

Questa è la raccolta dei lavori teorici di Michail Bachtin, la cui opera si forma al confine di filosofia, storia e letteratura e costituisce il contributo più originale e fecondo che, dopo i «formalisti», la cultura russa abbia dato alla «scienza della letteratura».

In questi saggi, scritti per lo più negli anni venti e trenta e pubblicati postumi, Bachtin elabora una teoria del romanzo arditamente originale e la verifica su tutto l'arco di sviluppo di questo genere letterario, dal romanzo greco e latino alla biografia antica, dal romanzo di cavalleria al mondo di Rabelais, fino alle linee centrali di sviluppo del romanzo moderno. Il continuo scambio di energie critiche tra teoria e storia genera una messe straordinaria di interpretazioni, proposte, intuizioni, sorrette da una metodologia rigorosa e animate da un pensiero innovatore.

Oltre che come una teoria del romanzo il libro può essere letto come espressione di una filosofia «dialogica» profondamente libera e sovvertitrice. Non ultima sorpresa è, come sottolinea la curatrice di questo volume, la figura stessa dell'autore quale si disegna attraverso tutto il suo lavoro, che per quasi mezzo secolo fu svolto con straordinaria tenacia, nell'oscurità e spesso nell'ostilità: la figura esemplare di uno spirito indipendente e creativo, le cui idee oggi sono considerate come precorritrici della semiotica, ma di cui forse sarebbe meglio rispettare la singolare originalità, fuori di ogni incasellamento classificatorio, nell'orizzonte delle moderne «scienze della cultura».

Di Michail Bachtin (1895-1975), Einaudi ha pubblicato: *Dostoevskij. Poetica e stilistica*; *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* e (con György Lukács e altri) *Problemi di teoria del romanzo*.

Lire 35 000 (Iva compresa)

ISBN 88-06-15420-6



9 788806 154202

Bachtin

Estetica e romanzo

Un contributo fondamentale
alla «scienza della letteratura»



discorsività del suo tempo. Inoltre la presa in considerazione di tutte le riaccentuazioni ulteriori delle figure di un dato romanzo – ad esempio, di Don Chisciotte – ha un enorme significato euristico e amplia e approfondisce la loro comprensione artistico-ideologica, poiché, lo ripetiamo, le grandi figure romanzesche continuano a crescere e a svilupparsi anche dopo la loro creazione e sono suscettibili di mutare creativamente in altre epoche, ben lontane dal giorno e dall'ora della loro prima nascita.

1934-35.

Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo

Saggi di poetica storica *

Il processo, attraverso il quale la letteratura si è impadronita del tempo e dello spazio storici reali e dell'uomo storico reale che in essi si manifesta, ha avuto un decorso complicato e discontinuo. La letteratura si è impadronita dei singoli aspetti del tempo e dello spazio, accessibili in una determinata fase storica dello sviluppo dell'umanità, e ha formato nella sfera dei generi i corrispondenti metodi di riflessione ed elaborazione artistica degli aspetti di realtà padroneggiati.

Chiameremo *lcronotopo* (il che significa letteralmente «tempospazio») l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein). A noi non interessa il significato speciale che esso ha nella teoria della relatività e lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora (quasi, ma non del tutto); a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio). Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura (non ci occupiamo qui del cronotopo nelle altre sfere di cultura) ¹.

Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artistica-

* *Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poetike.*

¹ L'autore di queste righe presenziò, nell'estate del 1925, alla lettura della relazione di A. A. Uchtomskij sul cronotopo nella biologia; nella relazione furono toccati anche problemi di estetica.

mente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico.

Il cronotopo nella letteratura ha un essenziale significato *di genere*. Si può dire senza ambagi che il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo, con la precisazione che il principio guida del cronotopo letterario è il tempo. Il cronotopo come categoria della forma e del contenuto determina (in notevole misura) anche l'immagine dell'uomo nella letteratura, la quale è sempre essenzialmente cronotopica¹.

Come già abbiamo detto, la letteratura si è impadronita del cronotopo storico reale in modo complicato e discontinuo: sono stati padroneggiati certi aspetti del cronotopo accessibili nelle condizioni storiche date e sono state elaborate soltanto determinate forme di riflessione artistica del cronotopo reale. Queste forme di genere, produttive all'inizio, sono state consolidate dalla tradizione e nel successivo sviluppo hanno continuato tenacemente a esistere anche quando avevano già interamente perso il loro significato realisticamente produttivo e adeguato. Di qui la coesistenza, nella letteratura, di fenomeni profondamente asincronici, il che complica oltremodo il processo storico-letterario.

Nei saggi di poetica storica qui proposti cercheremo di mostrare questo processo usando come materiale lo sviluppo delle varietà di genere del romanzo europeo, a cominciare dal cosiddetto «romanzo greco» e per finire col romanzo di Rabelais. La relativa stabilità tipologica dei cronotopi romanzeschi elaborati in questi periodi ci permetterà di gettare il nostro sguardo anche in avanti su alcune varietà del romanzo dei periodi successivi.

¹ Nella sua *Estetica trascendentale* (una delle parti principali della *Critica della ragion pura* [*Kritik der reinen Vernunft*]) Kant definisce lo spazio e il tempo come forme necessarie di ogni conoscenza, cominciando dalle percezioni e rappresentazioni elementari. Noi accogliamo la valutazione kantiana del significato di queste forme nel processo della conoscenza, ma, a differenza di Kant, le intendiamo non come «trascendentali», bensì come forme della realtà. Cercheremo di scoprire la loro funzione nel processo della conoscenza (della visione) artistica concreta nell'ambito del genere romanzesco.

Noi non pretendiamo di giungere a formulazioni e definizioni teoriche esaurienti ed esatte. Solo di recente è cominciato — da noi e all'estero — un serio lavoro di studio delle forme del tempo e dello spazio nell'arte e nella letteratura. Questo lavoro nel suo ulteriore sviluppo integrerà e forse emenderà profondamente le caratteristiche dei cronotopi romanzeschi da noi qui date.

1. Il romanzo greco.

Già nell'antichità furono creati tre tipi essenziali di unità romanzesca e quindi tre corrispondenti modi di padronanza artistica del tempo e dello spazio nel romanzo o, per dirla in breve, tre cronotopi romanzeschi. Questi tre tipi si sono dimostrati straordinariamente produttivi ed elastici e sotto molti aspetti hanno determinato lo sviluppo di tutto il romanzo di avventure fino alla metà del XVIII secolo. È quindi necessario cominciare da un'analisi particolareggiata dei tre tipi antichi per poi svolgere gradatamente le loro variazioni nel romanzo europeo e mettere in luce quel che di nuovo è stato creato ormai su terreno puramente europeo.

In tutte le nostre analisi concentreremo l'attenzione sul problema del tempo (che è il principio guida del cronotopo) e soltanto su tutto ciò che con tale problema ha un diretto e immediato rapporto. Tutte le questioni d'ordine storico-genetico saranno da noi quasi interamente tralasciate.

Il primo tipo di romanzo antico (primo non in senso cronologico) sarà da noi chiamato convenzionalmente «romanzo d'avventure e di prove». In questo gruppo facciamo rientrare tutto il romanzo cosiddetto «greco» o «sofistico», costituitosi nel II-VI secolo d. C.

Elenco gli esempi giunti sino a noi in forma completa: *Le etioptiche* di Eliodoro, *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, *Le avventure di Cherea e Calliroe* di Caritone, *Abrocome e Anzia* (*Racconti efesii*) di Senofonte Efesio, *Dafni e Cloe* di Longo Sofista. Alcuni esempi caratteristici sono giunti a noi in forma frammentaria o in riassunto¹.

¹ *Le meraviglie al di là di Tule* di Antonio Diogene, il *Romanzo di Nino*, il *Romanzo della principessa Chione*, ecc.

In questi romanzi troviamo un tipo altamente e sottilmente elaborato di *tempo d'avventura* con tutte le sue specifiche particolarità e sfumature. L'elaborazione di questo tempo d'avventura e la tecnica del suo impiego nel romanzo sono già così alte e piene che tutto il successivo sviluppo del romanzo *puramente* d'avventure fino ai nostri giorni non ha aggiunto ad esse alcunché di sostanziale. Per questo le particolarità specifiche del tempo d'avventura si manifestano nel modo migliore attraverso questi romanzi.

Gli intrecci di tutti questi romanzi (così come dei più diretti e immediati successori: i romanzi bizantini) rivelano una grandissima affinità e, in sostanza, si compongono degli stessi elementi (motivi); nei singoli romanzi muta la quantità di questi elementi, la loro incidenza nel tutto dell'intreccio, il loro modo di combinarsi. È facile comporre uno schema tipico sinottico dell'intreccio, indicando le singole deviazioni e variazioni di maggiore importanza. Ecco questo schema:

Un giovane e una fanciulla in età di *matrimonio*. La loro origine è *ignota*, *misteriosa* (non sempre; questo momento manca, ad esempio, in Tazio). Essi sono dotati di *straordinaria bellezza*. Sono anche straordinariamente *casti*. *Inaspettatamente* si incontrano; di solito a una *festa* solenne. Si accendono di reciproca *improvvisa* e *istantanea* passione, invincibile come il fato, come un'incurabile malattia. Però il loro matrimonio non può avvenire subito. Esso incontra degli ostacoli che lo *ritardano*. Gli innamorati sono *divisi*, si *cercano*, si *trovano*; di nuovo si *perdono*, di nuovo si trovano. I soliti ostacoli e le solite avventure degli innamorati: il rapimento della promessa sposa alla vigilia delle nozze, il *rifiuto dei genitori* (se ci sono) che predestinano per gli innamorati un altro fidanzato e un'altra fidanzata (*false coppie*), la fuga degli innamorati, il loro viaggio, la tempesta, il *naufragio*, il salvataggio miracoloso, l'assalto dei *pirati*, la *cattura* e la *prigionia*, l'attentato all'innocenza dell'eroe e dell'eroina, il sacrificio purificatore dell'eroina, le guerre, le battaglie, la *vendita in schiavitù*, le *morti presunte*, i *travestimenti*, il riconoscimento - non riconoscimento, i presunti tradimenti; le prove della castità e della fedeltà, le false accuse di delitti, i processi giudiziari, le verifiche giudiziarie della castità e della fedeltà degli innamorati. I protagonisti trovano i loro pa-

renti (se questi erano ignoti). Una grande funzione è svolta dagli incontri con amici inattesi o nemici imprevisi, dalle divinazioni, dalle predizioni, dai sogni fatidici, dai presentimenti, dai filtri soporiferi. Il romanzo termina con la felice unione degli innamorati in matrimonio. Questo è lo schema dei principali momenti d'intreccio.

Questa azione d'intreccio si svolge su uno sfondo geografico molto vasto e svariato, di solito in quattro o cinque paesi divisi dai mari (Grecia, Persia, Fenicia, Egitto, Babilonia, Etiopia, ecc.). Nel romanzo si danno descrizioni - a volte molto particolareggiate - di alcune caratteristiche di paesi, città, vari edifici, opere d'arte (ad esempio, quadri), usi e costumi della popolazione, vari animali esotici e meravigliosi e di altre curiosità e rarità. Inoltre nel romanzo sono introdotti ragionamenti (a volte assai ampi) su vari temi religiosi, filosofici, politici e scientifici (sul destino, sui presagi, sul potere di Eros, sulle passioni umane, sulle lacrime, ecc.). Grande incidenza hanno nei romanzi i discorsi dei personaggi - discorsi di difesa e d'altro tipo, - costruiti secondo tutte le regole della tarda retorica. Per la sua composizione il romanzo greco tende, quindi, a una certa enciclopedicità, che in generale è propria di questo genere letterario.

Tutti i momenti del romanzo da noi enumerati, senza eccezione (nella loro forma astratta), sia d'intreccio sia descrittivi e retorici, non sono affatto nuovi: essi s'incontravano tutti ed erano ben elaborati in altri generi della letteratura antica: i motivi amorosi (il primo incontro, l'improvvisa passione, l'ambascia) erano elaborati nella poesia ellenistica d'amore; altri motivi (le tempeste, i naufragi, le guerre, i rapimenti) erano elaborati dall'epos antico; alcuni motivi (l'agnizione) svolgevano una parte essenziale nella tragedia; i motivi descrittivi erano sviluppati nel romanzo geografico antico e nelle opere storiografiche (ad esempio, in Erodoto); i ragionamenti e i discorsi lo erano nei generi retorici. Si può valutare variamente il significato dell'elegia amorosa, del romanzo geografico, della retorica, del dramma, del genere storiografico nel processo di genesi del romanzo greco, ma un certo sincretismo dei momenti di genere in tale romanzo non può essere negato. Il romanzo greco ha usato e rifiuto nella propria struttura quasi tutti i generi della letteratura antica.

Ma tutti questi elementi di vari generi letterari qui sono

rifusi e riuniti in una nuova specifica unità romanzesca, il cui momento costitutivo è il tempo romanzesco d'avventura. In un *cronotopo* completamente nuovo — il «*mondo altrui nel tempo d'avventura*» — gli elementi dei vari generi letterari hanno acquistato un nuovo carattere e particolari funzioni e quindi hanno cessato di essere ciò che erano negli altri generi.

Qual è l'essenza di questo tempo d'avventura dei romanzi greci?

Il punto di partenza del movimento d'intreccio è il primo incontro del protagonista e dell'eroina e il repentino scoppio della loro reciproca passione; il punto che conclude il movimento d'intreccio è la loro felice unione in matrimonio. Tra questi due punti si svolge tutta l'azione del romanzo. Questi punti — termini del movimento d'intreccio — sono avvenimenti essenziali nella vita dei protagonisti; di per sé essi hanno un significato biografico. Ma il romanzo è costruito non su di essi, bensì su ciò che si trova (si compie) *tra* essi. Ma *in sostanza* tra essi non deve esserci alcunché: l'amore del protagonista e dell'eroina fin dal principio non suscita alcun dubbio, e questo amore resta *assolutamente immutato* nel corso di tutto il romanzo. Si conserva anche la loro castità e il matrimonio alla fine del romanzo si *salda direttamente* con l'amore dei protagonisti che era esploso al primo incontro, come se tra questi due momenti non fosse successo assolutamente nulla, come se il matrimonio avvenisse il giorno dopo il loro incontro. Due momenti attigui di una vita e di un tempo biografici si sono riuniti in modo immediato. La frattura, la pausa, lo iato, che sorgono tra questi due momenti biografici direttamente affini e in cui si costruisce appunto tutto il romanzo, non entrano nella serie biografica temporale: restano fuori del tempo biografico, non mutano nulla nella vita dei protagonisti, non portano nulla in essa. Si tratta appunto di uno iato extratemporale tra due momenti del tempo biografico.

Se le cose stessero diversamente, se, ad esempio, come risultato delle avventure e delle prove sofferte l'iniziale repentina passione dei protagonisti si rafforzasse, si mettesse alla prova realmente e acquistasse nuove qualità di amore saldo e provato oppure se i protagonisti diventassero adulti e si conoscessero meglio a vicenda, ci troveremmo di fronte a uno dei tipi dell'assai tardo, e per nulla d'avventure, roman-

zo europeo, e non al romanzo greco. In questo caso, infatti, benché i termini dell'intreccio rimangano gli stessi (passione all'inizio e matrimonio alla fine), gli avvenimenti che ritardano il matrimonio acquisterebbero un certo significato biografico, o almeno psicologico, risulterebbero inseriti nel tempo reale della vita dei protagonisti, tempo che muta loro stessi e gli avvenimenti (essenziali) della loro vita. Ma nel romanzo greco è proprio questo che manca: in esso tra i due momenti del tempo biografico si ha un purissimo iato che non lascia alcuna *traccia* nella vita dei protagonisti e nei loro caratteri.

Tutti gli avvenimenti del romanzo, che colmano questo iato, costituiscono una mera digressione dal corso normale della vita, digressione priva della reale durata dei complementi di una normale biografia.

Questo tempo del romanzo greco non ha neppure una durata biologica elementare, di età. I protagonisti s'incontrano in età di matrimonio all'inizio del romanzo e in quella stessa età di matrimonio, altrettanto freschi e belli, si sposano verso la fine del romanzo. Il tempo, nel corso del quale essi vivono un'incredibile quantità di avventure, nel romanzo non è misurato e non è calcolato; si tratta semplicemente di giorni, notti, ore, istanti, misurati tecnicamente soltanto nell'ambito di ogni singola avventura. Nel computo dell'età dei protagonisti questo tempo straordinariamente intenso in senso avventuroso, ma indeterminato, non rientra affatto. Anche qui si ha uno iato extratemporale tra due momenti biologici: il risveglio della passione e il suo soddisfacimento.

Quando Voltaire nel suo *Candido* parodia il romanzo di avventure di tipo greco che aveva dominato nei secoli XVII e XVIII (il cosiddetto «romanzo barocco»), egli, tra l'altro, non trascura di calcolare quanto tempo reale sarebbe stato necessario per una dose romanzesca normale di avventure e di «vicissitudini» del protagonista. I suoi eroi (Candido e Cunegonda) alla fine del romanzo, superate tutte le peripezie, celebrano il debito felice matrimonio. Ma, ahimè, essi sono ormai vecchi, e la bella Cunegonda assomiglia a una vecchia orrenda strega. Il soddisfacimento succede alla passione quando ormai è biologicamente impossibile.

S'intende da sé che il tempo d'avventura del romanzo greco è privo di ogni ciclicità naturale e quotidiana che vi immetta un ordine temporale e indici umani di misura e lo con-

netta ai momenti iterati della vita della natura e degli uomini. Non è neppure il caso, naturalmente, di parlare di una localizzazione storica del tempo d'avventura. In tutto l'universo del romanzo greco, con tutti i suoi paesi, città, edifici, e opere d'arte, manca interamente qualsiasi connotato del tempo storico, qualsiasi traccia dell'epoca. Con questo si spiega anche il fatto che la cronologia dei romanzi greci finora non è stata stabilita con esattezza scientifica, e ancora di recente le opinioni degli studiosi sulla data d'origine dei singoli romanzi divergevano con uno scarto di cinque o sei secoli.

Tutta l'azione del romanzo greco, quindi, tutti gli avvenimenti e tutte le avventure che lo riempiono non rientrano nella serie temporale storica, né in quella quotidiana, né in quella biografica, né in quella dell'età biologica elementare. Queste avventure si trovano fuori di tutte queste serie e fuori delle regolarità e delle dimensioni umane che sono proprie di queste serie. In questo tempo nulla muta: il mondo resta così com'era, biograficamente neppure la vita dei protagonisti muta, i loro sentimenti restano anch'essi immutati, e le persone in tale tempo non invecchiano neppure. Questo tempo vuoto non lascia alcuna traccia, alcun connotato duraturo del proprio fluire. È, lo ripetiamo, uno iato extratemporale, sorto tra due momenti d'una serie temporale reale (nel caso dato, della serie biografica).

Tale è il tempo d'avventura nel suo complesso. Ma com'è, questo tempo, al proprio interno?

