsi della narrazione letteraria dalle forme piatte ed esemplari del mondo tardo medievale. Come ha scritto Catherine Gallagher, il *novel* nasce distaccandosi dal riferimento ai "fatti reali" (a cui fa ancora riferimento, per esempio, Defoe. I nuovi romanzieri creano personaggi concepiti come invenzioni (plausibili) di tipi ed esempi ("specie", secondo la definizione di Fielding, in *Joseph Andrews*, 1742), in cronotopi realistici. La fiducia nella realtà della storia, inversamente, viene sostituita da una "credulità ironica" che è il fondamento della nuova fiction: il lettore deve simulare una fiducia sufficiente a entrare nel gioco narrativo, rimanendo tuttavia scettico, per esempio di fronte all'eccesso di passioni, e ragionando sulle diverse ipotesi che si possono formulare riguardo allo sviluppo della vicenda. Perciò i cronotopi del *novel* diventano il vero centro della narrazione: solo se sono credibili è possibile inscenarvi personaggi e vicende finzionali, sui quali si possa discutere, e cercare di prevedere gli sviluppi (riguardo ad amore/amicizia/matrimonio, affari/investimento/rischio, e così via). Perciò i

protagonisti sono spesso banali, o addirittura indeterminati e incompiuti, e non sono il vero oggetto di interesse, se non come attanti di un sistema di relazioni su cui giocare le previsioni (Gallagher 2001). L'osservazione, che modifica sostanzialmente la tesi di Watt sul rapporto tra "profondità" della narrazione e rilievo della personalità individuale, si completa con l'altra, di Moretti (2001), sui "riempitivi" che iniziano a popolare i romanzi, inessenziali dal punto di vista dello scioglimento del dramma, ma decisivi per assicurare un *mood* mediano, quotidiano, fra il tragico e il comico. Sui quali si può aggiungere che più che ad assicurare un certo grado di indeterminatezza, servono a iterare in modo ricorsivo la familiarità dei lettori con il cronotopo di riferimento. La convenzione su cui si fonda il *novel* è ovviamente una struttura di lunga durata, che sopravviverà in diverse forme fin dentro la cultura metropolitana, nella grande serialità ottonevicesca e nei serial attuali; oltre che – in forma paradossale – nei grandi testi del modernismo: sia in Kafka che in Joyce al centro è il cronotopo, non il personaggio.

Tuttavia, questa invenzione decisiva per la nascita del medium può essere retrodatata almeno al primo '600 delle *Novelas ejemplares* cervantine, che hanno già come centro focale l'incompletezza del personaggio. Essa apre via via nuovi asset metaforici, eccitando il suo riempimento, dal colpo di fortuna per tutto il '600 e il '700, alla resilienza autocritica e alla pulsione di controllo di Robinson, dal "romanzo di formazione" borghese all'inautenticità e al degrado dei protagonisti di tanti capolavori del medio e secondo '800. Con Cervantes, il medioevo è davvero finito: la soggettività moderna manda in esaurimento la struttura dell'*exemplum* – questa si surriscalda al massimo grado diventando spettacolo d'orrore o di vertigine mistica nella predica barocca, prima del definitivo rovesciamento; e del resto i gesuiti coltivano l'inquietudine, il rovello, la previsione).

Un passaggio fondamentale della struttura cronotopica, tra l'età dell'Inquisizione e l'età della Ragione, tuttavia esiste: nella letteratura e nell'arte settecentesca la schizofrenia endemica tra ragione e corpo si regola apparentemente secondo standard di *politesse*, urbanità, sensibilità, controllando l'eccesso percettivo, passionale e standardizzando i campi metaforici: per il



*gentleman*, che eredita l'idea francese dell'*honnête homme*, il concetto deve dominare il testo e alludere solo ironicamente all'immagine e ai sensi; la parola deve essere nitida, evenemenziale, moderando e meccanizzando/normalizzando il sentimento, e anche il sesso; lo spazio, se non geometrico, deve essere aperto e percorribile in modo lineare (un percorso, con incontri, ostacoli, esperienza di formazione). Fu allora, anche se i cronotopi di ambiente cittadino mostrano una sostanziale continuità, che il *novel* prese definitivamente il volo proprio emancipandosi dall'obbligo barocco dell'eccesso, che rimase di sfondo preparando i generi seriali del crimine, e focalizzandosi sulla giudiziosa *sensibility*. La parabola del nuovo genere coprì circa un secolo, fino a quando la pressione dell'industria e la mercificazione capitalistica non portarono a una grande esplosione, accendendo conflitti violenti, portando il giornale e la politica al centro della cultura, e spingendo la letteratura a ridislocarsi, concentrandosi sulla formazione interiore, sullo studio delle passioni e sulla nevrosi (Davies 2019). Iniziando ad esplorare gli abissi dell'inconscio, la sfera del perturbante, con Kleist e Poe. E insieme al romanticismo, tornò a fiorire il racconto breve.

