

# Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI  
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

## LA STORIA DEL ROMANZO ITALIANO DI GINO TELLINI

Alberto Granese

Nelle lezioni di **Didattica della Letteratura Italiana**, tenute nel Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna (Università di Salerno – Dipartimento di Studi Umanistici), durante il primo semestre del corrente anno accademico (2017-2018), ho adottato, come libro di testo, *Storia del romanzo italiano* di GINO TELLINI (Le Monnier Università, Firenze 2017, Mondadori Education, Milano 2017), che, oltre alla sua indiscussa qualità scientifica, si è rivelato utilissimo anche a livello didattico. Ha, infatti, riscosso un entusiastico consenso da parte degli allievi, che ne hanno valorizzato non solo la ricchezza dei contenuti, ma anche l'articolazione e composizione tipografica delle pagine con i richiami a margine, ai fini di una comprensione e memorizzazione degli argomenti in maniera chiara e rapida, notevolmente agevolando la loro preparazione per gli esami. Osserviamone gli aspetti fondamentali.

**La storia e il romanzo.** Il carattere di “storia” del libro di Tellini è dato dalla sua stessa costruzione: non un insieme di medaglioni di autori giustapposti, ma un'intelaiatura densa e mossa, in cui convergono tutti gli aspetti di un *humus* propriamente storico. L'opera si presenta anche come “romanzo”, che ha come protagonista il romanzo stesso, dalla sua difficile affermazione, in quanto considerato un genere inferiore, alla sua piena legittimazione, perché riconosciuto non inferiore alla poesia. Protagonista è anche la funzione della voce narrante, soprattutto dell'io, che come un fiume carsico esonda, scompare e riappare nelle pagine romanzesche: Tellini è pronto a registrarne la presenza ingombrante o l'assenza, a favore dell'egli e del noi, o i cambiamenti, dall'io eroico di Foscolo al narratore onnisciente del romanzo storico di Manzoni (pur nell'attenzione al romanzo “impossibile” di ascendenza didimeia dell'uno e del “bifrontismo” del capolavoro e dell'“antiromanzo” sulla colonna infame dell'altro), dall'io che scava nella propria interiorità a un io diseroicizzato, attore e regista della contemporaneità, da un io-cronista all'io spregiudicato, da un io dissociato e smarrito dinanzi all'indecifrabilità del reale all'io egocentrico, che spadroneggia nei romanzi degli ultimi decenni. Proprio quando la voce narrante non si addentra nei meandri dell'io, fino a esserne totalmente risucchiata, la scrittura romanzesca, scevra da formalismi o da acrobazie sperimentali, si presenta antisoggettiva e antilirica, prosastica e narrativa, come una creazione autonoma, in cui dominano il ritmo e il taglio del racconto, la dinamica dell'intreccio, la comunicatività espressiva.

**Il taglio diacronico.** Insieme con queste componenti essenziali, che ne costituiscono la struttura portante o il centro motore, rientrano altri preziosi elementi, oltre allo stretto rigore diacronico dell'insieme, a rendere compatta la trama della *Storia*: anzitutto, il passaggio da un periodo letterario all'altro, tracciato attraverso linee interconnesse di cui si spiegano e chiariscono le ragioni con lucide analisi delle oggettive dinamiche storiche (un esempio tra tanti: il difficile decennio degli Anni Venti del secolo scorso “prepara” la rinascita del romanzo negli Anni Trenta); la scelta di procedere per quadri generazionali anagraficamente scanditi e di “sostare” su alcuni passaggi, prima di andare oltre, lungo il percorso storiografico, ricapitolando le tappe principali di quello precedente, per richiamarlo alla memoria del lettore e ribadirne continuità e rotture, ripetizioni e differenze; le riflessioni sul romanzo, dalla “difesa” del Galanti, dalle osservazioni foscoliane nel saggio sulle novelle del Sanvitale e dal Manzoni del romanzo “misto di storia e di invenzione” al De Sanctis dei saggi sul realismo, al Cajumi del richiamo al rinnovamento delle tecniche narrative del romanzo europeo, all'inchiesta delle “nove domande” proposte da “Nuovi Argomenti”, a cui vanno aggiunti gli aggiornamenti sugli apporti delle teorie letterarie e narratologiche; le riviste, in particolare quelle del