Esso si compone di una serie di brevi segmenti, che corrispondono alle singole avventure; all'interno di ogni avventura il tempo è organizzato in modo tecnico esteriore: ciò che importa è fare in tempo a fuggire, fare in tempo a rincorrere, sorpassare, essere o non essere al momento giusto in un dato posto, incontrarsi o non incontrarsi, ecc. Nell'ambito di una singola avventura contano i giorni, le notti, le ore, persino i minuti e i secondi, come in ogni lotta e in ogni impresa attiva esteriore. Questi segmenti temporali sono introdotti e intersecati da specifici «a un tratto» e «proprio allora».

«A un tratto» e «proprio allora» sono le caratteristiche più adeguate di tutto questo tempo, poiché questo in generale comincia e si afferma là dove il corso normale e prammatico o causalmente interpretato degli avvenimenti si interrompe e dà luogo all'irruzione della *pura casualità* con la sua lo-

gica specifica. Questa logica è la *coincidenza* fortuita, cioè la *simultaneità* fortuita e la *rottura* fortuita, cioè l'*asincronia* fortuita. Inoltre anche il «prima» o il «poi» di questa simultaneità e asincronia fortuita hanno un significato essenziale e decisivo. Se una certa cosa fosse successa un minuto prima o un minuto dopo, se cioè non ci fosse stata una simultaneità o un'asincronia fortuita, non ci sarebbe neppure stato l'intreccio e mancherebbe la materia del romanzo.

«Avevo dunque diciannove anni, e mio padre faceva preparativi per celebrare le mie nozze l'anno seguente, quando la *Fortuna dava inizio al dramma*», narra Clitofonte (*Leucippe e Clitofonte*, I, 3)¹.

Questo «dramma della Fortuna», coi suoi «a un tratto» e «proprio allora» costituisce appunto l'intero contenuto del romanzo.

Inaspettatamente comincia la guerra tra i traci e i bizantini. Sulle cause di questa guerra nel romanzo non si dice una sola parola, ma grazie ad essa nella casa del padre di Clitofonte capita Leucippe. «Come la vidi, restai subito tramortito», racconta Clitofonte.

Ma a Clitofonte era già stata destinata dal padre un'altra fidanzata. Il padre comincia ad affrettare le nozze, le fissa per l'*indomani* e già fa i sacrifici preparatori: «Come lo seppi, mi sentii morire e cercavo un espediente con cui potessi differire le nozze. Mentre riflettevo a questo, si levò un *improvviso* strepito nella parte della casa destinata agli uomini» (2, 12). Si viene a sapere che un'aquila aveva ghermito la vittima sacrificale preparata dal padre. È un cattivo presagio, e il matrimonio deve essere rimandato di alcuni giorni. Ma proprio in quei giorni, grazie a un caso, la sposa destinata a Clitofonte viene rapita, essendo stata scambiata per errore per Leucippe.

Clitofonte decide di penetrare nella camera di Leucippe. «Da poco era entrato nella camera della fanciulla, quando alla madre della ragazza *accadde* una cosa di questo genere: un sogno la turbò profondamente» (2, 23). Essa entra nella camera della figlia e sorprende Clitofonte, il quale però riesce a

¹ [Per le citazioni tratte da romanzi greci e latini ci siamo serviti delle traduzioni di vari autori raccolte nel volume *Il romanzo classico*, a cura di Quintino Cataudella, Roma 1958].

fuggire senza essere riconosciuto. Ma il giorno dopo tutto può essere scoperto e perciò Clitofonte e Leucippe devono fuggire. Tutta la fuga è costruita su una catena di fortuiti «a un tratto» e «proprio allora» che favoriscono i due eroi. «*Per fortuna* Conope, che soleva spiarcì, in quel giorno era fuori di casa, per compiere dei servizi alla sua padrona [...] E non fummo delusi, giacché, arrivati al porto di Berito, trovammo una nave in partenza, che *proprio allora* stava per sciogliere gli ormeggi» (2, 31).

Sulla nave: «Era *per caso* nostro vicino un giovinetto» (2, 32). Questi diventa loro amico e svolge poi una parte importante nelle successive avventure.

Poi si hanno la tradizionale tempesta e il naufragio. «Eravamo in navigazione da tre giorni, quando *improvvisamente*, nella completa serenità del cielo, una caligine si spande, e già la luce del sole era scomparsa» (3, 1).

Nel naufragio periscono tutti, ma i due eroi si salvano grazie a un caso felice. «Poiché così la nave fu ridotta in frantumi, qualche buona divinità salvò per noi dalla distruzione una parte della prua». Essi sono gettati a riva: «Noi, invece, verso il tardo pomeriggio avemmo *la fortuna* di approdare a Pelusio, e lieti per aver raggiunto la terra, ringraziavamo gli dèi» (3, 5).

Si scopre poi che anche tutti gli altri personaggi, che si era creduto fossero periti nel naufragio, si erano salvati grazie a felici circostanze fortuite. In seguito essi capitano proprio nel luogo e nel tempo in cui i due eroi hanno bisogno di un aiuto urgente. Clitofonte, convinto che Leucippe sia stata sacrificata dai predoni, decide di suicidarsi: «Così avendo detto, tendo in alto la spada per cacciarmela in gola, *quando* vedo due figure umane che (era notte di luna) corrono in fretta verso di me [...] erano Menelao e Satiro. Io, sebbene vedessi che erano amici, e *insperatamente* vivi, né li abbracciai né fui preso da subitanea gioia» (3, 17). Gli amici, naturalmente, impediscono il suicidio e annunciano che Leucippe è viva.

Ormai verso la fine del romanzo Clitofonte per una falsa accusa è condannato alla pena capitale e prima di morire deve essere sottoposto a tortura. «E già ero stato legato; e, denudato, ero stato sollevato in alto e sospeso ai lacci, e alcuni portavano delle sfere, altri il fuoco e la ruota, mentre Clinia levava alti lamenti e invocava gli dèi, *quando* si vide avvicini-

narsi il sacerdote di Artemide, incoronato di alloro. Questo è il segnale che è arrivato un corteo di forestieri per offrire un sacrificio alla dea: quando una cosa simile accade, si deve sospendere ogni condanna per tanti giorni quanti ne occorrono perché i partecipanti al corteo compiano il sacrificio. Così allora fui sciolto dalle catene» (7, 13).

Dopo alcuni giorni di proroga tutto si chiarisce e le cose prendono un'altra piega, naturalmente, non senza una serie di nuove coincidenze e rotture fortuite. Si scopre che Leucippe è viva. E il romanzo finisce con dei matrimoni felici.

Come si vede (e noi qui abbiamo addotto solo un'esigua quantità di simultaneità e asincronie fortuite), il tempo d'avventura vive nel romanzo di una vita abbastanza intensa; un solo giorno, una sola ora e persino un solo minuto *prima o dopo* ha dovunque un significato decisivo, fatale. Le avventure stesse si infilano l'una nell'altra in una serie extratemporale e, in sostanza, infinita, la quale può essere allungata quanto si vuole, poiché è priva di ogni interna limitazione sostanziale. I romanzi greci sono relativamente brevi. Nel XVII secolo l'ampiezza dei romanzi costruiti in modo analogo aumentò d'una quindicina di volte¹. Questo aumento non aveva alcun limite interno. Tutti i giorni, le ore e i minuti presi in conto nell'ambito delle singole avventure non si uniscono tra loro in una serie temporale reale, non diventano giorni e ore della vita umana. Queste ore e questi giorni non lasciano traccia in alcunché e quindi la loro quantità può essere quella che si vuole.

Tutti i momenti dell'infinito tempo d'avventura sono regolati da un'unica forza: il *caso*. Tutto questo tempo, infatti, è composto di simultaneità fortuite e di asincronie fortuite. L'avventuroso «*tempo del caso*» è uno specifico *tempo di interferenza di forze irrazionali nella vita umana*; interferenza del destino (*tuche*), degli dèi, dei demoni, dei maghi e, nei tardi romanzi d'avventura, dei ribaldi romanzeschi i quali, in quanto ribaldi, usano come propria arma la simultaneità e l'asincronia fortuite, «stanno in agguato», «si appostano» e si scagliano «a un tratto» e «proprio quando».

¹ Ecco le dimensioni dei più noti romanzi del XVII secolo: *L'Astrée* di D'Urfé è in cinque volumi e conta più di seimila pagine; la *Cléopâtre* di La Calprenède è in dodici volumi, con più di cinquemila pagine; l'*Arminius und Thusnelda* di Lohenstein è in due enormi volumi, con più di tremila pagine.

I momenti del tempo d'avventura si trovano nei punti di rottura del corso normale degli eventi, della serie normale, vitale, causale o finalistica, nei punti in cui questa serie si interrompe e dà luogo all'irruzione di forze non umane: il destino, gli dèi, i ribaldi. È appunto a queste forze e non ai protagonisti che appartiene *tutta l'iniziativa* nel tempo d'avventura. Anche i protagonisti nel tempo d'avventura, naturalmente, agiscono (scappano, si difendono, combattono, si salvano), ma agiscono, per così dire, come persone fisiche, senza che l'iniziativa appartenga a loro; persino l'amore viene inviato inaspettatamente su di loro dall'onnipotente Eros. Agli uomini in questo tempo ogni cosa non fa che accadere (a volte accade loro anche di conquistare un regno); l'uomo puramente d'avventura è l'uomo del caso; come uomo, al quale qualche cosa è accaduto, egli entra nel tempo d'avventura. Ma l'iniziativa in questo tempo non appartiene agli uomini.

È del tutto comprensibile che i momenti del tempo d'avventura, tutti questi «a un tratto» e «proprio quando» non possono essere presagiti mediante l'analisi razionale, lo studio, la saggia previsione, l'esperienza, ecc. Però questi momenti sono conosciuti mediante divinazioni, auspici, leggende, predizioni di oracoli, sogni profetici, presentimenti. Di tutto questo i romanzi greci sono pieni. Non appena la «Fortuna dava inizio al dramma» di Clitofonte, questi ha un sogno profetico che svela il suo futuro incontro con Leucippe e le loro avventure. Anche in seguito il romanzo è pieno di simili fenomeni. La Fortuna e gli dèi tengono in pugno l'iniziativa negli eventi e informano gli uomini della propria volontà. «Suole spesso la divinità rivelare l'avvenire agli uomini di notte, — dice Achille Tazio per bocca del suo Clitofonte, — non perché possano evitare, premunendosi, di soffrirlo (giacché non possono essere superiori al destino), ma perché, pur soffrendolo, lo sopportino con maggior rassegnazione» (1, 3).

Dovunque, nell'ulteriore sviluppo del romanzo europeo, compaia il tempo greco d'avventura, l'iniziativa nel romanzo passa al *caso*, che regola la simultaneità e l'asincronia degli eventi o come una forza impersonale, innominata nel romanzo, o come destino, o come provvidenza divina, o come «ribaldi» e «misteriosi benefattori» romanzeschi. Questi ultimi, infatti, si trovano ancora anche nei romanzi storici di Walter Scott. Insieme col caso (con le sue varie maschere)

entrano inevitabilmente nel romanzo varie forme di predizione, e in particolare i sogni profetici e i presentimenti. E non è necessario, naturalmente, che tutto il romanzo si costruisca nel tempo d'avventura di tipo greco: è sufficiente una certa aggiunta di elementi di questo tempo ad altre serie temporali perché compaiano anche i fenomeni inevitabilmente connessi.

In questo tempo d'avventura del caso, degli dèi e dei ribaldi, con la sua logica specifica, nel XVII secolo sono coinvolti anche i destini dei popoli, dei regni e delle culture: ciò avviene nei primi romanzi storici europei, ad esempio, nel romanzo *Gran Ciro* (*Artamène ou Le Grand Cyrus*) di Madeleine de Scudéry, nel romanzo *Arminius und Thusnelda* di Lohenstein e nei romanzi storici di La Calprenède. Si crea un'originale «filosofia della storia» che permea questi romanzi, filosofia che affida la soluzione dei destini storici allo iato extra-temporale che si forma tra due momenti della serie temporale reale.

Una serie di momenti del romanzo storico barocco attraverso l'anello mediatore del «romanzo gotico» è penetrato anche nel romanzo storico di Walter Scott, determinandone alcune caratteristiche: le azioni segrete di misteriosi benefattori e ribaldi, la funzione specifica del caso, vari tipi di predizione e presentimento. Naturalmente, nel romanzo di Walter Scott questi momenti non sono affatto dominanti.

Ci affrettiamo a precisare che qui si tratta della specifica *casualità d'iniziativa* del tempo greco d'avventura, e non della casualità in generale. La casualità in generale è una forma di manifestazione della necessità e come tale essa può aver luogo in ogni romanzo, come ha luogo anche nella vita. Nelle serie temporali umane più reali (di vario grado di realtà) ai momenti della casualità greca d'iniziativa corrispondono i momenti (s'intende da sé che di una loro *rigorosa* corrispondenza non si può neppure parlare) degli errori umani, dei delitti (in parte già nel romanzo barocco), delle esitazioni e della scelta, delle decisioni umane d'iniziativa.

Compiendo la nostra analisi del tempo d'avventura nel romanzo greco, dobbiamo ancora toccare un momento più generale, e precisamente i singoli motivi che entrano come elementi costitutivi negli intrecci dei romanzi. Motivi come l'incontro-commiato (distacco), la perdita-acquisizione, la ri-

cerca-ritrovamento, il riconoscimento - non riconoscimento, ecc. entrano come elementi costitutivi negli intrecci non soltanto dei romanzi di varie epoche e di vario tipo, ma anche delle opere letterarie di altri generi (epiche, drammatiche, persino liriche). Questi motivi per loro natura sono cronotopici (certo, nei vari generi in modo diverso). Ci soffermeremo qui su uno solo di essi, che però probabilmente è il più importante: il *motivo dell'incontro*.

In ogni incontro (come abbiamo già mostrato analizzando il romanzo greco) la determinazione temporale («in uno stesso tempo») è inseparabile dalla determinazione spaziale («in uno stesso luogo»). Anche nel motivo negativo — «non si incontrarono», «si separarono» — si conserva la cronotopicità, ma un membro del cronotopo è dato col segno negativo: non si incontrarono perché non capitarono in un dato luogo nello stesso tempo oppure in uno stesso tempo si trovavano in vari luoghi. L'indissolubile unità (ma senza fusione) delle determinazioni spaziali e temporali porta nel cronotopo dell'incontro un carattere elementarmente netto, formale, quasi matematico. Ma, naturalmente, questo carattere è astratto. Isolatamente infatti il motivo dell'incontro è impossibile: esso entra sempre come elemento costitutivo nella composizione dell'intreccio e nell'unità concreta dell'intera opera e quindi si inserisce nel concreto cronotopo che lo abbraccia, nel caso nostro nel tempo d'avventura e nel paese straniero (senza estraneità). Nelle varie opere il motivo dell'incontro riceve varie sfumature concrete, comprese quelle assiologico-emozionali (l'incontro può essere desiderato oppure no, gioioso o triste, talora terribile, forse anche ambivalente). Naturalmente, nei vari contesti il motivo dell'incontro può avere diverse espressioni verbali. Esso può assumere un significato semimetaforico o puramente metaforico e, infine, può diventare un simbolo (a volte molto profondo). Assai spesso il cronotopo dell'incontro nella letteratura svolge funzioni compositive: serve da nodo, a volte da culmine o persino da scioglimento (finale) dell'intreccio. L'incontro è uno dei più antichi eventi formativi d'intreccio dell'epos (in particolare del romanzo). Bisogna prestare particolare attenzione allo stretto legame del motivo dell'incontro con motivi come l'*abbandono*, la *fuga*, l'*acquisizione*, la *perdita*, il *matrimonio*, ecc., motivi che per l'unità delle determinazioni spa-

zio-temporali sono affini al motivo dell'incontro. Significato particolarmente importante ha lo stretto legame del motivo dell'incontro col *cronotopo della strada* («strada maestra»): i vari tipi di incontri fatti per via. Nel cronotopo della strada l'unità delle determinazioni spazio-temporali si manifesta anche con estrema precisione e chiarezza. Il significato del cronotopo della strada nella letteratura è enorme: raramente un'opera fa a meno di qualche variazione del motivo della strada, e molte opere sono direttamente costruite sul cronotopo della strada e degli incontri e delle avventure fatte per via¹.

Il motivo dell'incontro è strettamente legato ad altri importanti motivi, in particolare al motivo dell'*agnizione* - *non agnizione*, che svolge una funzione enorme nella letteratura (ad esempio, nella tragedia antica).

Il motivo dell'incontro è uno dei più universali non soltanto nella letteratura (è difficile trovare un'opera che ne sia priva), ma anche negli altri campi della cultura, nonché in varie sfere della vita sociale e quotidiana. Nel campo scientifico e tecnico, dove domina il pensiero puramente concettuale, non ci sono motivi in quanto tali, ma un equivalente (fino a un certo punto) del motivo dell'incontro è il concetto di *contatto*. Nella sfera mitologica e religiosa il motivo dell'incontro svolge, naturalmente, una funzione centrale: nella tradizione sacra e nella Sacra scrittura (sia in quella cristiana, come nel Vangelo, ad esempio, sia in quella buddista) e nei rituali religiosi; il motivo dell'incontro nella sfera religiosa si unisce ad altri motivi, ad esempio, al motivo dell'*«epifania»*. Anche in alcune tendenze della filosofia prive di un carattere rigorosamente scientifico il motivo dell'incontro acquista un certo significato (ad esempio, in Schelling, in Max Scheler, in particolare in Martin Buber).

Nelle organizzazioni della vita sociale e statale il cronotopo reale dell'incontro ha costantemente luogo. I vari incontri sociali organizzati e il loro significato sono a tutti noti. Anche nella vita statale gli incontri sono molto importanti, e basterà ricordare quelli diplomatici, sempre rigorosamente regolamentati, dove e il tempo e lo spazio e la composizione del

¹ Una più particolareggiata caratteristica di questo cronotopo sarà da noi data nella sezione conclusiva del presente lavoro.

gruppo che riceve sono stabiliti a seconda del rango della persona ricevuta. Infine, l'importanza degli incontri (a volte tali da determinare direttamente tutto il destino di un uomo) nella vita anche d'ogni giorno di ogni individuo è chiara a chiunque.

Tale è dunque il motivo cronotopico dell'incontro. Alle questioni più generali dei cronotopi e della cronotopicità torneremo ancora alla fine del nostro saggio. Adesso, invece, riprenderemo la nostra analisi del romanzo greco.

In quale spazio si realizza il tempo d'avventura dei romanzi greci?