#### *Sensibility vs paura*

Più una cultura si basa sul calcolo e sulla previsione, più riaffiora il perturbante, la paura. Si può spostarla entro immaginari e standard narrativi basati su una pur problematica fiducia nelle possibilità di sopravvivenza del soggetto, basata sulla sua capacità di investigazione e discernimento. Si può riprodurre una "cerimonia dei media" che rassicuri il lettore-spettatore, con un finale prevalere del buon cuore, se non della ragione. E si può tentare una rappresentazione mediatizzata dell'orrore, dandogli la scena, surriscaldandolo nel *trash*, nell'*hate*, e nel sadismo – in varie forme di allenamento e addomesticamento. L'invenzione romanzesca più rilevante nella cultura della metropoli è il racconto indiziario sul crimine, che durante l'800 riuscirà via via a fondere tutte e tre le strategie. Ma, andando ancora una volta *à rebours*, è stata l'incubazione sei-settecentesca del romanzo a predisporre ciascuno di questi tre principali "campi da gioco" – l'esplorazione investigante, la cerimonia, l'orrore dei media – predisponendo le risorse utili per il soggetto, i bisogni materiali e simbolici imposti socialmente, i

rapporti di dipendenza interpersonale, le regole standard nella ripartizione del potere (Elias 1969). E a far sì che l'esperienza narrativa divenisse una parte fondamentale dell'esperienza sociale.

Ed ecco il romanzo del '700 articolarsi su linee differenti, e non solo in relazione al target (più elevato, più femminile, più popolare). Il *novel* di avventura urbana mette i protagonisti a confronto con ciò che è richiesto per affermarsi socialmente, principalmente la conoscenza dei tipi umani nella città degli scambi, dove le attitudini esplorative e la sistematicità delle scienze e delle professioni si intrecciano in un complesso mercato delle relazioni e nell'incipiente spazio mediatico dell'informazione. La mente (e la casa) borghese, funzionale, comoda, solida, semplice, anche se riproduce in piccolo quella dei nobili, separandosi esteticamente dal popolino, si autogarantisce solo in una continua valutazione delle opportunità: entrate, uscite, plusvalenze, rischio e previsione. Il romanzo, e in seguito il giornale, deve consentire di osservare gli individui e le strutture della matrice, e insegnare il controllo dei sentimenti. Ma molto resterà al di fuori dal raggio del medium giornale, vocato alla "fotografia" dell'immediatezza, alla notizia e commento diretto. In particolare l'abbandono al piacere o al dolore. Una disposizione già (pre)romantica incarna invece la struttura tipica di una nuova interdipendenza, che tenta di risolvere attenuandoli i brutali rapporti di potere indotti dalla matrice commerciale e industriale della città. La catena di interdipendenze, di bisogni simbolici e di norme di comportamento relazionali necessaria per sopravvivere nella cultura cittadina, alleggerire i conflitti, adattarsi, nei due secoli della proto-modernità si fa già molto lunga e complessa, come più lunghi e complessi diventano i romanzi, tra incertezza e rassicurazione, e tra contraddizioni e scissioni di cui prendersi cura. Soprattutto: amore vs. passione sensuale; etica professionale/ autodisciplina/ volontà di sopravvivenza vs. sentimento di solidarietà collettiva).

La linea che va dalla *novela* seicentesca alla *sensibility* (in inglese: "understanding of - or ability to - decide about what is good or valuable") fa appello a una necessaria autoeducazione, approdando facilmente alla scelta travagliata di una esistenza "normale", che però assicuri una sufficiente protezione: fino ad arrivare a Jane Austen, ma già il '600 e il '700 procurarono un

gigantesco allenamento virtuale a una nuova “economia degli affetti” (Elias 1969), che alludeva alla necessità di affrontare nella vita reale autorepressione e scissione, soprattutto per le donne. Il proto-romanzo educava a provare a vivere o sopravvivere senza maschera, nel nuovo ambiente-matrice urbano, e insieme a riconoscere le proprie disposizioni affettive (Plamper 2018), e a gestirle entro norme contraddittorie o paradossali, per esempio nel rapporto fra i sessi (Luhmann 2006). Mentre la sfera religiosa veniva contenuta in una produzione mediale circoscritta, sebbene destinata dopo la caduta di Napoleone a una forte riscossa.