Novecento più attente al romanzo, da “Primo Tempo”, “Il Baretto”, “900” “Solaria” a “Il Politecnico”, “Officina”, “Menabò”, “Il Verri”, con ampie rassegne di autori, titoli di opere, traduzioni; le antologie, soprattutto quando le Prefazioni per la loro importanza concorrono al dibattito sul romanzo; la nascita e l’espandersi delle grandi case editrici con i loro cataloghi editoriali; l’impatto sul mercato dei libri e sulla fruizione dei lettori, in sobrie trattazioni di vera e propria sociologia letteraria.

**Il taglio sincronico.** Puntuali anche i tagli sincronici che ruotano intorno a concetti o a figure-chiave di alcuni momenti culturali, da Dickens a Zola, a Freud, ma soprattutto a Darwin: di grande interesse, anche sul piano della didattica, la sintetica e limpida esposizione dei diversi modi di interpretare il significato della sua grande rivoluzione scientifica, da De Sanctis a Verga, da Fogazzaro a d’Annunzio, fino all’originale rielaborazione di Svevo. Così pure, vanno in questa direzione, oltre ai frequenti confronti di romanzi con le arti e le scienze, i profili: dei diversi generi romanzeschi, in cui si avvicinano il romanzo “di formazione”, sociale, umoristico, fantastico, surreale, satirico, grottesco, poliziesco, giallo, rosa, coloniale, parlamentare, di consumo, di fabbrica (con le prime ipotesi di lavoro su industria e letteratura, prospettate da Vittorini sul “Menabò”, da Calvino ai “franchinarratori”); dei tratti caratteristici e ricorrenti nelle rese espressive e nei registri stilistici di una determinata generazione di romanzieri (come, ad esempio, l’intreccio di stili al “crocevia” della modernità, 1930-1945, dal mito solariano dell’infanzia e dell’adolescenza allo sperimentalismo e alla produzione di opere incompiute, e la disintegrazione del personaggio nella narrativa degli Anni Sessanta, dall’azzeramento dell’introspezione psicologica alla sintassi combinatoria del metaromanzo); delle interferenze di cinema e letteratura, secondo un’angolazione, che esclude il solito elenco delle convergenze e differenze dei film transcodificati dai romanzi e include più proficuamente l’indagine sulle tecniche cinematografiche, a partire dallo specifico filmico del montaggio, assorbite nelle nuove strutture narrative; delle “scritture al femminile”, dalle autrici della prima metà del Novecento a quelle della seconda, con al centro il “ritratto in piedi” della Morante (non solo riletta in chiave di “menzogna e sortilegio”, ma giustamente considerata “una rara scrittrice non di mestiere”); dei temi privilegiati dalla nevrosi moderna (la malattia come metafora, dalla follia al cancro, il personaggio suicida per disperazione o per amore, la sua animalizzazione, vero e proprio bestiario novecentesco, da Tozzi e Pirandello a Palazzeschi e Landolfi).