Al tempo greco d'avventura è necessaria un'estensività spaziale *astratta*. Certo, anche il mondo del romanzo greco è cronotopico, ma il legame tra lo spazio e il tempo in esso ha, per così dire, un carattere non organico, bensì puramente tecnico (e meccanico). Affinché l'avventura possa svilupparsi è necessario uno spazio, anzi molto spazio. La simultaneità fortuita e l'asincronia fortuita dei fenomeni sono legate indissolubilmente allo spazio, misurabile prima di tutto con la *lontananza* e la *vicinanza* (e coi vari loro gradi). Affinché il suicidio di Clitofonte sia scongiurato è necessario che i suoi amici vengano a trovarsi proprio nello stesso luogo in cui egli si appresta a compierlo; per *fare in tempo*, cioè per venirsi a trovare al *momento* necessario nel *luogo* necessario, essi *corrono*, cioè superano una *lontananza spaziale*. Affinché la salvezza di Clitofonte alla fine del romanzo possa realizzarsi è necessario che la processione col sacerdote di Artemide in testa *faccia in tempo* a giungere al *posto* del supplizio *prima* che il supplizio si compia. I rapimenti presuppongono il *rapido* trasporto del rapito in un *luogo lontano* e *sconosciuto*. L'*inseguimento* presuppone il superamento della *lontananza* e di certi *ostacoli spaziali*. La *cattività* e la *prigione* presuppongono la *recinzione* e l'*isolamento* del protagonista in un *determinato luogo dello spazio* che impediscono l'ulteriore movimento spaziale verso un fine, cioè ulteriori inseguimenti e ricerche, ecc. I rapimenti, la fuga, l'inseguimento, le ricerche, le cattività svolgono una funzione enorme nel romanzo greco, il quale ha quindi bisogno di grandi spazi, della terra e del mare, di interi paesi. Il mondo di questi romanzi è grande e multiforme. Ma sia la grandezza sia la multiformità sono del tutto astratte. Per il naufragio è necessario il mare,

ma di che mare si tratti in senso geografico e storico è del tutto indifferente. Per la fuga è necessario passare in un *altro paese*, e anche per i rapitori è importante trasportare la loro vittima in un altro paese; ma quale sia questo altro paese è anch'esso del tutto indifferente. Gli eventi d'avventura del romanzo greco non hanno alcun legame sostanziale con le caratteristiche dei singoli paesi che figurano nel romanzo, con il loro regime politico-sociale, la loro cultura, la loro storia. Tutte queste caratteristiche non entrano affatto nell'evento d'avventura in qualità di suo momento determinato; questo evento infatti è interamente determinato soltanto dal *caso*, cioè appunto dalla simultaneità o asincronia *fortuita* nel *dato luogo dello spazio* (nel dato paese, città, ecc.). Il carattere del dato luogo non entra nell'evento come sua parte costitutiva: il luogo entra nell'avventura soltanto come nuda estensività astratta.

Ecco perché tutte le avventure del romanzo greco sono dotate di trasferibilità: ciò che avviene a Babilonia, potrebbe avvenire in Egitto o a Bisanzio e viceversa. Singole avventure in sé compiute sono trasferibili anche nel tempo perché il tempo d'avventura non lascia alcuna traccia sostanziale e quindi, in effetti, è reversibile. Il cronotopo d'avventura è dunque caratterizzato da un *astratto legame tecnico dello spazio e del tempo*, dalla *reversibilità* dei momenti della serie temporale e dalla loro *trasferibilità* nello spazio.

L'iniziativa e il potere in questo cronotopo appartengono soltanto al caso. Perciò il grado di *determinatezza* e *concretezza* di questo mondo può essere soltanto estremamente limitato. Ogni concretizzazione infatti — geografica, economica, politico-sociale, quotidiana — impedirebbe la libertà e la facilità delle avventure e limiterebbe il potere assoluto del caso. Ogni concretizzazione, persino quella della vita quotidiana, introdurrebbe le sue *regolarità*, il suo *ordine*, i suoi *legami necessari* nella vita umana e nel tempo di questa vita. Gli eventi risulterebbero intrecciati in questa regolarità, in vario grado partecipi di quest'ordine e di questi legami necessari. Da ciò il potere del caso sarebbe sostanzialmente limitato e le avventure risulterebbero organicamente localizzate e legate nel loro movimento nel tempo e nello spazio. Ma questa determinatezza e concretizzazione sarebbero assolutamente inevitabili (in un certo grado), qualora si raffigurasse

il proprio mondo natio e la propria realtà circostante. Il grado di astrattezza necessario al tempo greco di avventura sarebbe del tutto irrealizzabile se si raffigurasse il proprio mondo natio (qualunque esso fosse).

Perciò il mondo del romanzo greco è un *mondo estraneo*: tutto in esso è indeterminato, sconosciuto, estraneo e i protagonisti vi si trovano per la prima volta, non hanno con esso alcun legame e rapporto sostanziale, sono alieni alle sue regolarità politico-sociali, quotidiane o d'altro tipo, anzi non le conoscono neppure; perciò per loro in questo mondo non esistono che la simultaneità e l'asincronia fortuite.

Ma l'estraneità di questo mondo nel romanzo greco non è accentuata, e quindi esso non va chiamato esotico. L'esoticità presuppone una intenzionale *contrapposizione dell'estraneo al proprio* e l'estraneità dell'estraneo vi è accentuata, per così dire, gustata e raffigurata particolareggiatamente sullo sfondo di ciò che si sottintende proprio, consueto, noto. Nel romanzo greco questo non c'è. Qui tutto è estraneo, compreso il paese natale dei protagonisti (paese che per il protagonista e la protagonista di solito è diverso), e non c'è qui neppure quel qualcosa che si sottintende natio, consueto, noto (il paese natio dell'autore e dei suoi lettori), sul cui sfondo percepire distintamente la stranezza e l'estraneità dell'estraneo. Naturalmente un minimo grado di qualcosa che si sottintende natio, consueto, normale (per l'autore e i lettori) in questi romanzi c'è, ci sono certe scale di valori che permettono di percepire le stranezze e le rarità di questo mondo estraneo. Ma questo grado è così minimo che la scienza non può quasi scoprire, mediante l'analisi di questi romanzi, il sottinteso «proprio mondo» e la sottintesa «propria epoca» dei loro autori.

Il mondo dei romanzi greci è un *mondo astrattamente estraneo*, anzi estraneo interamente e fino in fondo, poiché non vi si delinea mai l'immagine del mondo natio, dal quale è giunto e dal quale guarda l'autore. Perciò nulla in esso limita il potere assoluto del caso e con così sorprendente rapidità e facilità scorrono e si susseguono tutti questi rapimenti, fughe, cattività e liberazioni, presunte morti e resurrezioni e altre avventure.

Ma in questo mondo astrattamente estraneo molte cose e fenomeni, come già abbiamo rilevato, sono descritti con ab-

bondanza di particolari. Come si concilia ciò con l'astrattezza di quel mondo? Il fatto è che ciò che è descritto nei romanzi greci, è descritto quasi come *isolato, singolare, unico*. Mai vi si dà una descrizione del paese nel suo complesso, con le sue caratteristiche, con le sue differenze dagli altri paesi, coi suoi legami. Sono descritti soltanto singoli edifici fuori di ogni legame col contesto globale e singoli fenomeni della natura come, ad esempio, strani animali che vivono nel dato paese. Mai vi sono descritti i costumi e gli usi del popolo nel loro insieme, ma è descritta soltanto una qualche singola strana consuetudine a sé stante. A tutti gli oggetti descritti nel romanzo è proprio questo isolamento, questa mancanza di legame tra loro. Perciò tutti questi oggetti nel loro insieme non caratterizzano i paesi raffigurati (o meglio, ricordati) nel romanzo, ma ogni oggetto è autosufficiente.

Tutte queste cose isolate, descritte nel romanzo, sono insolite, strane, rare; ed è questa la ragione per cui sono descritte. Ad esempio, in *Leucippe e Clitofonte* è descritto uno strano animale detto «cavallo del Nilo» (l'ippopotamo). «Si era dato il caso che alcuni uomini avessero catturato uno *spettacolosissimo* animale fluviale». Così comincia questa descrizione. Poi viene descritto l'elefante e si racconta «del modo della sua nascita, che è *straordinaria*» (4, 2-4). In un altro passo è descritto il coccodrillo. «Vidi anche un altro animale del Nilo, *famoso* per la sua forza più dell'ippopotamo: si chiama coccodrillo» (4, 19).

Poiché non ci sono scale di valori per misurare tutti questi oggetti e fenomeni descritti, ossia non c'è, come abbiamo detto, lo sfondo del mondo consueto e proprio, sfondo abbastanza netto per permettere di percepire queste cose straordinarie, inevitabilmente oggetti e fenomeni acquistano il carattere di curiosità, stranezze, rarità.

In tal modo, gli spazi del *mondo estraneo* nel romanzo greco sono riempiti di curiosità e rarità isolate, non legate tra loro. Queste cose autosufficienti, curiose e strane sono fortuite e inattese quanto le stesse avventure: esse sono fatte dello stesso materiale, sono degli «a un tratto» cristallizzati, avventure divenute cose, creature di un medesimo caso.

Di conseguenza si ha che il cronotopo dei romanzi greci — il mondo estraneo nel tempo d'avventura — possiede una originale costanza e unità. Esso ha una sua logica coerente, che

ne determina tutti i momenti. Benché i motivi del romanzo greco, come già abbiamo detto, siano, astrattamente presi, non nuovi e siano stati prima elaborati da altri generi letterari, nel nuovo cronotopo di questo romanzo essi, sottomettendosi alla sua logica conseguente, acquistano un significato del tutto nuovo e particolari funzioni.

Negli altri generi letterari questi motivi erano legati ad altri cronotopi, più concreti e condensati. I motivi d'amore (il primo incontro, l'amore improvviso, lo struggimento amoroso, il primo bacio, ecc.) nella poesia alessandrina erano trattati essenzialmente nel cronotopo bucolico, idillico-pastorale. Si tratta di un piccolo cronotopo lirico-epico, molto concreto e condensato, che ha svolto una notevole funzione nella lirica mondiale. Qui si ha lo specifico tempo idillico ciclizato (ma non ciclico), che è l'unione del tempo naturale (ciclico) e del tempo quotidiano della vita convenzionalmente pastorale (in parte anche in senso più ampio, agricola). Questo tempo possiede un certo ritmo semiciclico e si è saldato strettamente con un paesaggio idillico insulare specifico e particolareggiato. È un tempo denso e fragrante come un miele, un tempo di piccole scene amorose e di effusioni liriche, un tempo che impregna un frammento, rigorosamente limitato e isolato e interamente stilizzato, di spazio naturale (prescindiamo qui dalle variazioni del cronotopo idillico-amoroso nella poesia ellenistica, compresa quella romana). Di questo cronotopo nel romanzo greco, naturalmente, non è rimasto nulla. L'unica eccezione è il romanzo di Longo *Dafni e Cloe*, che occupa un posto a sé. Al suo centro c'è il cronotopo idillico-pastorale, ma in preda alla disgregazione; il suo compatto isolamento e la sua limitatezza sono distrutti; esso è circondato da ogni parte da un mondo estraneo ed esso stesso è diventato semiestraneo: il tempo idillico-naturale non è più così denso, ed è reso rarefatto dal tempo d'avventura. Non v'è dubbio che non si può riportare incondizionatamente l'idillio di Longo al tipo del romanzo greco d'avventure. Anche nell'ulteriore sviluppo storico del romanzo quest'opera ha una sua propria linea.

I momenti del romanzo greco – riguardanti l'intreccio e la *composizione* – che sono legati al viaggio per vari paesi stranieri, furono elaborati dal romanzo geografico antico. Il mondo del romanzo geografico non assomiglia affatto al mondo

estraneo del romanzo greco. Prima di tutto da suo centro serve la *sua propria patria reale*, la quale offre i punti di vista, le scale di valori, le impostazioni e le valutazioni e organizza la visione e la comprensione dei paesi e delle culture estranee (e non è obbligatorio che ciò che è proprio sia valutato positivamente, ma necessariamente esso fornisce lo sfondo e le proporzioni). Già questo solo fatto (cioè il centro organizzativo interno della visione e della raffigurazione sta in ciò che è proprio) muta radicalmente tutto il quadro del mondo estraneo nel romanzo geografico. Inoltre l'uomo in questo romanzo è l'uomo antico *pubblico* e *politico*, guidato da interessi politico-sociali, filosofici, utopici. E ancora: il momento stesso del viaggio, del *cammino* ha un carattere reale e introduce un essenziale centro organizzativo reale nella serie temporale di questo romanzo. Infine, anche il momento biografico è un essenziale momento organizzativo per il tempo di questi romanzi. (Anche qui prescindiamo dalle varianti del romanzo geografico di viaggio, ad una delle quali è proprio il momento *d'avventura*, che però qui non è il principio organizzativo dominante ed ha un altro carattere).

Non è questo il luogo per addentrarsi nei cronotopi degli altri generi della letteratura antica, compresi il grande epos e il dramma. Ci limiteremo a rilevare che da loro base serve il tempo mitologico-popolare, sul cui sfondo comincia a isolarsi il tempo storico antico (con le sue specifiche limitazioni). Questi tempi erano profondamente localizzati e assolutamente non separabili dai concreti connotati della natia natura greca e dai connotati della «seconda natura», cioè dai connotati delle natie regioni, città, stati. Il greco in ogni fenomeno della natia natura vedeva la traccia del tempo mitologico, un evento mitologico in esso condensato che poteva essere svolto in una scena o scenetta mitologica. Dotato di un'altrettanto estrema concretezza e localizzazione era anche il tempo storico, che nell'epos e nella tragedia era ancora più strettamente intrecciato a quello mitologico. Questi cronotopi greci *classici* sono quasi gli antipodi del mondo estraneo dei romanzi greci.

In tal modo, i vari motivi e momenti (riguardanti l'intreccio e la composizione), elaborati e attivi in altri generi antichi, avevano in essi un carattere e funzioni che non assomigliano affatto a quelle che vediamo nel romanzo greco d'av-

ventura, all'interno del suo *cronotopo specifico*. Qui essi sono entrati in un'unità artistica nuova e originalissima, molto lontana, naturalmente, da una unificazione meccanica dei vari generi letterari dell'antichità.

Adesso che ci è più chiaro il carattere specifico del romanzo greco, possiamo porre la questione dell'*immagine dell'uomo* in esso attuata. In questa prospettiva si chiariscono anche le peculiarità di tutti i momenti d'intreccio del romanzo.

Quale può essere l'immagine dell'uomo nell'ambito del tempo d'avventura da noi caratterizzato, con la sua simultaneità e asincronia casuali, con la sua assoluta assenza di tracce, con l'estrema capacità di iniziativa che vi ha il caso? È del tutto chiaro che in un simile tempo l'uomo può essere soltanto assolutamente *passivo* e assolutamente *immutabile*. All'uomo qui, come già abbiamo detto, tutto non fa che *accadere*. Egli è privo di ogni iniziativa: è soltanto il soggetto fisico dell'azione. Si capisce benissimo che le sue azioni avranno un carattere essenzialmente spaziale elementare. In sostanza, tutte le azioni dei protagonisti del romanzo greco si riducono soltanto a un *movimento forzato nello spazio* (fuga, inseguimento, ricerche), cioè al *cambiamento del luogo spaziale*. È appunto il *movimento umano* spaziale a dare gli *indici di misura* dello spazio e del tempo del romanzo greco, cioè del suo cronotopo.

Ma nello spazio si muove pur sempre un *uomo vivo*, e non un corpo fisico nel senso letterale della parola. Egli, è vero, è del tutto passivo nella sua vita (è il «destino» a condurre il gioco), ma egli *subisce* questo gioco del destino. E non lo subisce soltanto: egli *conserva se stesso* e da questo gioco, da tutte le traversie del destino e del caso porta fuori immutata la propria assoluta *identità con se stesso*.

Questa originale *identità con se stesso* è il *centro organizzativo* dell'immagine dell'uomo nel romanzo greco. E non si può sminuire il significato e la particolare profondità ideologica di questo momento dell'identità umana. Grazie a questo momento il romanzo greco è legato alle profondità del *folclore delle società primitive* e s'impadronisce di un elemento essenziale dell'idea popolare di uomo, idea che vive anche oggi in varie specie di folclore, in particolare nelle fiabe popolari. Per quanto impoverita e denudata sia l'identità umana nel romanzo greco, in essa tuttavia si conserva un gra-

nello prezioso dell'umanità popolare ed è trasmessa la fede nell'indistruttibile potenza dell'uomo nella sua lotta con la natura e con tutte le forze inumane.

Considerando con attenzione i momenti d'intreccio e compositivi del romanzo greco, ci siamo convinti del ruolo enorme che in esso svolgono momenti come il *riconoscimento*, il *travestimento*, il mutamento (temporaneo) d'abito, la morte presunta (con successiva resurrezione), il *tradimento presunto* (con successivo accertamento della immutata fedeltà) e, infine, il motivo compositivo (organizzante) principale della *prova del protagonista all'immutabilità, all'autoidentità*. In tutti questi momenti c'è un diretto gioco d'intreccio coi *connotati dell'identità umana*. Ma anche il complesso fondamentale dei motivi — *incontro-distacco-perdita-acquisizione* — non è, per così dire, che l'espressione riflessa d'intreccio di una stessa identità umana.

Fermiamoci prima di tutto sul momento compositivo-organizzante della *prova* dei protagonisti. All'inizio abbiamo definito il primo tipo del romanzo antico come *romanzo d'avventure e di prove*. Il termine «romanzo di prove» (*Prüfungsroman*) da tempo è applicato dagli storici letterari al romanzo barocco (XVII secolo), che è l'ulteriore sviluppo sul terreno europeo del romanzo di tipo greco.

Nel romanzo greco il significato organizzativo dell'idea della prova si manifesta con grande nettezza, anzi a questa idea si conferisce qui persino un'espressione giuridico-giudiziaria.

La maggior parte delle avventure del romanzo greco sono organizzate proprio come prove del protagonista e della protagonista, e soprattutto come prove della loro castità e fedeltà reciproca. Ma sono inoltre messe alla prova la loro nobiltà d'animo, il coraggio, la forza, l'intrepidezza e, più raramente, l'intelligenza. Il caso dissemina sul cammino dei protagonisti non soltanto pericoli, ma anche ogni sorta di tentazioni. Esso li pone nelle situazioni più scabrose, dalle quali però essi escono sempre con onore. Nella magistrale invenzione delle situazioni più complesse si manifesta vividamente la sottile casistica della seconda sofistica. Perciò anche le prove hanno un carattere retorico-giudiziario estrinsecamente formale.

Ma non si tratta soltanto dell'organizzazione delle singole avventure. Il romanzo nel suo complesso è inteso appunto

come prova dei protagonisti. Il tempo greco d'avventura, come già sappiamo, non lascia tracce né nel mondo né negli uomini. Come conseguenza di tutti gli eventi del romanzo non si ha alcun mutamento esterno e interno che resti. Alla fine del romanzo si ricostituisce l'equilibrio iniziale violato dal caso. Tutto ritorna al suo principio; tutto ritorna al suo posto. Come risultato di tutto il lungo romanzo il protagonista sposa la fanciulla promessa. Eppure uomini e cose sono passati attraverso qualcosa che, è vero, non li ha mutati, ma che perciò, per così dire, li ha confermati e verificati, stabilendo la loro identità, la loro saldezza e immutabilità. Il martello degli eventi non frantuma né fucina alcunché, ma si limita a mettere alla prova la saldezza di un prodotto già pronto. E il prodotto supera la prova. In questo sta il senso ideologico-poetico del romanzo greco.