Ma nel mondo dell’ombra, la faccia nascosta dell’*enlightment*, l’orrore era già da tempo rappresentato e serializzato (gli *spectacle d’horreur* del tardo ‘500 e del ‘600, la devozione, più tardi il travaso dalla pornografia al sadismo). Lo squilibrio di potere non vi è rimediabile, e il racconto mira a rappresentare in modo pauroso il distacco violento dalla matrice sociale, e anzi da ogni interdipendenza, oltre una *border line* da cui non sarà possibile tornare indietro. Il terrore congela i sensi, e all’estremo insegna ad annichilirsi fino ad accettare un crollo pauroso nell’euforia violenta - e di ritorno dalla profondità del baratro umano, ad aggrapparsi a ciò che si è -, ben prima di Poe, o dei racconti di catastrofe di Kleist, o dei futuri Baudouin di Céline, per non dire dei mostri massificati del ‘900.

#### *Geografia e storia: alle origini del romanzo moderno*

Come esito di questi primi attraversamenti, la tavola sinottica che presentiamo riuscirà ad offrire solo una provvisoria schematizzazione di un processo di enormi proporzioni. Per dare dei numeri, se nell’800, il secolo in cui l’industria culturale si identificava strettamente con la produzione a stampa, furono pubblicati circa 30.000 titoli di romanzo in Gran Bretagna e altrettanti in Francia – probabilmente più di mezzo miliardo di copie nel mondo – si può azzardare che alla fine del’700 il volume annuale doveva essere già superiore ai 500 titoli e ai due milioni di copie in Europa. La tavola, che include solo i titoli-archetipo o più significativi, può comunque essere utile per orientarsi sul campo in cui si forma il romanzo, quasi mai oggetto di una ricognizione complessiva

(con poche eccezioni: Doody 2009). Come sintesi di quanto si esposto fin qui, il medium può del resto essere circoscritto con una certa precisione: cosa caratterizza la pratica dei testi che percepiamo come “romanzi” fino ancora ai giorni nostri? Nell’essenziale, si tratta, almeno dal *Lazarillo* cinquecentesco in poi, di una lettura prevalentemente individuale e silenziosa di un libro a stampa, che ci procura un’esperienza narrativa virtuale e simbolica, raccontando una vicenda che si sviluppa attraverso un testo e un intreccio di notevole estensione (Goody 2001), dove attraverso la messa in scena di uno *storyworld* almeno relativamente riconoscibile come luogo reale ci identifichiamo con la problematicità del soggetto nel suo modo di stare al mondo.

La sperimentazione avvenne nel XVII e XVIII secolo, in varie filiere di genere, dopo che il primo grande scarto verso una narratività e una spazialità moderne, l’archetipo del *Decameron*, era stato rilanciato nel ‘500 dall’editoria veneziana, e poi rimediato in versione più drammatica e conflittuale nei lunghi racconti del Bandello. Con Cervantes - negli stessi anni di Shakespeare - si verificò il passaggio-chiave, all’origine del successo internazionale della *novela* di marca spagnola, che arrivò al culmine fra il 1620 e il 1655. Di lì iniziò un laboratorio sperimentale che oltre ad allungare l’estensione del racconto ha generato di continuo nuovi format, fino a trascinare oltre gli argini di una codifica fissa di genere. La *novela*, *nouvelle*, novella, *novel* - termine che nel mondo inglese compare solo a metà Seicento, soppiantando il *tale* – si collegava staturamente alla *novitas* della tradizione decameroniana, ma il medium rese ancora più lasco il legame di origine e subì cambiamenti radicali, riscontrabili ogni 30-40 anni.

Di certo il suo processo di incubazione si contrappose alle forme canoniche della serialità di ciclo, inaugurando una diversa serialità di genere: in ogni testo una storia diversa e protagonisti diversi, pur rispettando la ricorsività di molte strutture narrative. Quasi esauriti i romanzi cavallereschi, mentre si sviluppava nel ‘600 la *novela*, l’area dominante dei bestseller, del gusto più diffuso, e del maggiore successo editoriale era quella del *roman/romanzo/romance* (solo in Spagna *novela* significa entrambe le cose): un genere ri/mediato dalle vecchie forme del romanzo bizantino, che contempla non solo una lunga durata del

racconto ma anche uno spazio/tempo convenzionale di genere fantastico, non realistico e molto più serializzato. Per buona parte del '600 convissero dunque due linee di prodotto, entrambe inaugurate da Cervantes, l'autore sia delle *Novelas ejemplares*, che stabilizzavano il racconto realistico ma ancora in forma breve, sia del *Persiles y Sigismunda*, prototipo del romanzo "galante" in ambiente fantastico-allegorico "bizantino"; mentre il *Don Quijote* irrideva con autoironia erasmista, nel perdurante successo dei romanzi di cavalleria, la potenza dell'immersività seriale fino a rappresentare la scissione moderna tra reale e virtuale.