**Gli inserti.** Danno movimento e andamento pluriprospettico alla *Storia* – con gli sfondi, in cui si raggruppano più autori in un solo paragrafo (sempre con attenzione alla diversità di temi, stile, lingua), e i primi piani degli scrittori più significativi, a cui è dedicato un paragrafo intero (ma alcune volte collegati a coppie con termini unificanti o differenzianti, incisivi per velocità di apprendimento ed efficacia di memorizzazione, come, ad esempio, il “sogno americano” per Pavese e Vittorini, l’“*epos* tragico” per Beppe Fenoglio e il “*pathos* della memoria” per Primo Levi) – gli inserti di interi passi significativi: ritratti di scrittori, sinteticamente schizzati da un critico; dichiarazioni di poetica compositiva a funzionalità autoesegetica; pagine esemplari di un’opera, come la descrizione del giardino del principe di Salina nel *Gattopardo*, accompagnata da un approfondito commento; giudizi persuasivi per chiarezza e concretezza (prevalgono, nel secondo Novecento, quelli di Montale, Calvino e Gadda). Ad esempio, nel capitolo XVIII su *Sperimentalismo e neoavanguardia*, oltre a chiarire con precisione la differenza tra il neosperimentalismo pasoliniano e le posizioni neoavanguardistiche, Tellini inserisce commenti di Calvino e di Montale: Calvino – a parte il paragrafo che gli dedica, tratteggiandone nel primo capoverso differenze e analogie con Sciascia –, con il suo parere (tra ammirazione e riserve) su *Ragazzi di vita* di Pasolini, i suoi interventi sulla “resa”, da lui contrastata, al “labirinto”, al “mare dell’oggettività” (secondo le teorie narratologiche dell’*école du regard*), le sue riflessioni, nel paragrafo sul 1968, intorno al passaggio dalla “letteratura della negazione” alla “negazione della letteratura”, alle porte ormai degli Anni Settanta, quando si va ancor di più assottigliando il distacco tra romanzo come prodotto d’arte e romanzo di consumo e la narrativa si trova nella “marginalità della ragione letteraria” (essendone tuttavia epicentro la metà circa del decennio con l’uscita di *La Storia* della Morante e *Corporale* di Volponi, la riscoperta dell’*Ernesto* di Saba, la morte atroce di Pasolini, il Nobel a Montale, che con *Satura* del ’71 aveva dato ampia prova di “umiltà” ironico-sarcastica, abituato com’era a parlare a “bassa voce” con tono “dimesso e dubbioso”); Montale, quindi, con le sue ironiche osservazioni sul linguaggio divenuto protagonista del romanzo della neoavanguardia.

**L’affresco epocale.** Partita dal Seicento, la *Storia* si conclude con l’affresco storico-letterario della nostra età contemporanea con i suoi miti e le sue mode (fluidità, leggerezza, rinnovamento,