Nessun genere artistico può costruirsi sulla nuda capacità di riuscire avvincente. E poi per essere avvincente esso deve toccare qualcosa di sostanziale. Avvincente, infatti, può essere soltanto la vita umana o, in ogni caso, qualcosa che abbia con essa un rapporto diretto. E questo elemento umano deve mostrare un suo aspetto essenziale, cioè deve avere un grado di viva *realtà*.

Il romanzo greco è una variante molto elastica del genere romanzesco, dotata di enorme forza vitale. Particolarmente duratura nella storia del romanzo si è dimostrata appunto l'idea compositivo-organizzatrice della prova. Noi la incontriamo nel romanzo cavalleresco medievale, sia iniziale che, in particolare, tardo. Essa in notevole misura organizza l'*Ama-digi* e i *Palmerini*. Del suo significato nel romanzo barocco abbiamo già detto. Qui questa idea si arricchisce di un determinato contenuto ideologico e si creano determinati ideali di uomo, le cui incarnazioni sono appunto i protagonisti messi alla prova: i «cavalieri senza macchia e senza paura». Questa assoluta impeccabilità dei protagonisti degenera in enfasi e magniloquenza e provoca la critica tagliente di Boileau nel suo lucianesco *Dialogo degli eroi del romanzo* (*Dialogue des héros du roman*).

Dopo il barocco, il significato organizzativo dell'idea della prova decresce bruscamente. Ma essa non muore e si conserva come una delle idee organizzative del romanzo in tutte le epoche successive. Essa si riempie di vario contenuto ideo-

logico e la stessa prova spesso porta a risultati negativi. Nel XIX secolo e all'inizio del XX incontriamo, ad esempio, simili tipi e varianti dell'idea della prova. È diffuso il tipo della prova della vocazione, dell'elezione, della genialità. Una sua variante è la prova del *parvenu* napoleonico nel romanzo francese. Un altro tipo è la prova della salute biologica e dell'adattamento alla vita. Ci sono infine tardi tipi e varianti dell'idea della prova nella produzione romanzesca dozzinale, come la prova del riformatore morale, del nietzschiano, dell'amoralista, della donna emancipata, ecc.

Ma tutte queste varianti europee del romanzo di prova, sia pure che miste, si discostano notevolmente dalla prova dell'identità umana nella sua forma semplice, lapidaria e nello stesso tempo forte in cui essa è presente nel romanzo greco. È vero, si sono conservati, ma insieme si sono complicati e hanno perso la loro lapidaria forza e semplicità iniziale i connotati dell'identità umana come essi si sono manifestati nei motivi del riconoscimento, delle morti presunte, ecc. Il legame di questi motivi col folclore qui, nel romanzo greco, è più immediato (anche se abbastanza lontano dal folclore).

Per comprendere pienamente l'immagine dell'uomo nel romanzo greco e le peculiarità del momento della sua identità (e quindi anche le peculiarità della prova di questa identità) è necessario tener conto del fatto che l'uomo qui, a differenza di tutti i generi classici della letteratura antica, è uomo *privato*. Questo suo carattere corrisponde al *mondo estraneo astratto* dei romanzi greci. In questo mondo l'uomo può essere soltanto uomo privato isolato, privo di qualsiasi legame sostanziale col proprio paese, con la propria città, col proprio gruppo sociale, con la propria stirpe, persino con la propria famiglia. Egli non si sente parte di un tutto sociale. È un uomo solitario, perso in un mondo estraneo. E non ha alcuna missione in questo mondo. La privatezza e l'isolamento sono i caratteri essenziali dell'immagine dell'uomo nel romanzo greco, necessariamente legati alle peculiarità del tempo d'avventura e dello spazio astratto. Per questo l'uomo del romanzo greco si differenzia in modo così netto e radicale dall'uomo *pubblico* dei generi letterari antichi precedenti e, in particolare, dall'uomo *pubblico* e *politico* del romanzo geografico di viaggi.

Ma nello stesso tempo l'uomo privato e isolato del roman-

zo greco per molti aspetti si comporta esteriormente come uomo pubblico, e precisamente come l'uomo pubblico dei generi letterari retorici e storici: pronuncia lunghi discorsi retoricamente costruiti, nei quali in forma non di confessione intima, bensì di *resoconto pubblico* illumina i particolari intimo-privati del proprio amore, delle proprie azioni e avventure. Infine, nella maggior parte dei romanzi un posto essenziale è occupato dai processi giudiziari, nei quali si tirano le somme delle avventure dei protagonisti e si dà una conferma giuridico-giudiziaria della loro identità, soprattutto del suo momento principale: la loro reciproca fedeltà amorosa (e, in particolare, della castità della protagonista). Come conseguenza si ha che tutti i momenti principali del romanzo ricevono una illuminazione e giustificazione (apologia) retorico-pubblica e una definitiva qualificazione giuridico-giudiziaria nel loro complesso. Anzi, se domandiamo da che cosa in ultima analisi è determinata l'*unità dell'immagine umana* nel romanzo greco, dovremo rispondere che questa unità ha proprio un carattere *giuridico-retorico*.

Tuttavia questi momenti giuridico-retorici pubblici hanno un carattere esteriore e *non adeguato* all'effettivo contenuto interiore dell'immagine dell'uomo. Questo contenuto interiore dell'immagine è *totalmente privato*: il posto che il protagonista occupa nella vita, i fini che lo guidano, tutte le sue esperienze interiori e tutte le sue azioni hanno un carattere assolutamente privato e sono spogli di ogni significato politico-sociale. Il pernio centrale del contenuto, infatti, è costituito dall'amore dei protagonisti e dalle prove interne ed esterne alle quali esso è sottoposto. E tutti gli altri eventi ricevono un significato nel romanzo soltanto grazie al loro rapporto con questo pernio del contenuto. È caratteristico che persino eventi come la *guerra* ricevono il loro significato esclusivamente sul piano delle faccende amorose dei protagonisti. Ad esempio, l'azione nel romanzo *Leucippe e Clitofonte* incomincia dalla guerra tra i bizantini e i traci poiché, grazie a questa guerra, Leucippe capita in casa del padre di Clitofonte e ha luogo il loro primo incontro. Alla fine del romanzo si ricorda di nuovo questa guerra, poiché in occasione del suo compimento si organizza la processione religiosa in onore di Artemide che arresta il supplizio di Clitofonte.

Ma è caratteristico qui il fatto che non gli eventi della vita

privata sono sottomessi e interpretati dagli eventi politico-sociali, bensì, al contrario, gli eventi politico-sociali acquistano nel romanzo un significato soltanto grazie al loro rapporto con gli eventi della vita privata. E soltanto questo loro rapporto con le sorti private è illuminato nel romanzo, mentre la loro sostanza politico-sociale ne resta fuori.

In tal modo, l'unità retorico-pubblica dell'immagine dell'uomo si trova in contraddizione col suo contenuto puramente privato. Questa contraddizione è molto caratteristica del romanzo greco. È caratteristica, come vedremo poi, anche di alcuni tardi generi retorici (in particolare, autobiografici).

L'antichità in genere non ha creato una forma e un'unità adeguata all'uomo privato e alla sua vita. Mentre la vita diventava privata e gli uomini si ritrovavano isolati, questo contenuto privato cominciava a riempire la letteratura, elaborando forme adeguate solo nei piccoli generi epico-lirici e nei piccoli generi di costume: la commedia e la novella di costume. Nei grandi generi la vita privata dell'uomo isolato si rivestiva di forme pubblico-statuali o pubblico-retoriche esteriori e inadeguate e quindi convenzionali e formalistiche.

Carattere esteriore, formalistico e convenzionale ha anche l'unità pubblico-retorica dell'uomo e degli eventi da lui vissuti anche nel romanzo greco. In generale l'unificazione di tutto ciò che di eterogeneo (secondo le fonti di origine e secondo la sostanza) noi troviamo nel romanzo greco, unificazione in un grande genere letterario quasi enciclopedico, è ottenuta solo a prezzo di una estrema astrattezza e schematicità e di uno spogliamento di tutto ciò che è concreto e locale. Il cronotopo del romanzo greco è il più astratto di tutti i cronotopi romanzeschi.

Questo cronotopo astrattissimo è insieme anche quello più statico. Il mondo e l'uomo che vi vive sono assolutamente belli e pronti e immobili. Qui non si ha alcuna potenzialità di divenire, di crescita, di mutamento. L'azione raffigurata nel romanzo non ha alcuna conseguenza: nulla nel mondo è distrutto, rifatto, mutato, ricreato. È confermata soltanto l'identità di tutto ciò che c'era all'inizio. Il tempo d'avventura non lascia tracce.

Questo è il primo tipo del romanzo antico. Ai suoi singoli momenti dovremo ancora tornare dal punto di vista dell'ul-

teriore sviluppo del padroneggiamento del tempo nel romanzo. Abbiamo già indicato che questo tipo romanzesco, e in particolare alcuni suoi momenti (soprattutto il tempo d'avventura), nella successiva storia del romanzo dimostra di avere grande vitalità e elasticità.

2. *Apuleio e Petronio.*

Passiamo al secondo tipo di romanzo antico che chiameremo convenzionalmente «romanzo d'avventure e di costume».

A questo tipo in senso rigoroso appartengono soltanto due opere: il *Satyricon* di Petronio (giunto a noi in frammenti relativamente piccoli) e *L'asino d'oro* (*Asinus aureus* o *Metamorphoseon libri XI*) di Apuleio (giuntoci interamente). Ma elementi essenziali di questo tipo sono rappresentati anche in altri generi letterari, soprattutto nelle satire (nonché nella diatriba ellenistica) e in alcune varianti della letteratura agiografica protocristiana (la vita peccaminosa, piena di tentazioni e poi la crisi e la rigenerazione dell'uomo).

A base della nostra analisi del secondo tipo di romanzo antico noi porremo *L'asino d'oro* di Apuleio. Poi toccheremo le peculiarità anche di altre varianti (esemplari) a noi giunte di questo tipo.

Nel secondo tipo prima di tutto balza agli occhi l'unione del tempo d'avventura con quello quotidiano di costume, cosa che noi esprimiamo nella denominazione convenzionale di questo tipo come «romanzo d'avventure e di costume». Tuttavia non si può parlare, naturalmente, di una unione meccanica (addizione) di questi tempi. Sia il tempo d'avventura sia quello di costume in questa unione si modificano sostanzialmente all'interno del cronotopo nuovissimo creato da questo romanzo. Perciò qui si forma un nuovo tipo di tempo d'avventura, nettamente distinto da quello greco e si forma anche un tipo particolare di tempo quotidiano di costume.

L'intreccio dell'*Asino d'oro* non è affatto uno iato extratemporale tra due momenti attigui della vita reale. Anzi, è proprio la vita del protagonista (Lucio) nei suoi momenti essenziali a costituire l'intreccio di questo romanzo. Ma alla raffigurazione di questa vita sono intrinseche due peculiarità

che determinano il carattere particolare del tempo in questo romanzo.

Queste peculiarità sono: 1) la vita di Lucio è data nell'involucro della «metamorfosi», 2) il *cammino della vita* si fonde col *cammino reale delle peregrinazioni e dei vagabondaggi* che Lucio compie nel mondo sotto forma di asino.

La vita nell'involucro della metamorfosi nel romanzo è data sia nell'intreccio principale della vita di Lucio sia nella novella inserita su Amore e Psiche, novella che è una variante semantica parallela dell'intreccio principale.

La *metamorfosi* — fondamentalmente la trasformazione umana — insieme con l'*identità* (anch'essa fondamentalmente identità umana) appartiene al tesoro del folclore universale primitivo. La trasformazione e l'identità si uniscono profondamente nell'immagine folclorica dell'uomo. In forma particolarmente chiara questa unione si conserva nella fiaba popolare. *L'immagine dell'uomo fiabesco*, nonostante tutta l'enorme varietà del folclore fiabesco, si costruisce sempre sui motivi della *trasformazione* e dell'*identità* (per quanto, a sua volta, sia vario il concreto riempimento di questi motivi). Dall'uomo i motivi di trasformazione-identità passano a tutto il mondo umano: alla natura e alle cose create dall'uomo. Delle peculiarità del tempo fiabesco-popolare, nel quale si dispiega questa trasformazione-identità dell'immagine dell'uomo, parleremo più avanti, a proposito di Rabelais.

Nell'antichità l'idea della metamorfosi ha compiuto un assai complesso e ramificato cammino di sviluppo. Una ramificazione di questo cammino è la filosofia greca, dove all'idea di trasformazione, accanto all'idea di identità¹, spetta una funzione enorme, e va precisato che il sostanziale *involucro mitologico* di queste idee si conserva fino a Democrito e Aristofane (e neppure in essi è superato interamente).

Un'altra ramificazione è lo sviluppo culturale dell'idea di metamorfosi (trasformazione) dei misteri antichi, e prima di tutto nei misteri eleusini. I misteri antichi, nel loro ulteriore sviluppo, subirono sempre più l'influsso dei culti orientali, con le loro specifiche forme di metamorfosi. In questa linea

¹ L'idea della trasformazione predomina in Eraclito e quella dell'identità negli Eleati. In Talete, Anassimandro e Anassimene si trova la trasformazione a partire dal principio primo.

di sviluppo si trovano anche le forme originarie del culto cristiano. A tutto ciò si affiancano anche le rozze forme magiche di metamorfosi che erano estremamente diffuse nel I e II secolo dopo Cristo, erano praticate da vari ciarlatani ed erano saldamente entrate nel costume dell'epoca.

La terza diramazione è la vita ulteriore dei motivi della trasformazione nel folclore propriamente popolare. Fino a noi, naturalmente, questo folclore non è giunto, ma la sua esistenza ci è nota attraverso gli influssi e i riflessi che ha avuto nella letteratura (ad esempio, nella novella su Amore e Psiche di Apuleio).

Infine, la quarta diramazione è lo sviluppo dell'idea di metamorfosi nella letteratura. Essa soltanto è quella che qui ci interessa.

S'intende da sé che questo sviluppo dell'idea di metamorfosi nella letteratura avviene non senza l'influsso di tutte le altre vie di sviluppo di questa idea da noi enumerate. Basta ricordare l'influsso della tradizione dei misteri eleusini sulla tragedia greca. Sono fuori d'ogni dubbio, naturalmente, l'influsso che sulla letteratura esercitarono le forme filosofiche della trasformazione e l'influsso, da noi già rilevato, del folclore.

Nell'involucro mitologico della metamorfosi (trasformazione) è contenuta l'idea dello sviluppo, ma di uno sviluppo non lineare, bensì a sbalzi e a nodi, quindi una determinata forma di *serie temporale*. Ma il contenuto di questa idea è molto complesso e perciò da essa si svolgono serie temporali di vario tipo.

Se seguiamo la scomposizione artistica che questa complessa idea mitologica di metamorfosi ha trovato in Esiodo (sia nelle *Opere e giorni* [*Ἔργα καὶ ἡμέραι*] sia nella *Teogonia*), vedremo che da tale idea trae sviluppo una serie genealogica specifica, la serie particolare dell'avvicinarsi dei secoli, cioè delle generazioni (il mito delle cinque età: dell'oro, dell'argento, del bronzo, degli eroi e del ferro), la serie teogonica irreversibile della metamorfosi della natura, la serie ciclica della metamorfosi del grano e la serie analoga della metamorfosi della vite. Anzi, anche la serie ciclica della vita agricola quotidiana in Esiodo si costruisce come una sorta di «metamorfosi dell'agricoltore». Con ciò noi non abbiamo ancora esaurito tutte le serie temporali che in Esiodo si svi-

luppano dalla *metamorfosi* come dal loro protofenomeno mitologico. Tutte queste serie hanno in comune l'alternarsi (o il susseguirsi) di forme (o immagini), assolutamente diverse tra loro, di qualcosa di identico. Così, nel processo teogonico l'era di Crono è seguita dall'era di Zeus, si succedono i secoli, cioè le generazioni degli uomini (dell'oro, dell'argento, ecc.), si susseguono le stagioni.

Profondamente diverse sono le immagini delle varie ere, delle varie generazioni, delle varie stagioni, delle varie fasi dei lavori agricoli. Ma oltre tutte queste differenze si conserva l'unità del processo teogonico, del processo storico, della natura, della vita agricola.

La concezione della metamorfosi in Esiodo, come nei primi sistemi filosofici e nei misteri classici, ha un carattere ampio e la stessa parola «metamorfosi» nelle sue opere non è affatto usata in quel significato specifico di singola trasformazione miracolosa (confinante col magico) di un fenomeno in un altro che questa parola acquista nell'epoca ellenistico-romana. Anche la parola nel significato suddetto è comparsa soltanto in una tarda fase dello sviluppo dell'idea di metamorfosi.

Di questa tarda fase sono caratteristiche le *Metamorfosi* (*Metamorphoses*) di Ovidio. Qui la metamorfosi ormai diventa quasi metamorfosi privata di singoli fenomeni isolati e assume il carattere d'una trasformazione miracolosa esteriore. Resta l'idea della raffigurazione dall'angolo visuale della metamorfosi di tutto il processo cosmogonico e storico, a cominciare dalla creazione del cosmo dal caos per finire con la trasformazione di Cesare in stella. Ma questa idea si realizza trascegliendo, tra tutta l'eredità mitologica e letteraria, singoli casi isolati e vistosi di metamorfosi nel senso più stretto della parola e disponendoli in una serie priva di ogni unità interna. Ogni metamorfosi è autosufficiente e costituisce un tutto poetico conchiuso. L'involucro mitologico della metamorfosi non è più in grado di unificare serie temporali grandi ed essenziali. Il tempo si disgrega in segmenti temporali autosufficienti isolati, i quali si compongono meccanicamente in una serie. La stessa disgregazione dell'unità mitologica delle serie temporali dell'antichità può essere osservata nei *Fasti* di Ovidio (per lo studio del senso del tempo nell'epoca ellenistico-romana quest'opera è di grande importanza).

In Apuleio la metamorfosi acquista un carattere ancora più particolare, isolato e ormai direttamente magico. Della sua vastità e forza d'un tempo non è rimasto quasi nulla. La metamorfosi è diventata la forma di interpretazione e raffigurazione del *destino umano privato*, staccato dalla totalità cosmica e storica. Pur tuttavia, soprattutto grazie all'influsso della tradizione folclorica diretta, l'idea della metamorfosi conserva ancora sufficiente energia per abbracciare la *totalità del destino vitale dell'uomo* nei suoi fondamentali momenti *cruciali*. In ciò sta il suo significato per il genere letterario romanzesco.

Quanto alla forma specifica della metamorfosi – la trasformazione di Lucio in asino, la sua trasformazione inversa in uomo e la sua purificazione misterica, – non è questo il luogo per addentrarci in una sua analisi. Per i nostri compiti tale analisi non è necessaria. La genesi stessa della metamorfosi asinina è molto complessa. Complesso e tuttora non del tutto chiarito è il modo in cui essa è trattata da Apuleio. Per il nostro tema diretto tutto questo non ha significato sostanziale. Per noi contano soltanto le funzioni di questa metamorfosi nella costruzione del romanzo del secondo tipo.