La *novela* di Cervantes recupera elementi del racconto all'italiana su una vicenda amorosa, ma entro un nuovo sistema di riferimento che fonde il picaresco (con gli antecedenti cinquecenteschi del *Lazarillo* e altri), il satirico (l'eredità di Luciano ed Erasmo), un retroterra filosofico stoico-epicureo, l'*histoire tragique* su episodi criminali, fiorente in Francia nel tardo '500, il teatro, e a volte anche gli schemi del romanzo d'avventura alessandrino-pastorale (Eliodoro e Longo Sofista). Il lettore veniva allenato alla plurivocità anche attraverso la varietà e il conflitto stilistico, acquistando una sensibilità non molto distante dalla nostra. Ma il motivo principale di una certa "aria di famiglia" che si respira in quei pre-*novel*, fin dagli inizi, è la capacità – forte in Cervantes - di organizzare storie che rappresentando i conflitti aiutassero a ridurre la aumentata complessità della grande città, delle relazioni sociali e dell'immaginario. Si produceva così una accentuazione del valore "aggiunto" del racconto, come percorso di costruzione e di rafforzamento dell'io che attraverso il medium ricercava capacità di indagine e di conciliazione, in un intreccio possibile nella vita reale anche se tipicamente "estremo". Ma più si scopriva questa possibilità, più si sviluppava una tecnica del racconto orientata ad evitare per quanto possibile la riproduzione di stereotipi seriali. Ben prima del '700 inglese, è con Cervantes e i suoi continuatori che si abbandona la narrazione "piatta" – dominante invece nel romanzo *galan*-storico barocco), in favore di una strutturazione verisimile del tempo/spazio, delle emozioni e della percezione.

Del resto, l'istruzione era più diffusa, l'ambiente cittadino era sempre più centrale culturalmente, centinaia di migliaia di persone in ogni paese non si

limitavano più a condurre la loro vita in una sfera familiare, borghigiana o castellana, né a riprodurre le conoscenze e i modelli mentali dell'educazione libresca, classica e religiosa. Nei racconti – soprattutto quelli spagnoli e francesi – iniziava a venir rappresentato, oltre a una primitiva “terza cultura” (nei termini di Morin: il consumo di fiction, le mode, e la narrazione di una politica percepibile in termini di racconto-intrigo tacitano), un mondo aperto, sorprendentemente vario, sordido o elegante, anche se sempre più popolato di fantasmi, e affollato di possibili cattivi incontri, sulle strade, negli alberghi, e perfino – lo si scopriva con orrore – a casa propria. Un mondo comunque saturo di nuove occasioni, meticcio e plurivoco, potenzialmente interclassista e internazionale, in cui ricercare un'identità a cui restare fedeli. In uno spazio d'azione realistico, l'eroe non poteva essere piatto, ma piuttosto indeciso: il destino individuale è intriso di travaglio e disagio; frequentemente sembrano crollare i modelli mentali e simbolici che muovono i comportamenti propri e altrui, le passioni soprattutto, ma anche il concorso disgraziato o fortunoso degli eventi, e la capacità logica di governarli. Le avventure, con i colpi di scena, gradualmente abbandonavano la trattazione impersonale del narratore, mentre emergevano le meditazioni e riflessioni dei personaggi. Col senno di poi è semplice collegare la traiettoria vincente del *novel*, sulla linea Cervantes - Maria de Zayas - Madame de La Fayette - De Foe - Richardson allo sviluppo intensivo dell'ambiente urbano. Ma non vanno dimenticate le linee destinate all'obsolescenza, legate a identità e pratiche sociali di cui ci resta solo un'eco; per esempio quelle legate al “giocare” dei gentiluomini, nella cultura dei palazzi e delle ville – in cui si confondono nobiltà e borghesia ricca, in uno strato allargato di *gentry* (Capaldi 1998): in Italia e in Francia, soprattutto, le narrazioni dei novellieri tre-cinquecenteschi venivano sminuzzate e ridotte a canovacci da conversazione, o ancora più brevemente in facezie, e riciclati in forme varie di intrattenimento; mentre il repertorio del comico, era sfruttato dalla Commedia dell'arte. Lo stesso – una rapida estinzione – accadde all'altra linea, quella *romance*, fiorita per circa quaranta anni del '600, in Italia (gli Incogniti veneziani, soprattutto), Inghilterra e Francia (con i massimi esponenti del genere: La Calprénède e Scudéry): sceneggiature su eroi-galanti o eroi-regnanti in una fantastica epoca tardo-imperiale o bizantina, sulla scena