libertà di espressione e di parola, in realtà libertà di cinquantare, “libertà della chiacchiera”), da cui è possibile trarre un insegnamento globale sul presente, non esclusivamente sul romanzo. Al capitolo, *Anni Settanta: un decennio di contestazione*, seguono i tre capitoli finali del libro (*Dall’utopia rivoluzionaria al trionfo del mercato, La società dell’intrattenimento, Civiltà e barbarie*), sugli ultimi due decenni del secolo scorso e sui primi due del Duemila, da leggere come un solido e organico trittico, conclusivo di tutta la *Storia*, unificato anche dalla tecnica compositiva di Tellini, che si muove lungo alcune essenziali direzioni: il quadro sobrio, per quanto circostanziato, del nuovo corso storico al passaggio tra i due millenni, con le implicazioni di ordine socio-economico, che si riflettono sulla invasiva produzione e l’edonistico consumo di opere narrative; il conseguente primato dell’effimero e la trasformazione di qualsiasi merce in prodotto estetico (séguito dell’altra: del prodotto estetico in merce); il consumo letterario come *status symbol* e la corsa frenetica alla visibilità. Pertanto, dopo la consueta mappa anagrafica, sempre utilissima, con l’inserimento di una vera e propria “fototessera” delle nuove generazioni affidata ad Antonio Scurati (classe 1969), indaga in modo capillare: i nuovi percorsi narrativi, temi e stili, direttamente esemplificati con autori e opere, fino a rilevare non solo i manierismi compositivi della nuova *ars rhetorica* nata nelle scuole di scrittura creativa, ma anche – con riferimenti al versante filosofico, Baudrillard, Lyotard, Jameson – tutte le caratteristiche del romanzo postmoderno (richiamando la vigile attenzione dei lettori su alcuni elementi concettuali che potrebbero dare l’impressione di essere identici, come la postmoderna non esistenza della “verità” ben diversa dal relativismo pluriprospectico e problematico di Pirandello o la “leggerezza” del cosiddetto “pensiero debole” non assolutamente assimilabile alla “leggerezza” della prima delle *Lezioni americane* di Calvino e a quella dell’aereo Perelà, l’omino di fumo di Palazzeschi); il pericoloso scambio della realtà con la realtà virtuale; la differenza tra la cattiva letteratura, facilmente riconoscibile, e la più insidiosa falsa buona letteratura; l’inverosimile proliferare dei romanzi autobiografici di tanti personaggi “vendibili”, desiderosi di raccontare la propria storia, ironicamente definiti “tutti bravi scrittori” (politici, giornalisti, conduttori televisivi, cantanti, cantautori, attori, registi, cineasti, disegnatori, sportivi), minuziosamente elencati, nomi e titoli, con evidente sarcasmo; il fenomeno mistificante della manipolazione delle parole, quelle “parole manomesse” che diventano tossiche, magistralmente esaminate da Gianrico Carofiglio; il narcisismo trionfante dei romanzi scritti in prima persona, i fasti dell’ “egolatria” e dell’egomania, il primato dell’io sul noi, che gli danno la possibilità di ripercorrerne rapidamente tutte le metamorfosi romanzesche dall’iniziale foscoliana “mitologia dell’io” all’egocentrismo del “riflusso” degli scorsi Anni Ottanta. E qui, ancora una volta, Tellini inserisce i giudizi di Calvino e di Gadda: Calvino, che un decennio prima aveva avvalorato la rivoluzione antropologica novecentesca, non la stessa di Pasolini, ma dello “specchietto retrovisore delle auto”, attraverso cui l’automobilista guarda la strada allungarsi dietro di lui (e ovviamente accorciarsi quella davanti), senza l’ingombrante immagine di se stesso, in quanto vede solo due campi visivi contrapposti, come un occhio puntato sul reale con “impersonale razionalità”; Gadda, che aveva attaccato il pronome di prima persona, il pronome “collo-ritto”, il “più fanfaronesco dei pronomi di persona”, senza dimenticare la definizione di “diabolica parola”, affibbiatagli da Palazzeschi.

**I nuovi sentieri.** Tuttavia – tra crisi della memoria storica e perdita dei valori del passato, seduzioni dell’esotismo e del “realism” (la quasi-realtà, basata su giustapposizione, drammatizzazione, onirizzazione, secondo la tripartizione di Maurizio Ferraris), tra un populismo mediatico come discredito della coscienza critica e una tecnologia che vive a contatto con la barbarie, tra realtà come un “videogame” e letteratura designata con tante “angliserie” (ironicamente: in rima con “diavolerie”), tra biofiction e autofiction (ma non lo era già la *Vita* di Alfieri, in cui è lo stile a dar volto e tono ai fatti narrati, gli stessi delle lettere del “fidato” Elia?) – Tellini intravede dei segnali: il bisogno di uscire dal “labirinto” dell’irrealtà; e, se a dare dignità alle cose accadute è “lo stile delle cose vere”, come in Machiavelli, Manzoni, Verga, è fondamentale “creare lo stile della realtà”, perché “la realtà è un effetto di stile”. Il trittico si conclude pertanto con l’indicazione di tre autori, Ermanno Rea, Melania Gaia Mazzucco, Roberto Saviano; ma, come gli ultimi righe di tutto il libro sono per lui, l’autore di *Gomorra*, lì dove la “potenza della parola e dello stile” riesce a creare un’epica negativa, una realtà più efficace della stessa inchiesta saggistica, così l’ultima di tutte le note è per Saviano, che per avvalorare la sua verità ha rifiutato di adottare uno pseudonimo, perché ritiene che, pur essendo in pericolo, la sua unica salvezza è la letteratura, a differenza di chi con la maschera dello pseudonimo e la sua invisibilità eccita la curiosità dei lettori, mettendo in atto una seduttiva leva promozionale. E qui, ancora una volta, Tellini interviene con il bisturi della distinzione: nel caso di Elena Ferrante, che