Sulla base della metamorfosi si crea un tipo di raffigurazione della totalità della vita umana nei suoi fondamentali momenti di rottura e di *crisi*: come *un uomo diventa un altro*. Si danno immagini radicalmente diverse di uno stesso uomo, unite in lui come epoche e tappe diverse della sua vita. Qui non c'è divenire nel senso esatto del termine, ma c'è crisi e rigenerazione.

Qui stanno le differenze essenziali dell'intreccio apuleiano rispetto agli intrecci del romanzo greco. Gli eventi raffigurati da Apuleio determinano la vita del protagonista, anzi ne determinano *tutta* la vita. Tutta la vita dall'infanzia alla vecchiaia e alla morte qui, naturalmente, non è raffigurata. Non si ha qui, quindi, una *vita biografica* nella sua totalità. Nel tipo di crisi sono raffigurati soltanto uno o due momenti che decidono il destino d'una vita umana e ne determinano tutto il carattere. Di conseguenza il romanzo dà due o tre differenti immagini di uno stesso uomo, divise e unificate dalle sue crisi e rigenerazioni. Nell'intreccio fondamentale Apuleio dà tre immagini di Lucio: Lucio prima della trasformazione in asino, Lucio asino e Lucio mistericamente purificato e rinno-

vato. Nell'intreccio parallelo si danno due immagini di Psiche: prima della purificazione con le sofferenze redentrici e dopo di esse; qui si dà il cammino conseguente della rigenerazione della protagonista, senza spezzarlo in tre sue immagini nettamente distinte.

Anche nelle agiografie di crisi protocristiane, che appartengono a questo stesso tipo, si danno di solito due immagini dell'uomo, divise e unite dalla crisi e dalla rigenerazione: l'immagine del peccatore (prima della rigenerazione) e l'immagine del giusto, del santo (dopo la crisi e la rigenerazione). A volte si danno anche tre immagini, e precisamente quando si vuole sottolineare e trattare in modo particolare un frammento di vita, dedicato alla sofferenza purificatrice, all'ascesi, alla lotta con se stessi (corrispondente alla permanenza di Lucio nella pelle dell'asino).

Da quanto s'è detto risulta chiaramente che il romanzo di questo tipo non si svolge nel *tempo biografico* nel senso rigoroso dell'espressione. Esso raffigura soltanto i momenti *eccezionali*, del tutto *insoliti* della vita umana, momenti di brevissima durata rispetto alla lunga totalità vitale. Ma questi momenti *determinano* sia l'*immagine definitiva dell'uomo* sia il *carattere di tutta la sua vita successiva*. Ma anche questa lunga vita, col suo corso biografico, le sue faccende e le sue fatiche, si protrarrà dopo la rigenerazione e quindi viene a trovarsi ormai fuori dei limiti del romanzo. Così Lucio, passando attraverso tre iniziazioni, si accinge al suo cammino biografico di retore e di sacerdote.

Stanno qui le peculiarità del tempo d'avventura del secondo tipo. Questo non è il tempo senza tracce del romanzo greco. Anzi, esso lascia una traccia profonda e incancellabile nell'uomo e in tutta la sua vita. Ma questo tempo è anche tempo d'avventura: è tempo di eventi eccezionali e insoliti, e si tratta di eventi determinati dal caso e inoltre caratterizzati dalla simultaneità e dall'asincronia fortuite.

Ma questa logica del caso è sottomessa qui a un'altra logica superiore che l'abbraccia. E valga il vero. Fotide, l'ancella della strega, *per caso* prende un vasetto sbagliato e invece dell'unguento che trasforma in uccello dà a Lucio un unguento che trasforma in asino. *Per caso* in casa non si trovano *proprio* in quel momento le rose necessarie per operare la trasformazione inversa. *Per caso proprio* in quella notte una

masnada di ladroni assale la casa e porta via l'asino. Anche in tutte le successive avventure sia dell'asino sia dei suoi susseguentisi padroni continua ad avere una parte il caso. È il caso che continua a frenare la trasformazione inversa dell'asino in uomo. Ma il potere del caso e la sua iniziativa sono limitati ed esso agisce soltanto nell'ambito della zona assegnatagli. Non il caso, ma la lussuria, la sventatezza giovanile e una «incauta curiosità» hanno spinto Lucio nella pericolosa impresa dell'incantesimo. *È lui il colpevole*. Con la sua curiosità incauta egli ha scatenato il gioco del caso. *L'iniziativa originaria* dunque spetta al *protagonista* e al suo *carattere*. Questa iniziativa, è vero, non è *positivamente creativa* (e la cosa è molto importante); è un'iniziativa della *colpa*, dello *sbaglio*, dell'*errore* (nella variante agiografica cristiana, del peccato). A questa iniziativa negativa corrisponde anche la prima immagine del protagonista: giovane, sventato, impetuoso, lascivo, pieno di oziosa curiosità. Egli attira su di sé il potere del caso. In tal modo, il primo anello della serie avventurosa è determinato non dal caso, ma dallo stesso protagonista e dal suo carattere.

Ma anche l'anello successivo – il compimento di tutta la serie avventurosa – non è determinato dal caso. Lucio è salvato dalla dea Iside, la quale gli dice che cosa deve fare per riacquistare il sembiante di uomo. La dea Iside qui interviene non come sinonimo del «caso fortunato» (come gli dèi nel romanzo greco), ma come guida di Lucio che lo conduce alla purificazione ed esige da lui precisi riti purificatori e l'ascesi. È caratteristico che le visioni e i sogni in Apuleio hanno un significato diverso che nel romanzo greco. Là sogni e visioni informavano gli uomini della volontà degli dèi o del caso non perché essi potessero stornare i colpi del destino e prendere delle misure contro di essi, ma «per poter sopportare con più facilità le proprie sofferenze» (Achille Tazio). I sogni e le visioni non spingevano quindi i protagonisti ad alcuna attività. In Apuleio, invece, sogni e visioni danno ai protagonisti indicazioni circa il modo in cui devono comportarsi per mutare il proprio destino, ossia li costringono a compiere determinate azioni, a essere attivi.

In tal modo, sia il primo sia l'ultimo anello della catena delle avventure si trovano fuori del potere del caso. Di conseguenza muta anche il carattere di tutta la catena. Questa di-

venta fattiva e trasforma il protagonista e il suo destino. La serie delle avventure vissute dal protagonista porta non alla semplice conferma della sua identità, ma alla costruzione di una nuova immagine del protagonista purificato e rigenerato. Perciò anche il caso, che governa nell'ambito delle singole avventure, viene interpretato in modo nuovo.

In questo senso è caratteristico il discorso del sacerdote di Iside dopo la trasformazione di Lucio: «Dopo tante e svariate traversie subite, travolto dalle grandi procelle della *Fortuna*, o Lucio, sei giunto al porto della calma e all'ara della Misericordia. Né l'esser di buona famiglia, né i tuoi meriti personali, e nemmeno l'eccellente cultura che possiedi, ti hanno giovato a nulla, ma sullo sdruciolevole sentiero di una ardente giovinezza *sei scivolato in passioni volgari e hai pagato ben cara* la tua incauta curiosità. Comunque *la cieca Fortuna*, mentre ti ha torturato coi peggiori pericoli, ha finito per condurti *attraverso una imprevidente malizia a questa felicità religiosa*. Vada ella ora altrove a inservire con i suoi furori e cerchi altre vittime alla sua crudeltà, perché *la sventura è impotente* contro coloro la cui vita fu redenta dalla maestà della nostra dea e posta al suo servizio. Briganti, bestie feroci, servaggio, strade tortuose e impraticabili di terribili viaggi e un continuo timore di morte quanto hanno giovato alla malvagia Fortuna? Ormai tu sei accolto sotto la protezione d'una Fortuna, sí, ma *chiaroveggente*; la quale con lo splendore della sua luce illumina anche tutti gli altri dèi» (XI, 15).

Qui si indica con chiarezza la *colpa personale* di Lucio, che lo ha messo in balia del caso (la «cieca Fortuna»). Qui con chiarezza si contrappone anche alla «cieca Fortuna», alla «sventura» la «Fortuna chiaroveggente», cioè la guida della dea che ha salvato Lucio. Qui, infine, si scopre con chiarezza anche il senso della «cieca Fortuna», il cui potere è limitato dalla colpa di Lucio, da una parte, e dal potere della «Fortuna chiaroveggente», cioè dalla protezione della dea, dall'altra. Questo senso è l'*«averla pagata ben cara»* e il cammino verso la «felicità religiosa», alla quale Lucio è stato condotto dalla «cieca Fortuna» attraverso una «imprevidente malizia». Quindi tutta la serie avventurosa è interpretata come *pena e espiazione*.

Nello stesso identico modo è organizzata anche la serie fia-

besco-avventurosa nell'intreccio parallelo (nella novella di Amore e Psiche). Da primo anello della serie serve anche qui la colpa personale di Psiche, e da ultimo anello la protezione degli dèi. Le avventure e le prove fiabesche di Psiche sono interpretate come pena e espiazione. La funzione del caso, della «cieca Fortuna» qui è ancor più limitata e subordinata.

La serie avventurosa con la sua casualità qui è dunque assolutamente subordinata alla serie che l'abbraccia e l'interpreta: colpa-pena-espiazione-felicità. Questa serie è governata ormai da una logica completamente diversa, non d'avventura. Questa serie è attiva e determina prima di tutto la stessa metamorfosi, cioè l'avvicinarsi delle immagini del protagonista: Lucio sventato e pieno di oziosa curiosità – Lucio asino sottoposto a sofferenza – Lucio purificato e nobilitato. Inoltre, a questa serie sono proprie una determinata forma e un determinato grado di necessità di cui non c'era traccia nella serie avventurosa greca: la nemesi segue necessariamente la colpa e la nemesi subita è seguita necessariamente dalla purificazione e dalla felicità. Questa necessità inoltre ha carattere umano, non è necessità meccanica, inumana. La colpa è determinata dal carattere dell'uomo stesso; anche la nemesi è necessaria come forza che purifica e migliora l'uomo. La *responsabilità umana* è la base di tutta questa serie. Infine, lo stesso *avvicinarsi delle immagini* di uno stesso uomo rende questa serie umanamente essenziale.

Tutto ciò determina gli indiscutibili vantaggi di questa serie rispetto al tempo greco d'avventura. Qui sulla base mitologica della metamorfosi si raggiunge la padronanza di un più essenziale e reale aspetto del tempo. Esso qui non è soltanto tecnico, non è la semplice contiguità di giorni, ore, istanti reversibili, spostabili e internamente non limitati; qui la serie temporale è un *tutto* sostanziale e *irreversibile*. Scompare quindi l'astrattezza, propria del tempo greco d'avventura. Anzi, questa nuova serie temporale esige che l'esposizione sia concreta.

Ma accanto a questi momenti positivi si hanno limitazioni sostanziali. L'uomo qui, come anche nel romanzo greco, è uomo *privato, isolato*. La colpa, la nemesi, la purificazione e la felicità hanno perciò un carattere privato-individuale: è la faccenda *privata* di un *singolo*. Anche l'attività di questo uomo è priva del momento creativo: essa si manifesta negati-

vamente: nell'atto avventato, nell'errore, nella colpa. Quindi anche l'efficacia di tutta la serie è limitata dall'immagine dell'uomo e del suo destino. Nel mondo circostante questa serie temporale, come quella greca d'avventura, non lascia alcuna traccia. Di conseguenza il legame tra il destino dell'uomo e il mondo ha un carattere *esterno*. L'uomo muta, attraversa una metamorfosi in modo del tutto indipendente dal mondo; il mondo resta immutato. La metamorfosi ha quindi un carattere privato e non creativo.

Ecco perché la serie temporale principale del romanzo, pur avendo, come abbiamo detto, un carattere irreversibile e totale, è chiusa e isolata e non è localizzata nel tempo storico (cioè non è inserita nella serie temporale storica irreversibile, dato che questa serie il romanzo non la conosce ancora del tutto).

Tale è il tempo fondamentale d'avventura di questo romanzo. Ma nel romanzo si ha anche il tempo quotidiano di costume. Quale ne è il carattere e come si unisce nel tutto romanzesco col particolare tempo d'avventura da noi caratterizzato?

Del romanzo prima di tutto è caratteristica la fusione della vita dell'uomo (nei suoi momenti cruciali) col suo effettivo cammino spaziale, cioè con le sue peregrinazioni. Qui si dà la realizzazione della metafora della «vita come cammino». Il cammino attraversa un paese noto, natio, nel quale non c'è nulla di esotico, estraneo e straniero. Si crea un originale cronotopo romanzesco che ha avuto una parte importantissima nella storia di questo genere. Il suo fondamento è folclorico. La realizzazione della metafora della vita come cammino svolge, in diverse variazioni, una parte notevole in tutte le specie di folklore. Si può dire in termini diretti che nel folklore la strada non è mai semplicemente una strada, ma è sempre tutta o in parte il cammino della vita; la scelta della strada è la scelta del cammino della vita; l'incrocio è sempre un punto cruciale della vita dell'uomo folclorico; la partenza dalla casa natia per intraprendere un viaggio e poi ritornare in patria sono di solito le tappe dell'*età* della vita (parte un giovane e ritorna un uomo maturo); i presagi incontrati strada facendo sono i presagi del destino, ecc. Per questo il cronotopo romanzesco della strada è così concreto e organico, così profondamente compenetrato di motivi folclorici.

Lo spostamento dell'uomo nello spazio e le sue peregrinazioni in esso perdono qui quel carattere tecnico-astratto di unione di determinazioni spaziali e temporali (vicinanza-lontananza, simultaneità-asincronia) che abbiamo osservato nel romanzo greco. Lo spazio diventa concreto e si satura di un tempo più sostanziale. Lo spazio si riempie di un senso vitale reale e assume un rapporto essenziale verso il protagonista e il suo destino. Questo cronotopo è così saturo che vi acquistano un nuovo e molto più concreto e cronotopico significato momenti come l'incontro, il distacco, lo scontro, la fuga, eccetera.

È questa concretezza del cronotopo della strada a permettere di svolgere ampiamente in esso la *vita quotidiana*. Però questa vita quotidiana si dispone, per così dire, a fianco della strada e sulle sue deviazioni laterali. Il protagonista e gli eventi cruciali della sua vita sono *fuori della quotidianità*. Egli si limita a osservarla, a volte vi irrompe come una forza estranea, a volte si mette la maschera della quotidianità, ma in sostanza alla vita quotidiana egli non partecipa e da essa non è determinato.

Quanto al protagonista, esso vive eventi *extraquotidiani eccezionali*, determinati dalla serie: colpa-nemesi-espiiazione-felicità. Tale è Lucio. Ma nel processo di nemesi-espiiazione, cioè proprio nel processo di metamorfosi, Lucio è costretto a scendere in una bassa vita quotidiana e a svolgervi la parte più bassa, neppure quella di uno schiavo, bensì quella di un asino. Come asino da soma egli capita nel bel mezzo della bassa vita quotidiana: finisce in mano a degli asinaï, fa girare la macina da un mugnaio, lavora da un ortolano, un soldato, un cuoco, un fornaio. Deve sorbirsi continue bastonate e viene perseguitato dalle mogli malvagie (dell'asinaio e del fornaio). Ma egli fa tutto questo come asino, non come Lucio. Alla fine del romanzo, smesso il sembiante di asino, egli nella processione solenne rientra nelle superiori sfere extraquotidiane della vita. Anzi, la permanenza di Lucio nella vita quotidiana è una sua presunta morte (i familiari lo considerano morto), mentre l'uscita dalla quotidianità è resurrezione. L'antichissimo nucleo folclorico della metamorfosi di Lucio è infatti la morte, la discesa agli inferi e la resurrezione. Alla vita quotidiana qui corrispondono gli inferi, la tomba. (I corrispettivi

equivalenti mitologici possono essere trovati per tutti i motivi d'intreccio dell'*Asino d'oro*).

Questo statuto del protagonista rispetto alla vita quotidiana è una peculiarità estremamente importante del secondo tipo di romanzo antico. Una peculiarità che (variando, naturalmente) si conserva anche in tutta l'ulteriore storia di questo tipo. Sempre il protagonista in esso è sostanzialmente estraneo alla vita quotidiana: attraverso la sfera quotidiana egli passa come un uomo di un altro mondo. Il più delle volte è un furfante che cambia varie maschere quotidiane, non occupa alcun posto determinato nella vita d'ogni giorno e gioca con essa, senza prenderla sul serio; oppure è un attore girovago, un aristocratico travestito o un uomo nobile per nascita, ma ignaro della sua origine (il «trovatello»). La vita quotidiana è la sfera inferiore della realtà, una sfera dalla quale il protagonista cerca di liberarsi e con la quale non si fonde mai interiormente. Il cammino della sua vita è insolito, extraquotidiano e soltanto una sua tappa passa attraverso la sfera della quotidianità.

Svolgendo nella bassa vita quotidiana la più bassa delle parti, Lucio, interiormente non partecipa a questa vita, con tanta più penetrazione la osserva e la studia in tutte le sue latebre. Per lui si tratta di un'*esperienza* di studio e di conoscenza degli uomini. «E anch'io, — dice Lucio, — conservo per la mia vecchia persona d'asino molta gratitudine, perché tenendomi nascosto *sotto la sua buccia* e facendomi *provare svariate fortune*, mi rese *esperto* se pure non altrettanto saggio» (IX, 13).

Per osservare i segreti della vita quotidiana la condizione di asino è particolarmente vantaggiosa. In presenza di un asino nessuno prova imbarazzo e ognuno si svela sotto ogni aspetto. «In quella tormentosa esistenza non c'era per me altro conforto che quello di poter divertire la mia congenita curiosità, perché *non facendo nessun conto della mia presenza tutti davanti a me parlavano e agivano liberamente come volevano*» (IX, 15).

Inoltre, una prerogativa dell'asino in questo senso è costituita dalle sue orecchie. «E io quantunque fossi grandemente sdegnato per l'errore di Fotide che m'aveva cambiato in asino invece che in un uccello, tuttavia nella disgrazia della mia deformità, mi rallegravo di quest'unico conforto,

che, essendo fornito di lunghissime orecchie, sentivo con gran facilità ogni cosa anche a una certa distanza» (IX, 15).

Questa situazione singolare dell'asino nel romanzo costituisce una caratteristica di enorme importanza.

La vita quotidiana che Lucio osserva e studia è *vita solamente privata*. In essa, per la sua stessa natura, non c'è nulla di *pubblico*. Tutti i suoi eventi sono *faccenda privata* di persone isolate: essi non possono svolgersi «nella collettività», pubblicamente, in presenza del *coro*; di essi non si deve render conto di fronte a tutti nella piazza. Uno specifico significato pubblico essi lo acquistano soltanto là dove diventano crimini penali. La *criminalità* è il momento della vita privata in cui questa, per così dire, diventa *per forza* pubblica. Nel resto questa vita è fatta di segreti d'alcofa (tradimenti di «mogli cattive», impotenza dei mariti, ecc.), di profitti clandestini, di piccoli inganni quotidiani, ecc.