ereditata dal romanzo “alessandrino” già diffuso nel medioevo: eroi di carta, dominati in modo ossessivo da una pulsione e un rituale del dominare e dell’apparire spettacolare. Le fucine industriali veneziane e parigine sfruttavano a fondo il fenomeno e le sue valenze transmediali: peregrinare, subire sconfitte “locali”, ordire strategie, vincere, ed essere parte dello spettacolo, come nel melodramma per musica, e nella parallela e fiorente storiografia tutta evenemenziale e “politica” dell’età barocca. Lontanissimo dal nostro gusto, quel genere (che ebbe un enorme successo in tutta Europa) crollò in poco tempo, ma lasciò una grande eredità nei linguaggi del consumo, come macchina seriale: transmedialità, ricorsività e standardizzazione delle situazioni e dei personaggi, de/temporalizzazioni e de/localizzazioni delle storie funzionali a riusi, pastiches, manipolazioni, giochi di prestigio nell’*entrelacement*. Romanzi seriali, spesso in molti volumi successivi, per un numero sterminato di pagine.

Nel secondo ‘600 anche la *novela*, che ancora a metà secolo si concentrava intorno alle passioni coinvolte dall’avventura erotica (innamoramento, fedeltà, e infedeltà, e galanteria, secondo gli schemi classicisti, ma anche gelosia morbosa, accensione erotica, odio, frustrazione, superficialità, sventatezza), tendeva verso la durata lunga. E in parallelo, soprattutto in Francia, la vena ironica dell’antico romanzo satirico riprendeva corpo nella coscienza del personaggio, nella sua avventura urbana, in particolare con Scarron. Così, verso la fine del secolo cambiò, insieme alla geografia anche il nome del genere moderno: in Francia, Italia e Germania “romanzo”, distinto dalla permanenza della novella amorosa corta di eredità cervantina; in area anglosassone *novel* in senso spiccatamente realistico-urbano. Il movimento si era ormai spostato fuori dalla Spagna, dove entrò in sonno mentre si esauriva la carica morale erasmista e prevaleva la devozione, come anche in Italia. Insieme alla devozione, l’Inquisizione. In entrambi i paesi l’editoria decadeva specializzandosi in testi trattatistici, e per quanto riguarda la narrativa in una marea di scritti agiografici, biografie degli eroi del cattolicesimo, commentari sulla Bibbia, raccolte di sermoni, testi penitenziali, e adattamenti *a lo divino*, ossia versioni religiose di best seller del romanzo, e anche romanzi con i santi per protagonisti (Resina 2002).

Il medium, dunque, trasmigrava decisamente verso Parigi e Londra. La sua

graduale affermazione copre il periodo da metà '600 al primo '700, in diverse varianti: il romanzo psicologico (prototipo in Madame de la Fayette), quello satirico (prototipo in Scarron), e quello di avventura urbana o coloniale (prototipo Aphra Benn). La linea inglese da un lato recuperò nel primo '700 la narrativa picaresca (alla grande con Defoe), dall'altro dialogò con i francesi sviluppando quel mood sentimentale e psicologico, anche attraverso la forma epistolare, che sfocerà nella *sensibility*, dominante nella seconda parte del secolo (prototipo Richardson). E la produzione divenne massiva: un nuovo titolo alla settimana usciva già nell'Inghilterra 1720-1740, e assai più del doppio verso la fine del secolo; in Francia più di 160 titoli all'anno (Moretti 2005: 10-11). Al romanzo epistolare (dal 1760 al 1790), seguirono il romanzo gotico (con un massimo verso fine secolo), prima di quello storico (dal 1815); la gigantesca fortuna del romanzo pornografico nel '700 fu invece prevalentemente francese (Darnton 1997).