non è lo stesso di Metastasio o di Svevo, avviene un'altra, virtuale "manomissione", quella della "nozione tradizionale di autore", per cui la distanza da Saviano è abissale. Desanctisianamente senza ambiguità, Gino Tellini sceglie e addita con chiarezza alcuni percorsi praticabili, nuovi sentieri, lungo i quali dovrà ininterrottamente proseguire, in questo secondo millennio non da molto tempo iniziato, la *Storia del romanzo italiano*.

**Appendice didattica.** Si rende, a questo punto, necessario dare un esempio dell'uso della *Storia del romanzo italiano* nelle lezioni di Didattica della Letteratura Italiana. Il programma, caratterizzato da una sua elevata specificità, non ha avuto un'impostazione manualistica o da antologia scolastica, presumendo ovviamente acquisite le conoscenze storico-letterarie di base (biografie degli autori, descrizioni delle opere, ecc.) da parte degli studenti universitari, che, oltre ad avere sostenuto almeno due esami di Letteratura italiana (corsi di Laurea Triennale e Magistrale), ne avevano già affrontato lo studio secondo "moduli" prestabiliti, ormai presenti in tutti i libri delle scuole medie inferiori e superiori. Questo spiega perché il programma è articolato non in moduli scolastici, ma in "segmenti dinamici", suggeriti dal libro, strutturati con un'autonoma organicità di collegamenti interni e un ampio spettro di interferenze, dotati contestualmente di due componenti fondamentali: un'alta valenza scientifica e un'innovativa efficacia didattica; dunque, ben lontani da uno scarso rigore teoretico e da una mediocre banalizzazione didascalica. Rinviando per approfondimenti alla vasta *Bibliografia* finale del volume (dalle "questioni di metodo" all'orientamento generale sul romanzo italiano dal Seicento al Duemila – con testi, studi, repertori bibliografici, profili panoramici, indagini storiografiche, sintesi prospettiche, raccolte saggistiche, ricerche di taglio tematico o tipologico, interviste e testimonianze autobiografiche –, fino alle utilissime "integrazioni bibliografiche per capitoli" con interna ripartizione per temi, generi, correnti, rapporti tra le arti, momenti e situazioni storico-geografiche), se ne esemplificano solo i primi cinque che, a partire dall'inizio dell'Ottocento, corrispondono agli argomenti svolti fino alla stesura di questi appunti: **I. Nascita del romanzo italiano moderno:** Il corso ha preso inizio da un'impostazione metodologica di ordine generale sul romanzo come strumento di diagnosi storica, mettendo al centro il valore storicamente emblematico delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802). Se ne sono prevalentemente focalizzati genesi, temi e stile: la prosa monologica dell'io eroico, in rapporto alla milizia civile di Foscolo; il cosiddetto anti-Ortis, Didimo Chierico, che, attraverso l'influenza dell'umorismo di Laurence Sterne, è precocemente indirizzato a un pubblico 'medio' di lettori; la distanza foscoliana dal realismo romantico; le ragioni di questa differenza, collegate anche alla nascita del "romanzo storico". **II. Il romanzo storico:** Ragioni politiche e letterarie dei romanzi storici, in rapporto ai periodi più rappresentati, alla funzione del narratore onnisciente e al loro immediato successo. I diversi filoni del romanzo storico e la loro dislocazione geografica con particolare attenzione al sud d'Italia. La centralità e peculiarità dei *Promessi sposi* e suoi caratteri fondamentali: differenze tra le tragedie manzoniane e la tensione dinamica del romanzo; contrappunto tra il narratore e l'anonimo del Seicento; denuncia linguistica e ideologica dell'autore; diverse declinazioni della Provvidenza da parte dei personaggi e rifiuto della Provvidenza edificante da parte di Manzoni; realismo e fenomenologia della violenza: politica, religiosa, psicologica; nuova costruzione manzoniana del 'vero' storico nell'antiromanzo della *Storia della colonna infame*, in cui la conoscenza impietosa della realtà porta allo smascheramento del delitto di Stato; ragioni del rifiuto manzoniano del romanzo misto di storia e di invenzione. Sguardo al contesto: il romanzo europeo da Stendhal a Dickens; la funzione delle riviste dal "Conciliatore" al "Politecnico" di Cattaneo. **III. Crisi del romanzo storico e mappa complessiva dei romanzi preunitari:** Romanzo sociale, romanzo d'analisi, romanzo umoristico; in particolare, il "romanzo di formazione", con al centro Nievo e il suo capolavoro, l'altro grande 'corpus' narrativo del nostro Ottocento, le *Confessioni d'un Italiano*, di cui si esaminano: l'io narrante come attento testimone storico; i diversi registri narrativi dell'opera; il rapporto tra io narrante e io narrato; la lingua e il 'pathos' narrativo; la sua struttura 'chiusa'; la suprema sintesi di tutta la cultura preunitaria. **IV. Il romanzo dell'Italia unita:** Dal disinganno postunitario e dall'emergere di nuovi valori alle risposte narrative come crisi e declino del protagonista-eroe e affermarsi del narratore cronista e testimone. Nascita di numerosi generi e di nuovi statuti narrativi: il romanzo fantastico, il romanzo visionario e la loro frattura con il reale; il romanzo giallo, rosa e 'parlamentare'. Problemi letterari e metaletterari connessi al romanzo: l'espressionismo linguistico (la Scapigliatura); le nuove teorie del romanzo e il 'realismo' (De Sanctis); il rapporto tra dialetto e lingua nazionale; uno sguardo alla sociologia della letteratura: la ricezione dei romanzi e l'importanza assunta dal fatturato delle vendite. Momento