Questa vita privata per sua natura non lascia spazio per un contemplatore, per una «terza persona» che abbia il diritto di contemplarla, giudicarla, valutarla costantemente. Essa si svolge tra quattro pareti e per due paia di occhi. La vita pubblica, invece, come ogni evento che abbia un qualsiasi significato sociale tende, per sua natura, a farsi nota a tutti e presuppone necessariamente uno spettatore, un giudice che la valuti: costui trova sempre un posto nell'evento e ne è partecipe necessario (cioè obbligatorio). L'uomo pubblico vive e agisce sempre nella collettività, e ogni momento della sua vita ammette per principio e per essenza di essere noto a tutti. La vita pubblica e l'uomo pubblico per loro natura sono *aperti, visibili, udibili*. La vita pubblica dispone di forme svariatissime per rendersi nota e per rendere conto di sé a tutti (anche nella letteratura). Qui dunque non sorge affatto il problema di un particolare statuto di un personaggio che osservi e ascolti questa vita (la «terza persona»), né quello di particolari forme per renderla nota a tutti. La letteratura classica antica, che era una letteratura della vita pubblica e dell'uomo pubblico, non conosceva quindi affatto questo problema.

Ma quando l'uomo privato e la vita privata entrarono nella letteratura (nell'epoca dell'ellenismo), questi problemi dovevano porsi inevitabilmente. Sorse la *contraddizione tra il carattere pubblico della forma letteraria e il carattere priva-*

to del suo contenuto. Cominciò il processo di elaborazione dei generi letterari privati. Processo che nell'antichità restò incompiuto.

Con particolare acutezza questo problema si poneva per le grandi forme epiche (il «grande epos»). Fu appunto nel corso della risoluzione di questo problema che nacque il romanzo antico.

A differenza della vita pubblica, la vita squisitamente privata che entrò nel romanzo, per sua natura era *chiusa*: la si poteva conoscere soltanto *spiando* e *origliando*. La letteratura della vita privata è, in sostanza, una letteratura in cui si spia e si origlia per sapere «come vivono gli altri». Altrimenti tale vita può essere svelata e resa pubblica in un processo penale, oppure introducendo nel romanzo un processo penale (e le forme dell'investigazione e dell'inchiesta) e nella vita privata i crimini penali, oppure in modo indiretto e convenzionale (in forma seminascosta), servendosi di testimonianze, confessioni di imputati, documenti giudiziari, indizi, ipotesi istruttorie, ecc. Infine, possono essere usate anche le forme della comunicazione privata e dell'autosvelamento che si costituiscono nella stessa vita privata e quotidiana: la lettera privata, il diario intimo, la confessione.

Abbiamo già visto come il romanzo greco risolvesse questo problema della raffigurazione della vita e dell'uomo privato. Esso applicava le forme retorico-pubbliche esteriori e non adeguate (a quel tempo ormai necrotizzate) al contenuto della vita privata, il che era possibile soltanto all'interno del tempo greco d'avventura e dell'estrema astrattezza di tutta la raffigurazione. Inoltre, su questa base retorica il romanzo greco introduceva anche il processo penale, che in esso svolge una parte essenziale. Parzialmente il romanzo greco si serviva anche delle forme di vita quotidiana come, ad esempio, la lettera.

Anche nella storia successiva del romanzo il *processo penale* nella sua forma diretta e indiretta e in generale le categorie giuridico-penali ebbero un enorme significato organizzativo. Nel contenuto dei romanzi a ciò corrispondeva l'enorme significato assunto dai crimini. Le diverse forme e varianti del romanzo si servono in vario modo delle categorie giuridico-penali. Basta ricordare il romanzo d'avventure poliziesco (investigazione, indizi, ipotesi), da un lato, e i romanzi di

Dostoevskij (*Delitto e castigo* [*Prestuplenie i nakazanie*] e *I fratelli Karamazov* [*Brat'ja Karamazovy*]), dall'altro.

Il significato e i diversi modi di uso delle categorie giuridico-penali, come forme per scoprire e rivelare la vita privata, costituiscono un problema interessante e importante della storia del romanzo.

Il momento criminale svolge una parte di rilievo nell'*Asino d'oro* di Apuleio. Alcune novelle inserite sono costruite direttamente come racconti di crimini (la sesta, la settima, l'undicesima e la dodicesima novella). Ma fondamentale per Apuleio è non il materiale criminologico, bensì l'insieme dei segreti quotidiani della vita privata che mettono a nudo la natura dell'uomo, vale a dire ciò che può essere conosciuto solo spiando e origliando.

Da questo punto di vista la posizione di Lucio-asino è particolarmente felice. Essa fu quindi fissata dalla tradizione e in molteplici variazioni la incontriamo nella successiva storia del romanzo. Della metamorfosi asinina si conserva appunto lo specifico statuto del protagonista come «terza persona» nella vita d'ogni giorno, statuto che gli permette di spiare e origliare. Tale è lo statuto del *furfante* e dell'*avventuriero*, i quali interiormente non partecipano alla vita quotidiana, non hanno in essa un posto preciso e fisso e nello stesso tempo la attraversano e sono costretti a studiarne il meccanismo e le molle segrete. Ma tale è in particolare lo statuto del *servo* che cambia vari padroni. Il servo è l'eterno «terza persona» nella vita privata dei signori. Il servo è il testimone per eccellenza. La sua presenza non mette a disagio più di quella di un asino, e nello stesso tempo egli è chiamato a partecipare a tutti gli aspetti più intimi della vita privata. Il servo quindi ha sostituito l'asino nella successiva storia del romanzo d'avventure di secondo tipo (cioè del romanzo d'avventure e di costumi). La posizione del servo è largamente usata dal romanzo picaresco da *Lazarillo* a *Gil Blas*. In questo tipo classico (puro) del romanzo picaresco continuano a vivere anche altri momenti e motivi dell'*Asino d'oro* (prima di tutto essi conservano lo stesso cronotopo). Nel romanzo d'avventure e di costume di tipo complicato (impuro) la figura del servo passa in secondo piano, ma il suo significato è conservato. Ma anche negli altri tipi romanzeschi (e anche in altri generi letterari) la figura del servo ha un significato essenziale (si veda

Jacques il fatalista [*Jacques le fataliste et son maître*] di Diderot, la trilogia drammatica di Beaumarchais, ecc.). Il servo è l'incarnazione particolare di un punto di vista sul mondo della vita privata, di cui la letteratura della vita privata non può fare a meno.

Un posto analogo (funzionalmente) a quello del servo nel romanzo è occupato dalla *prostituta* e dalla *cortigiana* (si veda, ad esempio, *Moll Flanders* [*The Fortunes and Misfortunes of the famous Moll Flanders*] e *Lady Roxana* [*The Fortunate Mistress* o *Lady Roxana*] di De Foe). Anche la loro posizione è estremamente felice per spiare e origliare, conoscendo così la vita privata, i suoi segreti e le sue molle intime. Lo stesso significato, ma come figura secondaria, ha nel romanzo la *ruffiana*, che di solito si presenta come narratrice. Così, già nell'*Asino d'oro* la nona novella inserita è raccontata da una vecchia ruffiana. Ricorderò lo splendido racconto della vecchia ruffiana nel *Francion* (*Vraie histoire comique de Francion*) di Sorel, che, per la forza realistica con cui mostra la vita privata, è quasi pari a Balzac (e incomparabilmente superiore a fenomeni analoghi in Zola).

Infine, come già abbiamo detto, un ruolo funzionalmente analogo nel romanzo è svolto in generale dall'*avventuriero* (in senso lato) e, in particolare, dal *parvenu*. La posizione dell'*avventuriero* e del *parvenu*, i quali ancora non occupano un posto determinato e fissato nella vita, ma cercano il successo nella vita privata (la carriera, la ricchezza, la gloria, dal punto di vista dell'interesse particolare «per sé»), li spinge a studiare questa vita privata, a scoprirne il meccanismo nascosto, a spiare e origliare per conoscerne i più intimi segreti. Essi cominciano il loro cammino dal basso (dove sono in contatto con servi, prostitute e ruffiane e vengono a conoscere da loro la vita «come essa è»), salgono più in alto (di solito passano attraverso le cortigiane) e raggiungono le vette della vita privata o subiscono un tracollo lungo il cammino o restano fino alla fine avventurieri da bassifondi. Questa loro posizione è estremamente favorevole per scoprire e mostrare tutti gli strati e i piani della vita privata. La posizione dell'*avventuriero* e del *parvenu* determina quindi la costruzione dei romanzi d'avventure e di costume di tipo complicato: *avventuriero* nel senso ampio della parola (ma, naturalmente, non *parvenu*) è anche il *Francion* di Sorel (si veda l'omonimo ro-

manzo); nella posizione di avventurieri sono messi anche i protagonisti del *Romanzo comico* (*Roman comique*) di Scarron (XVII secolo); avventurieri sono i protagonisti dei romanzi picareschi (non nel senso esatto del termine) di De Foë *Il capitano Singleton* [*Captain Singleton*] e *Il colonnello Jack* [*The History of Colonel Jack*], i *parvenus* per la prima volta compaiono in Marivaux (*Il villan rifatto* [*Le paysan parvenu*]); avventurieri sono i protagonisti di Smollett. Il nipote di Rameau di Diderot incarna e condensa in modo estremamente profondo e completo tutta la specificità delle posizioni dell'asino, del furfante, del vagabondo, del servo, dell'avventuriero, del parvenu e dell'artista: egli dà una *filosofia*, straordinaria per profondità e forza, proprio della «terza persona» nella vita privata. È la filosofia di un uomo che conosce soltanto la vita privata e brama essa soltanto, ma non ne è partecipe, non ha in essa un posto, e quindi la vede tutta con acutezza in tutta la sua nudità, recitando in essa tutti i ruoli, senza fondersi con nessuno.

Nei grandi realisti francesi — in Stendhal e Balzac — nel loro complesso sintetico la posizione dell'avventuriero e del parvenu mantiene interamente il suo significato organizzatore. Su un secondo piano dei loro romanzi si muovono anche tutte le altre figure delle «terze persone» della vita privata: cortigiane, prostitute, ruffiane, servi, notai, usurai, medici.

La parte dell'avventuriero-parvenu nel realismo classico inglese — Dickens e Thackeray — è meno significativa. Tale figura qui svolge parti secondarie (un'eccezione è Rebecca Sharp nella *Fiera delle vanità* [*Vanity Fair*] di Thackeray).

Notiamo che in tutti questi fenomeni da noi analizzati in un certo grado e in una certa forma si conserva anche il momento della metamorfosi: il mutamento dei ruoli-maschere da parte del furfante, la trasformazione del mendicante in riccone, del vagabondo senza un tetto in ricco aristocratico, del brigante e dell'imbroglione in un buon cristiano pentito, ecc.

Oltre alle figure del furfante, del servo, dell'avventuriero e della ruffiana per cogliere la vita privata spiando e origliando, il romanzo ha inventato anche altri modi complementari, a volte molto ingegnosi e sottili, ma che non assunsero una funzione tipica e sostanziale. Ad esempio, il Diavolo zoppo di Le Sage (nel romanzo omonimo) toglie i tetti dalle case e svela la vita privata nei momenti in cui non è ammessa una «terza

persona». Nelle *Avventure di Peregrino Pickle* [*The Adventures of Peregrine Pickle*] di Smollett il protagonista fa la conoscenza di Cadwallader Crabtree, un inglese assolutamente sordo, in presenza del quale nessuno ha ritegno a parlare di qualsiasi cosa (come in presenza di Lucio-asino); più tardi si scopre che Cadwallader non è affatto sordo, ma si era messo questa maschera per sorprendere i segreti della vita privata.

Tale è la posizione estremamente importante di Lucio-asino come osservatore della vita privata. In quale tempo si scopre questa vita privata quotidiana?

Il tempo quotidiano nell'*Asino d'oro* e negli altri esemplari del romanzo antico d'avventure e di costume non è affatto ciclico. In generale il momento della ripetizione, del ritorno periodico degli stessi momenti (fenomeni) in esso non si presenta. La letteratura antica conosceva soltanto un tempo ciclico quotidiano agricolo idealizzato, intrecciato col tempo naturale e mitologico (le principali tappe del suo sviluppo sono: Esiodo-Teocrito-Virgilio). Da questo tempo ciclico (in tutte le sue variazioni) si differenzia nettamente il tempo quotidiano romanzesco. Esso prima di tutto è completamente staccato dalla natura (e dai cicli mitologico-naturali). Questo distacco del piano quotidiano dalla natura viene anzi addirittura accentuato. I motivi della natura in Apuleio compaiono soltanto nella serie: colpa-espiazione-felicità (si veda, ad esempio, la scena in riva al mare prima della trasformazione inversa di Lucio). La vita quotidiana sono gli inferi, la tomba, dove il sole non brilla e non c'è il cielo stellato. Perciò la vita quotidiana qui è data come il rovescio della vita autentica. Al suo centro ci sono le oscenità, cioè il rovescio della vita sessuale, staccata dalla procreazione, dall'avvicinarsi delle generazioni, dalla costruzione della famiglia e della stirpe. La vita quotidiana qui è priapica, la sua logica è la logica dell'oscenità. Ma intorno a questo nucleo sessuale della vita quotidiana (tradimenti, omicidi per ragioni sessuali, ecc.) si dispongono anche altri momenti della quotidianità: violenze, ruberie, inganni d'ogni sorta, percosse.

In questo vortice quotidiano della vita privata il tempo è privo di unità e integrità. Esso è frammentato in singoli segmenti che comprendono episodi quotidiani isolati. I singoli episodi (in particolare nelle novelle di costume intercalari) sono arrotondati e compiuti, ma anche isolati e autosufficienti.

ti. Il mondo quotidiano è disperso e frammentato e privo di legami sostanziali. Esso non è permeato da un'unica serie temporale dotata di una specifica regolarità e necessità. I segmenti temporali degli episodi quotidiani, quindi, sono come disposti perpendicolarmente rispetto alla serie cardinale del romanzo: colpa-pena-espiazione-purificazione-felicità (proprio verso il momento della pena-espiazione). Il tempo quotidiano non è parallelo a questa serie principale e non si intreccia con essa, ma singoli suoi segmenti (nei quali si scinde questo tempo quotidiano), perpendicolari alla serie principale, la intersecano ad angolo retto.

Nonostante tutta la sua frammentarietà e naturalisticità, questo tempo quotidiano non è assolutamente inattivo. Nel suo insieme esso è interpretato come pena che purifica Lucio e nei suoi singoli momenti-episodi esso serve a Lucio da *esperienza* che gli svela la natura umana. Il mondo quotidiano di Apuleio è *statico*, privo di divenire (perciò non c'è neppure un tempo quotidiano *unitario*). Ma in esso si scopre la *molteplicità sociale*. In questa molteplicità non si sono ancora scoperte le *contraddizioni* sociali, ma essa ne è già pregna. Se queste contraddizioni si fossero scoperte, il mondo si sarebbe messo in movimento, avrebbe ricevuto un impulso verso il futuro e il tempo avrebbe assunto pienezza e storicità. Ma nell'antichità, in particolare in Apuleio, questo processo non si conclude.

In Petronio, è vero, questo processo si è spinto un po' più avanti. Nel suo mondo la molteplicità sociale diventa quasi contraddittoria. Di conseguenza nel suo mondo compaiono anche tracce germinali del tempo storico: i connotati dell'epoca. Ma anche in lui questo processo è lungi dal compiersi.

Il *Satyricon* di Petronio, come già abbiamo detto, appartiene allo stesso tipo di romanzo d'avventure e di costume. Ma il tempo d'avventura qui s'intreccia strettamente con quello quotidiano (perciò il *Satyricon* è più vicino al tipo europeo di romanzo picaresco). Alla base delle peregrinazioni e delle avventure dei protagonisti (Encolpio, ecc.) non ci sono una metamorfosi precisa e la serie specifica: colpa-nemesi-espiazione. Qui tutto ciò è sostituito, è vero, dal motivo analogo, ma parodistico e smorzato, della persecuzione da parte del dio Priapo adirato (parodia della epica causa delle pere-

grinazioni di Odisseo e di Enea). Ma la posizione dei protagonisti rispetto alla quotidianità della vita privata è esattamente la stessa che in Lucio-asino. Essi passano attraverso la sfera quotidiana della vita privata, ma interiormente non ne sono partecipi. Sono furfanti, ciarlatani e parassiti che spiano e origliano, cogliendo tutto il cinismo della vita privata, la quale qui è ancora più priapica. Ma, ripetiamo, nella molteplicità sociale di questo mondo della vita privata capitano tracce ancora incerte del tempo storico. Nella descrizione della cena di Trimalcione e nella sua stessa immagine si scoprono già i connotati dell'epoca, cioè di un certo *tutto temporale* che abbraccia e unifica i singoli episodi di costume.

Negli esemplari agiografici del tipo d'avventura e di costume il momento della metamorfosi si presenta in primo piano (vita peccaminosa - crisi - espiazione - santità). Il piano d'avventura e di costume è dato sotto forma di denuncia della vita peccaminosa oppure sotto forma di confessione piena di pentimento. Questa forma (in particolare l'ultima) confina già col terzo tipo di romanzo antico.

3. La biografia e l'autobiografia antica.

Passando al terzo tipo del romanzo antico, prima di tutto è necessario fare una precisazione sostanziale. Per terzo tipo noi intendiamo il *romanzo biografico*, ma un simile *romanzo*, cioè una grande opera biografica che, secondo la nostra terminologia, si possa chiamare romanzo, l'antichità non lo ha creato. Essa però ha elaborato una serie di forme biografiche e autobiografiche sommamente importanti, che hanno esercitato un enorme influsso non soltanto sullo sviluppo della biografia e dell'autobiografia europea, ma anche su tutto il romanzo europeo. Alla base di queste forme antiche c'è un nuovo tipo di *tempo biografico* e una nuova immagine, specificamente costruita, di uomo che percorre il suo *cammino di vita*.

Dall'angolo visuale di questo nuovo tipo di tempo e della nuova immagine dell'uomo noi svolgeremo il nostro breve panorama delle forme biografiche e autobiografiche antiche. Non cercheremo quindi né di presentare il materiale nella sua pienezza né di abbracciarlo con un'analisi completa, ma

ci limiteremo a mettere in rilievo ciò che si riferisce direttamente ai nostri compiti.

Nella Grecia classica noi osserviamo due tipi principali di autobiografia.

Il primo tipo lo chiameremo convenzionalmente «platonico» poiché ha trovato la sua espressione più chiara e originaria in opere di Platone come l'*Apologia di Socrate* e il *Fedone*. Questo tipo di autocoscienza autobiografica dell'uomo è legato a forme rigorose di metamorfosi mitologica. Alla sua base c'è un cronotopo: «la vita di colui che cerca la vera conoscenza». La vita di questo cercatore si articola in epoche o stadi esattamente delimitati. Il cammino di questa vita passa attraverso l'ignoranza presuntuosa, la scepsi autocritica e la conoscenza di se stesso per pervenire alla conoscenza vera (matematica e musica).