E siamo al momento fondamentale della transizione verso il mondo cittadino e civile della modernità, l'esperienza essenzialmente anglo-francese della *sensibility*. Una fase su cui molto è stato scritto, individuando a questa altezza una tecnica narrativa che mira a creare un legame empatico tra il lettore e la scena, attraverso la descrizione delle emozioni dei protagonisti e la spettacolarizzazione della loro sofferenza nei drammi della vita privata (Alliston e Cohen 2002); soprattutto utilizzando la prima persona della forma epistolare e del diario, e utilizzando una causalità ferrea nel disporre le connessioni tra le azioni dei personaggi, i loro sentimenti profondi, e le loro conseguenze nel difficile conformarsi alle norme sociali. Nella commozione si dava forma al travaglio, e al controllo delle differenze (di classe, di censo, di identità, di genere, di carattere), fino a condividere un sistema di valori unificante, in una esperienza collettiva che prefigura la fiction di massa. Intanto le prime forme di romanzo criminale preparavano lo sviluppo successivo, il romanzo gotico, dove il lettore veniva allenato a gestire il sentimento e la pietà, questa volta affrontando la paura, fino al terrore (Reeve, Lee, Radcliffe, Maturin, molto prima di Poe). Così la lunga gestazione del *novel* consegnava alla metropoli uno spazio virtuale che era già diventato "la "forma del presente" (come avevano ben compreso i romantici: Moretti 2005: 19).



Tavola sinottica

	Italia	Francia	Spagna	Inghilterra
“romanzo” satirico/ picaresco	Aretino (1534-1536) Doni (1551)	Rabelais (1532-1546) ,  D’Aubigné <i>Les aventures du baron de Faeneste</i> , 1616 Verville <i>Le moyen de parvenir</i> , 1617 Sorel <i>Histoire comique de Francion</i> , 1623 <i>Anti-Roman</i> , 1633	(An.) <i>Lazarillo</i> , 1554 (An.) <i>Crotalón</i> , 1550- 55  Alemán, <i>El Picaro Guzmán</i> , 1599 Cervantes, <i>Don Quijote</i> , 1605 Salas Barbadillo, <i>Ingeñosa Helena</i> , 1614 Quevedo, <i>El Buscón</i> , 1626 Solórzano, <i>Teresa de manzanares</i> , 1632 Velez Guevara, <i>El diablo cojuelo</i> , 1646 (An.) <i>Estebanillo Ganzalez</i> , 1646	Lily <i>Euphues</i> , 1578-80 Greene, <i>Conny Catching</i> , 1592 Nashe, <i>The Unfortunate Traveller</i> , 1594 Barclay <i>Euphormio</i> , 1605- 1607  (An.) <i>The Rogue</i> , 1622-1638
novella bandelliana/ senecana,  ↓↓↓  <i>histoire tragique</i>	Bandello <i>Novelle</i> , 1553- 1554 Giraldi Cinzio <i>Hecatommithi</i> , 1565	Margherita di Navarra <i>Heptaméron</i> , 1559 Yver <i>Le Printemps</i> , 1572 Poissenot <i>Nouvelle histoires tragiques</i> , 1586 Rosset <i>Histoires tragiques de nos</i>	Timoneda, <i>El Patruañelo</i> , 1567  Agreda, <i>Novelas morales</i> , 1620	Pettie <i>The Petite Pallace</i> , 1576

		<i>temps, 1614</i> Camus <i>L'Amphithéâtre sanglant, 1630</i>		
gioco  ↓↓↓  novella accademica (modello italiano, circa 200 titoli)	G. Bargagli <i>Dialogo de' giochi, 1572</i> S. Bargagli <i>Trattenimenti, 1582</i> Banchieri <i>I trastulli della villa, 1627</i> Basile <i>Lo Cunto de li cunti, 1634-1636</i> Incogniti <i>Novelle amoroze, 1629-1664</i> Brignole Sale <i>Instabilità dell'ingegno, 1635</i> Sagredo <i>L'Arcadia in Brenta, 1667</i>	Sorel <i>La maison des jeux, 1642</i>		
<i>novela amorosa o corta</i>  (modello spagnolo, oltre 700 titoli)		Sorel <i>Nouvelles françoises, 1623</i>	Cervantes <i>Novelas ejemplares, 1613</i> Salas Barbadillo <i>Casa del plazer honesto, 1620</i> <i>Don Diego de Noche, 1623</i> Tirso de Molina <i>Los Cigarrales de Toledo, 1624</i> Solórzano, <i>Tardes entretenidas, 1625</i> Maria de Zayas <i>Novelas amorosas y ejemplares, 1637</i>	