culminante del romanzo postunitario: i capolavori di Verga, i *Malavoglia* e il *Mastro don Gesualdo*: la sconfitta del mondo fuori della storia, la ciclicità della narrazione, il punto di vista interno, le funzioni della voce narrante popolare, la dissoluzione della struttura narrativa, il discorso libero indiretto, gli effetti dell'impersonalità, la tecnica del rallentamento, l'alienazione e lo straniamento allegorico, il paesaggio come specchio della dannazione; altri personaggi tra sofferenza e patologia (in Capuana e De Roberto); temi, lingua, stile, registri espressivi e sintattici della narrativa di d'Annunzio; diverso modo di leggere e interpretare Darwin, da Verga e d'Annunzio a Fogazzaro e Svevo. **V. Il romanzo del primo Novecento e la dissociazione dell'io:** La narrativa del primo Novecento: l'attacco alla sublimazione estetizzante, il superamento del naturalismo ottocentesco, l'apporto di Freud e della psicanalisi all'indagine diegetica della conflittualità interna del personaggio-uomo. Temi essenziali: la malattia come metafora; la follia e la sua normalizzazione; la prossimità della morte e il suicidio liberatorio; la volontà anticelebrativa e la disperazione. Stili e tecniche narrative: autoanalisi, scrittura diaristica, alterazione della cronologia narrativa (Svevo); relativismo, umorismo, diagnosi critica della realtà (Pirandello); nevrosi, animalizzazione, irrilevanza della trama (Tozzi); distanza prospettica tra autore e personaggio; assenza di memoria storica e visionarietà espressionistica (Svevo e Tozzi a confronto). Il romanzo futurista: elementi del romanzo 'sintetico', la sua sintassi narrativa e il frammento. Il contesto culturale: le riviste ("Lacerba", "La Voce").