Questo primo schema platonico del cammino di colui che cerca si complica di momenti di estrema importanza nell'epoca ellenistico-romana: il passaggio del cercatore attraverso una serie di scuole filosofiche che vengono messe alla prova e l'orientamento dell'articolazione temporale del cammino sulle proprie opere. A questo schema complicato, dotato di un significato importantissimo, torneremo ancora.

Nello schema platonico si ha anche il momento della crisi e della rigenerazione (le parole dell'oracolo come svolta della vita di Socrate). Il carattere specifico del cammino del cercatore si scopre con ancora più chiarezza, se lo si confronta con l'analogo schema dell'ascesa dell'anima verso la contemplazione delle idee (*Convito*, *Fedro*, ecc.). Qui emergono chiaramente le basi mitologiche e misterico-culturali di questo schema. E chiara diventa anche la parentela che con esso hanno le «storie di trasformazione» di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente. Il cammino di Socrate, come è manifestato nell'*Apologia*, è l'espressione retorico-pubblica di quella stessa metamorfosi. Il tempo biografico reale qui è quasi interamente disciolto nel tempo ideale e persino astratto di questa metamorfosi. L'importanza della figura di Socrate si scopre non in questo schema biografico-ideale.

Il secondo tipo greco è l'autobiografia e biografia retoriche.

A base di questo secondo tipo c'è l'«encomio», cioè l'orazione funebre e commemorativa che aveva sostituito l'antico

«lamento» (*treno*). La forma dell'encomio ha determinato anche la prima autobiografia antica: il discorso di difesa di Isocrate.

Quando si parla di questo tipo classico, prima di tutto si deve rilevare quanto segue. Queste forme classiche di autobiografia e biografia non erano opere di carattere letterario-libresco, isolate dal concreto evento politico-sociale della loro rumorosa pubblicazione. Anzi, esse erano interamente determinate da questo evento, cioè erano atti verbali politico-civili di glorificazione pubblica o di autorendiconto pubblico di persone reali. Quindi qui è importante non solo e non tanto il loro cronotopo (cioè lo spazio-tempo della vita raffigurata), ma prima di tutto il cronotopo reale esterno nel quale si compie questa raffigurazione della propria o altrui vita come atto politico-civile di glorificazione o autorendiconto pubblico. Proprio all'interno di questo cronotopo reale, nel quale si scopre (si rende pubblica) la propria o l'altrui vita, si sfaccetta l'immagine dell'uomo e della sua vita e se ne dà una determinata illuminazione.

Questo cronotopo reale è la piazza (*agora*). Nella piazza per la prima volta si è scoperta e ha preso forma l'autocoscienza autobiografica (e biografica) dell'uomo e della sua vita sul terreno dell'antichità classica.

Quando Puškin diceva dell'arte teatrale che essa «è nata in piazza», si riferiva alla piazza dove si trovavano il «popolino», il mercato, i baracconi, le bettole, cioè alla piazza delle città europee dei secoli XIII, XIV e di quelli successivi. Egli si riferiva, inoltre, al fatto che lo Stato ufficiale, la società ufficiale (cioè le classi privilegiate) e le sue scienze e arti ufficiali si trovano (fondamentalmente) fuori di questa piazza. Ma la piazza dell'antichità è lo Stato stesso (anzi, tutto lo Stato con tutti i suoi organi), il tribunale supremo, la scienza intera, l'arte intera e in essa c'è l'intero popolo. Era un cronotopo straordinario in cui tutte le istanze superiori – dallo Stato alla verità – erano concretamente rappresentate e incarnate, erano cioè visivamente presenti. E in questo cronotopo concreto e quasi universale si compivano la scoperta e la revisione di tutta la vita del cittadino, si operava la sua verifica pubblico-civile.

Si capisce benissimo che in quest'uomo biografico (immagine dell'uomo) non c'era e non ci poteva essere alcunché di

intimo e privato, di segreto e personale, alcunché che fosse diretto verso se stesso e fosse solitario in via di principio. L'uomo qui è aperto in ogni direzione, è tutto all'esterno, in lui non c'è alcunché che valga «soltanto per lui» e che non si possa sottoporre a controllo e resoconto pubblico-statale. Qui tutto è interamente pubblico.

Si capisce benissimo che in queste condizioni non ci poteva essere alcuna differenza di principio tra il modo di vedere la vita altrui e il modo di vedere la vita propria, cioè tra i punti di vista biografico e autobiografico. Più tardi, nell'epoca ellenistico-romana, quando l'unità pubblica dell'uomo si disgregò, Tacito, Plutarco e alcuni retori posero espressamente la questione se fosse ammissibile la glorificazione di se stessi. La questione veniva risolta in senso positivo. Plutarco raccoglie il materiale a partire da Omero (i cui protagonisti si autoglorificano), stabilisce l'ammissibilità dell'autoglorificazione e indica le forme in cui essa deve svolgersi per evitare tutto ciò che possa risultare ripugnante. Anche un reitore secondario, Aristide, raccoglie un vasto materiale sull'argomento e giunge alla conclusione che l'orgogliosa autoglorificazione è un tratto puramente ellenistico; l'autoglorificazione è pienamente ammissibile e giusta.

Ma è molto caratteristico che tale questione in generale sia potuta sorgere. L'autoglorificazione infatti è soltanto la manifestazione più netta e vistosa della identità del modo biografico e autobiografico di vedere la vita. Perciò dietro la questione particolare dell'ammissibilità dell'autoglorificazione si cela la questione più generale dell'ammissibilità di uno stesso modo di vedere la vita propria e l'altrui, se stesso e l'altro. Il porsi di una simile questione dice che l'*integrità pubblica* classica dell'uomo si andava disintegrando e cominciava una differenziazione radicale delle forme biografiche e autobiografiche.

Ma all'interno della piazza greca, dove ebbe inizio l'autocoscienza dell'uomo, di una simile differenziazione non si poteva ancora neppure parlare. L'uomo interiore, l'«uomo per sé» (l'io per sé), e un modo particolare di vedere se stessi non esistevano ancora. L'unità dell'uomo e della sua autocoscienza era puramente pubblica. L'uomo era *tutto all'esterno*, nel senso letterale di questa espressione.

Questa totale exteriorizzazione è una peculiarità molto im-

portante dell'immagine dell'uomo nell'arte e nella letteratura classica. Essa si manifesta in modo assai molteplice e vario. Mi limiterò qui a indicare una sua manifestazione notoria.

L'uomo greco nella letteratura – già in Omero – è estremamente impulsivo. I protagonisti di Omero esprimono i loro sentimenti in modo molto brusco e molto rumoroso. Stupisce particolarmente il modo frequente e rumoroso in cui tali protagonisti piangono e singhiozzano. Achille, nella famosa scena con Priamo, singhiozza così forte che i suoi lamenti echeggiano per tutto il campo greco. Questo tratto è stato spiegato in modo diverso: con le peculiarità della psicologia primitiva, con la convenzionalità del canone letterario, con la specificità del lessico omerico per cui i vari gradi dei sentimenti possono essere resi solo mediante l'indicazione dei vari gradi della loro espressione esteriore; si è rilevato, inoltre, la generale relatività nel modo di considerare l'espressione dei sentimenti (è noto, ad esempio, che gli uomini del XVIII secolo, gli illuministi, piangevano spesso e volentieri). Ma il fatto è che nell'immagine del protagonista antico questo tratto non è affatto unico, e si unisce armonicamente ad altri suoi tratti e ha un fondamento più profondo di quanto di solito non si creda: esso è una manifestazione di quella totale exteriorizzazione dell'uomo pubblico della quale abbiamo già parlato.

Ogni realtà per il greco dell'epoca classica era *visiva e sonora*. Per principio egli non conosceva una realtà invisibile e muta. Ciò riguardava tutta la realtà e, naturalmente, prima di tutto quella umana. Una vita interiore muta, un dolore muto, un pensiero muto erano del tutto estranei al greco. Tutto ciò – cioè tutta la sua vita interiore – poteva esistere solo manifestandosi all'esterno in forma sonora o visiva. Il pensiero, ad esempio, era inteso da Platone come una conversazione dell'uomo con se stesso (*Teeteto*, *Sofista*). Il concetto di un pensiero silenzioso comparve per la prima volta all'interno della mistica (le radici di questo concetto sono orientali). Inoltre il pensiero come conversazione con se stessi, secondo l'intendimento di Platone, non presuppone affatto un atteggiamento particolare verso se stessi (diverso da quello verso l'altro); la conversazione con se stessi trapassa immediatamente in conversazione con l'altro, senza l'ombra di confini di principio.

Nell'uomo non c'è alcun nucleo muto e invisibile: egli è tutto visibile e udibile, tutto all'esterno; ma non ci sono neppure sfere mute e invisibili della realtà alle quali l'uomo possa essere partecipe e dalle quali egli sia determinato (il regno platonico delle idee è tutto visibile e udibile). Tanto più lontano dalla concezione greca classica del mondo era il collocare i principali centri direttivi della vita umana in centri muti e invisibili. Ciò determina la sbalorditiva esteriorizzazione totale dell'uomo classico e della sua vita.

Soltanto con l'epoca ellenistica e romana comincia il processo di traduzione di intere sfere della realtà, sia nell'uomo che fuori di lui, in un *registro muto* e in una *invisibilità di principio*. Anche questo processo è lungi dal compiersi all'interno dell'età classica. È caratteristico che neppure *Le confessioni* (*Confessiones*) di sant'Agostino possano essere lette «tra sé», ma vadano declamate ad alta voce, tanto nella loro forma è ancora vivo lo spirito della piazza greca, dove per la prima volta si è costituita l'autocoscienza dell'uomo europeo.

Quando parliamo della totale esteriorizzazione dell'uomo greco, applichiamo qui, naturalmente, il nostro punto di vista. Il greco non conosceva alcuna divisione in esterno e interno (muto e invisibile). Il nostro «interno» per il greco nell'immagine dell'uomo si disponeva in una sola serie col nostro «esterno», cioè era altrettanto visibile e udibile ed esisteva *fuori per gli altri come per sé*. In questo senso tutti i momenti dell'immagine dell'uomo erano omogenei.

Ma questa totale esteriorizzazione dell'uomo si realizzava non nello spazio vuoto («sotto il cielo stellato sulla nuda terra»), bensì nella collettività umana organica, «tra il popolo». Quindi il «fuori», nel quale si rivelava ed esisteva tutto l'uomo, non era qualcosa di estraneo e di freddo (il «deserto del mondo»), ma era il popolo nativo. Essere fuori significava essere per gli altri, per la collettività, per il proprio popolo. L'uomo era totalmente esteriorizzato nell'elemento umano, nel medium umano popolare. Perciò l'*unità* di questa totalità esteriorizzata dell'uomo aveva un carattere *pubblico*.

Da tutto ciò è determinata l'irripetibile originalità dell'immagine dell'uomo nell'arte e nella letteratura classica. Tutto ciò che è corporeo ed esteriore è spiritualizzato e intensificato in esse, tutto ciò che è spirituale e interiore (dal nostro

punto di vista) è corporeo e esteriorizzato. Come la natura goethiana (per la quale questa immagine è servita da «proto-fenomeno»), essa «non ha né nucleo né involucro», né esteriore, né interiore. In ciò sta la sua più profonda differenza rispetto alle immagini dell'uomo delle epoche successive.

Nelle epoche successive le sfere mute e invisibili, alle quali l'uomo divenne partecipe, deformarono la sua immagine. La mutezza e l'invisibilità penetrarono nel suo interno. Con esse venne anche la solitudine. L'uomo privato e isolato — l'«uomo per sé» — perse l'unità e l'integrità che erano determinate dal principio pubblico. La sua autocoscienza, perso il cronotopo popolare della piazza, non poteva trovare un cronotopo altrettanto reale, unitario e totale; perciò essa si disintegrò e si disunì e diventò astratta e ideale. Nella vita privata dell'uomo privato comparvero moltissime sfere e oggetti che in generale non dovevano essere resi pubblici (la sfera sessuale, ecc.) oppure che dovevano trovare soltanto un'espressione intimistico-interiore e convenzionale. L'immagine dell'uomo acquistò una molteplicità di strati e una varietà di componenti. In essa si divisero il nucleo e l'involucro, l'esterno e l'interno.

Mostreremo più avanti che il più grande tentativo fatto nella letteratura mondiale per creare un nuovo uomo totalmente esteriorizzato, per di più senza una stilizzazione dell'immagine antica, fu fatto da Rabelais.

Un altro tentativo di far rinascere l'antica integrità e esteriorizzazione fu fatto, su una base del tutto diversa, da Goethe.

Torniamo all'encomio greco e alla prima autobiografia. La peculiarità, da noi analizzata, dell'autocoscienza antica determina l'identità del punto di vista biografico e autobiografico e il conseguente suo carattere pubblico. Ma l'immagine dell'uomo nell'encomio è estremamente semplice e plastica, e il momento del divenire in essa è quasi assente. Il punto di partenza dell'encomio è l'immagine ideale di una determinata forma di vita, di una determinata situazione: del condottiero, del sovrano, dell'uomo politico. Questa forma ideale è l'insieme delle esigenze poste alla data situazione: come deve essere il condottiero, cioè l'elenco delle sue proprietà e virtù. Tutte queste proprietà e virtù sono poi scoperte nella vita della persona glorificata. L'ideale e l'immagine del defunto

si fondono. L'immagine del glorificato è plastica ed è data di solito nel momento della sua maturità e pienezza vitale.

In base agli schemi biografici elaborati dell'encomio è sorta la prima autobiografia nella forma del discorso di difesa: l'autobiografia di Isocrate che ha esercitato un influsso enorme su tutta la letteratura mondiale (soprattutto attraverso gli umanisti italiani e inglesi). È un resoconto apologetico pubblico della propria vita. I principi della costruzione di questa immagine sono gli stessi che nella costruzione delle immagini delle personalità morte nell'encomio. Alla base viene posto l'ideale del retore. La stessa attività retorica è esaltata da Isocrate come forma suprema dell'attività di vita. Questa autocoscienza professionale di Isocrate ha un carattere del tutto concreto. Egli caratterizza la propria condizione materiale e ricorda i propri guadagni di retore. Gli elementi puramente privati (dal nostro punto di vista), gli elementi strettamente professionali (sempre dal nostro punto di vista), gli elementi statual-sociali, infine, e le idee filosofiche qui si trovano in un'unica serie concreta e s'intrecciano strettamente tra loro. Tutti questi elementi sono percepiti come assolutamente omogenei e si compongono in un'unitaria e integra immagine plastica dell'uomo. L'autocoscienza dell'uomo si appoggia qui soltanto sui momenti della sua personalità e della sua vita che sono rivolti all'esterno e riguardano gli altri tanto quanto lui stesso; soltanto in essi l'autocoscienza cerca il suo appoggio e la propria unità: altri momenti intimo-personali, «egotistici», individualmente irripetibili le sono del tutto ignoti.

Di qui anche lo specifico carattere pedagogico-normativo di questa prima autobiografia. Alla sua fine si evidenzia espressamente l'ideale educativo e formativo. Ma questa illuminazione pedagogico-normativa investe anche tutto il materiale dell'autobiografia.

Non si può però dimenticare che l'epoca della creazione di questa prima autobiografia era già l'epoca dell'incipiente disgregazione dell'integrità pubblica greca dell'uomo (come essa si rivelava nell'epos e nel dramma). Di qui il carattere alquanto retorico-formale e astratto di quest'opera.

Le autobiografie e le memorie romane si compongono in un altro cronotopo reale. Da terreno vitale servì loro la *famiglia* romana. L'autobiografia qui è un documento dell'auto-

coscienza ancestrale e familiare. Ma su questo terreno ancestrale e familiare l'autocoscienza autobiografica non diventa privata e intimo-personale. Essa conserva un carattere profondamente pubblico.

La famiglia romana (patrizia) non è la famiglia borghese, simbolo di tutto ciò che è intimo e privato. La famiglia romana, proprio come famiglia, si fondeva immediatamente con lo Stato. Al capofamiglia erano delegati certi elementi del potere statale. I culti religiosi familiari (ancestrali), il cui ruolo era enorme, servivano da continuazione immediata dei culti statali. Gli antenati erano i rappresentanti dell'ideale nazionale. L'autocoscienza si orienta sulla memoria concreta della stirpe e degli antenati e nello stesso tempo è orientata sui posteri. Le tradizioni familiari e ancestrali devono essere trasmesse di padre in figlio. La famiglia ha un proprio archivio dove sono conservati i documenti scritti di tutti gli anelli della stirpe. L'autobiografia è scritta come trasmissione delle tradizioni ancestrali e familiari da un anello all'altro ed è affidata all'archivio. Ciò rende l'autocoscienza autobiografica *storico-pubblica e statale*.

Questa specifica storicità romana dell'autocoscienza autobiografica si distingue da quella greca, orientata sui viventi contemporanei, lì presenti sulla piazza. L'autocoscienza romana si sente prima di tutto un anello tra i morti antenati e i posteri ancora non entrati nella vita politica. Perciò essa non è così plastica, pur essendo però più profondamente permeata dal tempo.

Un'altra peculiarità specifica dell'autobiografia (e della biografia) romana è il ruolo dei *prodigia*, cioè di ogni sorta di auspici e delle loro interpretazioni. Qui non si tratta di una caratteristica esterna d'intreccio (come nei romanzi del XVII secolo), ma di un importantissimo principio di comprensione e organizzazione del materiale autobiografico. A questa peculiarità è strettamente legata una categoria autobiografica puramente romana molto importante: quella della «fortuna».

Nei *prodigia*, cioè negli auspici del destino sia di singole faccende e imprese dell'uomo sia di tutta la sua vita, l'individuale-personale e il pubblico-statale si fondono inscindibilmente. I *prodigia* sono un momento importante all'inizio e al compimento di tutte le imprese e di tutti gli atti statali.

Senza provare gli auspici, lo Stato non compie alcun passo.

I *prodigia* sono gli indici delle sorti dello Stato, che gli preannunziano la fortuna o la sfortuna. Di qui essi passano alla personalità individuale del dittatore o del condottiero, il cui destino è indissolubilmente legato al destino dello Stato, e si fondono con gli indici del suo destino personale. Compare il dittatore dalla mano fortunata (Silla), dalla stella fortunata (Cesare). La categoria della fortuna su questo terreno ha un particolare significato formativo. Essa diventa la forma della persona e della sua vita (la «fiducia nella propria stella»). Questo principio determina l'autocoscienza di Silla e della sua autobiografia. Ma, ripetiamo, in questa sta la fortuna di Silla o la fortuna di Cesare: le sorti statali e personali si fondono insieme. Meno di tutto si tratta di una fortuna privata, angustamente personale. È una fortuna nelle opere, nelle imprese statali, nelle guerre. Una fortuna assolutamente indissolubile dalle opere, dalla creazione, dal lavoro, da tutto il loro contenuto obiettivo pubblico-statale. In tal modo, il concetto di fortuna qui comprende anche i nostri concetti di «talento», «intuizione» e quello specifico concetto di «genialità»¹ che aveva tale significato nella filosofia e nell'estetica della fine del XVIII secolo (Young, Hamann, Herder, lo «Sturm und Drang»). Nei secoli successivi questa categoria della fortuna si è frantumata e privatizzata. Tutti i momenti creativi e pubblico-statali hanno abbandonato tale categoria e la fortuna è diventata un principio privato-personale, privo di creatività.