		Camus <i>Evenemens singulier</i> , 1628		
<p>“romance”:  pastorale- bizantino  ↓  romanzo eroico- galante (centinaia di titoli, con primato italiano, e acme francese 1620- 1635) ↓ romanzo storico- galante (centinaia di titoli, con primato francese)</p>	<p>Biondi, <i>Eromena</i>, 1624  Centinaia di testi e edizioni fino al tardo Seicento</p>	<p>D’Urfé <i>Astrée</i>, 1607- 1627 Gomberville <i>Polexandre</i>, 1618 Camus <i>Agatonphile</i>, 1621 La Calprenède <i>Cassandre</i>, 1642-1660 Scudéry, <i>Le Grand Cyrus</i>, 1649-1653 <i>Clélie</i>, 1656- 1661</p>	<p>Montemayor <i>Diana</i>, 1559  Lope de Vega <i>Arcadia</i>, 1598 Cervantes, <i>Pers iles</i>, 1617  piccola produzione</p>	<p>Sydney <i>Arcadia</i>, 1580- 1590 Greene <i>Pandostos</i>, 1588 Ford, <i>Parismus</i>, 1596  Barclay <i>Argenis</i>, 1623  piccola produzione</p>
<p>nuovo romanzo satirico</p>		<p>Cyrano <i>L’autre monde</i>, 1657</p>	<p>Gracián <i>Criticón</i>, 1651</p>	<p>Cotton <i>Scarronides</i>, 1664 Defoe <i>The compleat Mendicant</i>, 1699 in Germania: Grimmelshausen <i>Simplicissimus</i>. 1668</p>

<i>roman/novel</i>		<p>Scarron <i>Roman comique</i>, 1651 <i>Nouvelles tragi-comiques</i>, 1655-1656 Madame de la Fayette <i>La Princesse de Montpensier</i>, 1662 <i>La Princesse de Clèves</i>, 1678 Furétière <i>Roman bourgeois</i>, 1666 Jean de Visé, <i>Histoires</i> 1670-1710</p>		Aphra Benn <i>Three Histories</i> , 1688-1697
ultimo romanzo picaresco/satirico e filosofico:		<p>Fénélon, <i>Télémaque</i>, 1699, Lésage <i>Gil Blas</i>, 1715 Diderot <i>Jacques il fatalista</i>, 1778</p>		Sterne, <i>Tristram Shandy</i> , 1760-1767
<i>novel</i> realistico				<p>Defoe <i>Roxana</i>, 1723 <i>Diario dell'anno della peste</i>, 1763 <i>Avventure di Robinson Crusoe</i>, 1774 <i>Moll Flanders</i>, Fielding <i>Joseph Andrews</i>, 1742 <i>Tom Jones</i>, 1749</p>
epistolare/ <i>sensibility/</i> <i>courtship novel</i>		<p>Graffigny, <i>Lettres d'une peruvienne</i>, 1747 Rousseau, <i>La nouvelle Éloïse</i>, 1761</p>		<p>Richardson <i>Pamela</i>, 1740 S. Fielding, <i>David Simple</i>, 1744 Goldsmith <i>Wakefield</i>, 1766 Sterne <i>A sentimental journey</i>, 1768</p>

				(acme con 10-25 titoli all'anno 1765-1795)
erotico-porno (acme 1770-1790)		Diderot <i>Les bijoux indiscrets</i> , 1747  Sade <i>Justine</i> , 1791		Cleland <i>Fanny Hill</i> , 1749
gotico (acme con 10-25 titoli all'anno 1795-1815) ↓↓↓				Walpole, <i>Il castello di Otranto</i> , 1764 Austen <i>L'abbazia di Northanger</i> , 1803
storico e "formazione"				Goethe <i>Wilhelm Meister</i> , 1796 Scott <i>Waverley</i> , 1814

### **Riferimenti bibliografici**

- Alliston, A., Cohen, M., 2002, *Empatia e sensibility nell'evoluzione del romanzo*, in *Il romanzo, II. Storia e geografia*, Einaudi, Torino, pp. 229-253.
- Amendola A., Tirino M., 2021, *#MediaNovel. Comprendere la digital society attraverso la mediologia della letteratura*, Francesco D'Amato, Salerno, pp. 5-23.
- Bachtin, M., (1934) 2001, *La parola nel romanzo in Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, pp. 83-108.
- Bachtin, M., (1937) 2001, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in Id., *Estetica e romanzo*, cit., pp. 231-405.
- Benjamin, W., (1939) 1962, *Di alcuni motivi in Baudelaire in Angelus Novus*, Einaudi, Torino, pp. 87-126.
- Camporesi, P., 2018, *La casa dell'eternità*, Il Saggiatore, Milano.
- Capaldi, D., 1998, *Logos, ludus, eros nell'incontro accademico di veglia tra Cinquecento e Seicento*, in "Italienische Studien", Heft 19, pp. 64-82.
- Capaldi, D., Ragone, G., 2001, *La novella barocca: un percorso europeo*, in L. Spera (a cura di), *La novella barocca. Con un repertorio bibliografico*, Liguori, Napoli, pp. 65-237.

- Capaldi, D., Ragone, G. 2016a, *Archetipi della serialità nella letteratura*, in "Mediascapes Journal" n. 7, pp. 44-61.
- Capaldi, D., Ragone G., 2016b, *Seriale, immersivo, industriale. Il barocco e l'invenzione del melodramma*, in "Mediascapes Journal" n. 7, pp. 179-202.
- Capaldi, D., Ragone, G., 2017, *Benjamin e il medium romanzo*, in "Mediascapes Journal", n. 9, pp. 223-245.
- Capaldi D., Ragone, G., 2020, *Mediologia e serialità (nella letteratura e oltre)*, in *Forme della serialità. Oggi e ieri*, a cura di A. Giannitrapani e G. Marrone, ed. Museo Pasqualino, Palermo, pp. 53-80.
- Chartier, R., (1987) 1988, *Lecture e lettori nella Francia di Antico Regime*, Einaudi, Torino.
- Clerici, L., 1997, *Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*, Marsilio, Padova.
- Darnton, R., 1997, *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, Il Saggiatore, Milano.
- Davies, W., 2019, *Stati nervosi. Come l'emotività ha conquistato il mondo*, Einaudi, Torino.
- Di Filippo Bareggi, C., 1994, *L'editoria veneziana fra '500 e '600*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/>
- Doody, M., 2009, *La vera storia del romanzo*, Sellerio, Palermo.
- Elias, N. (1939) 1988, *Il processo di civilizzazione*, Il Mulino, Bologna.
- Elias, N., (1969) 1980, *La società di corte*, Il Mulino, Bologna.
- Elias, N. (1987) 1990, *La società degli individui*, Il Mulino, Bologna.
- Escarpit, R., 1970, *Le Littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature*, Flammarion, Paris.
- Febvre, L. e Martin, H-J, (1958) 1988, *La nascita del libro*, Laterza, Bari.
- Gallagher, C., 2001, "Fiction", in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 511-536.
- Goffman, E. (1959) 1997, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna.
- Goody, J., Watt, I., 1968, *The Consequences of Literacy*, in *Literacy in Traditional Societies*, a cura di J. Goody, Cambridge University Press, Londra.
- Goody, J., 2001, *Dall'oralità alla scrittura*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 19-46.
- Ilardi, E., 2005, *Il senso della posizione. Romanzo media e metropoli da Balzac a Ballard*, Meltemi, Milano.
- Lévi Strauss, C., (1971) 1986, *L'uomo nudo*, Il Saggiatore, Milano.
- Luhmann, N., 2006, *Amore come passione*, Il Saggiatore, Milano.
- Lukács, G., (1935) 1950, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino.
- Maravall, J.A., 1993, *La cultura del barocco*, Il Mulino, Bologna.

- McLuhan, M., (1962) 1976, *La Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma.
- McLuhan, M. e Parker, H., (1968) 1988, *Il punto di fuga. Lo spazio in poesia e in pittura*, SugarCo, Carnago.
- Moretti, F., 2001, *Il secolo serio*, in *Il romanzo, vol. I*, Einaudi, Torino, pp. 689-691.
- Moretti, F., 2005, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino, pp. 10-11.
- Plamper, J., 2018, *Storia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna.
- Pireddu, M.; Serra, M., 2012, *Mediologia. Una disciplina attraverso i suoi classici*, Liguori, Napoli
- Ragone G., 2014, *Per una mediologia della letteratura. McLuhan e gli immaginari*, in *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, "Between", IV. 8, pp. 1-38.
- Ragone G., 2015, *Radici della sociologia dell'immaginario Radici della sociologia dell'immaginario*, in "Mediascapes Journal", n. 4, pp. 63-75.
- Ragone, G., 2019, *Oralità e scrittura nella novella del Seicento: il genere (letterario) come medium*, in Id., *Per la mediologia della letteratura. Dieci saggi*, Aracne, Canterano (Roma), pp. 71-84.
- Resina, J.R., 2002, *Breve vita felice del romanzo in Spagna*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. III, *Storia e geografia*, pp.163-183.
- Serres, M., 2013, *Un nuovo Rinascimento dalle nuove tecnologie*, in "Vita e Pensiero", n. 6, pp. 49-57.
- Sobba Green K., 1991, *The Courtship Novel, 1740-1820: A Feminized Genre*, The University Press of Kentucky, Lexington.
- Walzer, M., (1998) 2001, *Ragione e passione*, Feltrinelli, Milano.
- Watt, I., (1957) 2002, *Le origini del romanzo borghese*, Bompiani, Milano.
- Williams, R., (1958) 2017, *Culture and Society 1780 – 1950*, Vintage Classics, London.