Accanto a queste caratteristiche specifiche romane agiscono anche le tradizioni autobiografiche greco-ellenistiche. Nel mondo romano anche gli antichi lamenti (*naenia*) furono sostituiti da orazioni funebri (*laudationes*). Qui dominano gli schemi retorico greco-ellenistici.

La forma autobiografica essenziale nel mondo romano è costituita dai lavori «sui propri scritti». Questa forma, come già abbiamo rilevato, aveva assimilato l'influsso essenziale dello schema platonico del cammino di colui che vuole conoscere la verità. Ma qui per essa si è trovato un sostegno oggettivo completamente diverso. Si dà un catalogo delle pro-

¹ Nel concetto di «fortuna» si sono fuse la genialità e il successo; un genio incompreso è una *contradictio in adiecto*.

prie opere, se ne scoprono i temi, se ne segnala il successo presso il pubblico, si dà il loro commento autobiografico (Cicerone, Galeno, ecc.). La serie delle proprie opere fornisce un solido sostegno reale per intendere il corso temporale della propria vita. Nella successione delle proprie opere è data la traccia essenziale del tempo biografico, la sua oggettivazione. Inoltre l'autocoscienza qui si rivela non di fronte a «qualcuno» in generale, ma di fronte a una determinata cerchia di lettori delle sue opere. È per essi che si elabora un'autobiografia. La concentrazione autobiografica in sé e nella propria vita acquista qui un minimum di pubblicità sostanziale di nuovissimo tipo. A questo tipo autobiografico appartengono anche le *Ritrattazioni* (*Retractationes*) di sant'Agostino e, nell'età moderna, una serie di opere di umanisti (ad esempio, Chaucer), mentre nelle epoche successive questo tipo diventa soltanto un momento (anche se molto importante) delle autobiografie creative (ad esempio, in Goethe).

Tali sono le forme autobiografiche antiche che possono essere chiamate forme di *autocoscienza pubblica dell'uomo*.

Tocchiamo brevemente le forme biografiche mature dell'epoca ellenistico-romana. Qui prima di tutto è necessario rilevare l'influenza esercitata da Aristotele sui metodi caratterologici dei biografi antichi, e precisamente la dottrina dell'*entelechia* come ultimo fine e, nello stesso tempo, causa prima dello sviluppo. Questa identificazione aristotelica del fine col principio non poteva non esercitare un influsso essenziale sulle peculiarità del tempo biografico. Di qui deriva che la compiuta maturità del carattere è il vero principio dello sviluppo. Qui si compie una sorta di «inversione caratterologica» che esclude un vero divenire del carattere. Tutta la giovinezza dell'uomo è trattata solo come prefigurazione della maturità. Un certo elemento dinamico è introdotto soltanto dalla lotta delle inclinazioni e degli affetti e dall'esercizio della virtù per conferire costanza a quest'ultima. Questa lotta e questi esercizi non fanno che affermare le proprietà già esistenti del carattere, senza creare nulla di nuovo. La base resta la stabile essenza dell'uomo compiuto.

Su questa base si sono formati due tipi di struttura della biografia antica.

Il primo tipo può essere chiamato energetico. Alla sua base sta il concetto aristotelico di energia. La piena realtà ed

essenza dell'uomo consistono non nello stato, ma nell'atto, nella forza attiva («energia»). Questa «energia» è lo svolgimento del carattere nelle azioni e nelle espressioni. Nel contempo le azioni, le parole e le altre espressioni dell'uomo non sono affatto soltanto la manifestazione esterna (per gli altri, per la «terza persona») dell'essenza interna di un carattere che esista già a prescindere da queste manifestazioni, prima di esse e fuori di esse. Sono proprio queste manifestazioni a costituire la realtà del carattere, il quale, fuori della sua «energia», non esiste affatto. Se si prescinde dal suo manifestarsi all'esterno, dalla sua espressione, visibilità e udibilità, il carattere non possiede pienezza di realtà. Quanto più piena è l'espressione, tanto più piena è la realtà.

Perciò la vita (*bios*) e il carattere di un uomo devono essere raffigurati non mediante l'enumerazione analitica delle sue proprietà caratterologiche (delle virtù o dei vizi) e l'unificazione loro in una sua solida immagine, bensì mediante la raffigurazione delle azioni, dei discorsi e delle altre manifestazioni e espressioni dell'uomo.

Questo tipo energetico di biografia è rappresentato da Plutarco, il cui influsso sulla letteratura mondiale (non soltanto biografica) è stato estremamente grande.

Il tempo biografico in Plutarco è specifico. È il tempo della *rivelazione del carattere*, non il tempo del divenire e del crescere dell'uomo¹. È vero che fuori di questa rivelazione, di questa «manifestazione» del carattere l'uomo non c'è, ma come «entelechia» egli è predeterminato e può rivelarsi soltanto in una determinata direzione. La stessa realtà storica, nella quale si compie la rivelazione del carattere, serve soltanto da ambiente di questa rivelazione, offre le occasioni per la manifestazione del carattere nelle azioni e nelle parole, ma è priva di un influsso determinante sul carattere stesso, non lo forma né lo crea e si limita ad attualizzarlo. La realtà storica è l'arena per la rivelazione e lo svolgimento dei caratteri umani, ma nulla di più.

Il tempo biografico non è reversibile per quel che riguarda gli eventi della vita, inseparabili dagli eventi storici. Ma per quel che riguarda il carattere tale tempo è reversibile:

¹ Il tempo è fenomenico, mentre l'essenza del carattere è fuori del tempo. Non è il tempo a conferire sostanzialità al carattere.

questo o quel tratto del carattere di per sé potrebbe manifestarsi prima o poi. I tratti del carattere sono privi di cronologia e le loro manifestazioni sono spostabili nel tempo. Ma il carattere non cresce e non muta, e *si completa* soltanto: non completo, non rivelato, frammentario all'inizio, esso diventa *completo* e arrotondato alla fine. Quindi la via della rivelazione del carattere porta non al suo mutamento e divenire in connessione con la realtà storica, ma soltanto al suo *compimento*, cioè soltanto al completamento della forma che era preordinata fin dal principio. Tale è il tipo biografico di Plutarco.

Il secondo tipo di biografia può essere chiamato analitico. Esso si fonda su uno schema con determinate rubriche, secondo le quali è distribuito tutto il materiale biografico: la vita sociale, la vita familiare, il comportamento in guerra, l'atteggiamento verso gli amici, i detti memorabili, le virtù, i vizi, l'aspetto, l'*habitus*, ecc. I vari tratti e le varie proprietà del carattere sono scelti tra gli eventi e i casi, diversi e *non simultanei*, della vita del protagonista e sono ripartiti secondo le corrispondenti rubriche. Per un tratto di carattere si danno come dimostrazione un paio di esempi presi dalla vita della data persona.

In tal modo, la serie biografica temporale risulta qui spezzata: sotto una stessa rubrica si raccolgono momenti di vita non simultanei. Il principio direttivo anche qui è la *totalità* del carattere, dal cui punto di vista sono indifferenti il tempo e l'ordine di manifestazione di questa o quella parte di tale totalità. Già i primi tocchi (le prime manifestazioni del carattere) predeterminano i solidi contorni di questa totalità, e tutto il resto si dispone ormai all'interno di questi contorni in ordine o temporale (primo tipo di biografia) o sistematico (secondo tipo).

Il rappresentante maggiore di questo secondo tipo antico di biografia fu Svetonio. Se Plutarco ha esercitato un influsso enorme sulla letteratura, e in particolare sul dramma (il tipo energetico di biografia, infatti, è sostanzialmente drammatico), Svetonio ha esercitato soprattutto un influsso sul genere letterario strettamente biografico, in particolare nel medioevo. (Anche oggi si è conservato questo tipo di costruzione della biografia secondo rubriche: come uomo, come scrittore, come padre di famiglia, come pensatore, ecc.).

Tutte le forme finora ricordate, sia autobiografiche che biografiche (differenze radicali nel modo di vedere l'uomo tra queste forme non esistevano), hanno un carattere essenzialmente pubblico. Adesso dobbiamo considerare le forme autobiografiche, nelle quali si manifesta già la disgregazione di questa esteriorizzazione pubblica dell'uomo e nelle quali cominciano a emergere l'autocoscienza privata dell'uomo solitario e a rivelarsi le sfere private della sua vita. Nel mondo antico anche nel campo dell'autobiografia troviamo soltanto l'inizio del processo di privatizzazione dell'uomo e della sua vita. Perciò le nuove forme per l'espressione autobiografica dell'*autocoscienza solitaria* qui non sono ancora state elaborate. Furono create soltanto modificazioni specifiche delle forme pubblico-retoriche esistenti. Noi osserviamo fondamentalmente tre modificazioni di questo tipo.

La prima modificazione è la raffigurazione ironico-satirica o umoristica di sé e della propria vita nelle satire e nelle diatribe. In particolare rileviamo le ben note autobiografie e autocaratteristiche ironiche in versi di Orazio, Ovidio e Propertio, le quali contengono anche il momento della parodia delle forme eroico-pubbliche. Qui il *privato* e il *personale* assumono la forma dell'*ironia* e dell'*umorismo* (non trovando forme positive per esprimersi).

La seconda modificazione, molto importante per la sua risonanza storica, è rappresentata dalle epistole di Cicerone a Attico.

Le forme retorico-pubbliche di unità dell'immagine umana si necrotizzavano, diventavano ufficiali e convenzionali; l'eroizzazione e la glorificazione (e autoglorificazione) si facevano stereotipate ed enfatiche. Inoltre, i generi letterari retorico-pubblici presenti non lasciavano spazio, in sostanza, per la raffigurazione della vita privata, la cui sfera cresceva sempre di più in ampiezza e in profondità e sempre di più si chiudeva in se stessa. In queste condizioni cominciano a ricevere grande significato le forme *retorico-intimistiche*, e prima di tutto la forma della *lettera agli amici*. In un'atmosfera di intrinseca amicizia (semiconvenzionale, naturalmente) comincia a rivelarsi una nuova autocoscienza intimistico-privata dell'uomo. Tutta una serie di categorie dell'autocoscienza e della strutturazione della vita biografica — successo, fortuna, merito — cominciano a perdere il loro signi-

ficato pubblico-statale e a passare sul piano personale-privato. Anche la natura, coinvolta in questo mondo intimistico-privato, comincia a mutare sostanzialmente. Nasce il «paesaggio», cioè la natura come orizzonte (oggetto di visione) e ambiente (sfondo, decorazione) dell'uomo privato, solitario e inattivo. Questa natura è nettamente distinta dalla natura dell'idillio pastorale o delle georgiche, per non parlare poi della natura dell'epos e della tragedia. Nel mondo intimistico dell'uomo privato la natura penetra in frammenti pittoreschi nelle ore delle passeggiate e del riposo, nei momenti in cui uno sguardo casuale cade su una veduta che gli si apre davanti. Questi frammenti pittoreschi s'intrecciano nella incerta unità della vita privata del romano colto, ma non entrano nell'unitaria, possente, animata e autonoma totalità della natura, come avveniva invece nell'epos e nella tragedia (ad esempio, la natura nel *Prometeo incatenato*). Questi frammenti pittoreschi solo separatamente possono essere arrotondati in conchiusi paesaggi verbali. Un'analoga trasformazione è subita da altre categorie in questo nuovo piccolo mondo intimistico-privato. Acquistano significato numerose minuzie della vita privata che permettono all'uomo di sentirsi a casa e cominciano a sostenere la sua autocoscienza privata. L'immagine dell'uomo comincia a spostarsi nei conchiusi spazi privati, quasi di intimità domestica, dove egli perde la sua plasticità monumentale e la totale esteriorizzazione pubblica.

Tali sono le epistole a Attico. Ma in esse c'è tuttavia ancora molto di retorico-pubblico, sia convenzionale e necrotizzato, sia ancora vivo e sostanziale. Qui i frammenti del futuro uomo strettamente privato sono come inseriti (saldati) nella vecchia unità retorico-pubblica dell'immagine umana.

L'ultima, terza modificazione può essere convenzionalmente chiamata tipo stoico di autobiografia. Qui prima di tutto vanno riportate le cosiddette «consolazioni», che erano costruite in forma di dialogo con la filosofia-consolatrice. Prima di tutto bisogna ricordare la *Consolazione* (*Consolatio*) di Cicerone, che non ci è giunta, da lui scritta dopo la morte della figlia. In questo tipo rientra anche il suo *Hortensius*. Nelle epoche successive incontreremo simili consolazioni in Agostino, Boezio e, naturalmente, Petrarca.

Alla terza modificazione bisogna poi riportare le epistole di Seneca, il libro autobiografico di Marco Aurelio (*Colloqui*

con se stesso) e, infine, *Le confessioni* e le altre opere autobiografiche di sant'Agostino.

Per tutte le opere nominate è caratteristica la comparsa di una nuova forma di atteggiamento verso se stessi. Atteggiamento che nel modo migliore può essere caratterizzato col termine di sant'Agostino *Soliloquia*, cioè «conversazioni solitarie con se stesso». Conversazioni solitarie siffatte sono, naturalmente, anche quelle con la filosofia-consolatrice nelle «consolazioni».

È un nuovo atteggiamento verso se stessi, verso il proprio «io», senza testimoni, senza diritto di parola per una «terza persona», chiunque essa sia. L'autocoscienza dell'uomo solitario cerca qui sostegno e suprema giustizia in se stesso e direttamente nella sfera ideale, nella filosofia. Qui ha luogo anche una lotta col punto di vista dell'«altro», ad esempio in Marco Aurelio. Questo punto di vista dell'«altro» su di noi, punto di vista di cui noi teniamo conto e che ci permette di valutare noi stessi, è fonte di vanità, di futile orgoglio oppure di risentimento. Esso intorbidisce la nostra autocoscienza e autovalutazione, e ce ne dobbiamo liberare.

Un'altra peculiarità della terza modificazione è il netto aumento dell'importanza della vita intimo-personale e di eventi che, nonostante l'enorme significato loro nella vita personale di una data persona, hanno un significato minimo per gli altri e non ne hanno quasi alcuno in senso politico-sociale: ad esempio, la morte della figlia (nella *Consolazione* di Cicero); in simili eventi l'uomo si sente radicalmente solitario. Ma anche negli eventi di significato pubblico comincia ad accentuarsi il lato personale. Così, si presentano con grande asprezza i problemi della caducità di tutti i beni e della mortalità dell'uomo; in generale il tema della morte personale in tutte le sue varianti comincia a svolgere una parte essenziale nell'autocoscienza autobiografica dell'uomo. Nell'autocoscienza pubblica la sua parte, naturalmente, si riduceva (quasi) a zero.

Nonostante tutti questi nuovi momenti, anche la terza modificazione resta pur sempre in notevole misura retorico-pubblica. Il vero uomo solitario, che compare nel medioevo e svolge poi una parte così grande nel romanzo europeo, qui non esiste ancora. La solitudine qui è ancora assai relativa e ingenua. L'autocoscienza qui ha ancora un sostegno pubblico

abbastanza saldo, anche se parzialmente ormai necrotizzato. Lo stesso Marco Aurelio, che escludeva il «punto di vista dell'altro» (nella lotta contro il risentimento), è pieno di un profondo senso della propria dignità pubblica e ringrazia orgogliosamente il destino e gli uomini per le proprie virtù. La forma stessa dell'autobiografia della terza modificazione ha un carattere retorico-pubblico. Abbiamo già detto che persino *Le confessioni* di sant'Agostino richiedono di essere declamate ad alta voce.

Tali sono le forme principali dell'autobiografia e della biografia antica. Esse hanno esercitato un enorme influsso sia sullo sviluppo di queste forme nella letteratura europea sia sullo sviluppo del romanzo.

4. Il problema dell'inversione storica e del cronotopo folclorico.

A conclusione del nostro esame delle forme antiche del romanzo rileveremo le peculiarità generali del modo in cui in esse viene padroneggiato il tempo.

Come stanno le cose con la pienezza del tempo nel romanzo antico? Abbiamo già detto che un minimo di pienezza del tempo è necessaria in ogni immagine temporale (e le immagini della letteratura sono immagini temporali). Tanto meno si può parlare del riflesso di un'epoca al di fuori del corso del tempo, al di fuori di un legame col passato e col futuro, al di fuori della pienezza del tempo. Dove non c'è il corso del tempo, non c'è neppure il momento del tempo nel significato pieno e sostanziale di questa parola. Il presente, preso fuori del suo rapporto col passato e col futuro, perde la sua unità, si dissocia in singoli eventi e cose e ne diventa l'astratto conglomerato.

Un certo minimum di pienezza del tempo si ha anche nel romanzo antico. Esso, per così dire, è minimale nel romanzo greco e un po' più rilevante nel romanzo d'avventure e di costume. Nel romanzo antico questa pienezza del tempo ha un duplice carattere. Essa, prima di tutto, ha le sue radici nella pienezza mitologico-popolare del tempo. Ma queste specifiche forme temporali si trovavano già in una fase di disgregazione e all'interno della netta stratificazione sociale iniziata

allora non potevano, naturalmente, abbracciare e organizzare adeguatamente il nuovo contenuto. Eppure queste forme di pienezza folclorica del tempo agivano ancora nel romanzo antico.

D'altra parte, nel romanzo antico si hanno deboli embrioni delle nuove forme di pienezza del tempo legate alla rivelazione delle contraddizioni sociali. Ogni rivelazione delle contraddizioni sociali allarga inevitabilmente il tempo nel futuro. Quanto più profondamente esse sono rivelate, tanto più matura, quindi, e sostanziale e ampia può essere la pienezza del tempo nelle immagini dell'artista. Gli embrioni di questa unità reale del tempo li abbiamo visti nel romanzo d'avventure e di costume. Però essi erano troppo deboli per prevenire interamente la disgregazione novellistica delle forme del grande epos.

Qui è necessario soffermarsi su una peculiarità del sentimento del tempo che ha esercitato un influsso enorme e decisivo sullo sviluppo delle forme e delle immagini letterarie.

Questa peculiarità si manifesta prima di tutto nella cosiddetta «*inversione storica*». L'essenza di questa inversione sta nel fatto che il pensiero mitologico e artistico localizza nel passato categorie come il fine, l'ideale, la giustizia, la perfezione, lo stato armonico dell'uomo e della società, ecc. I miti del paradiso, dell'età dell'oro, dell'età degli eroi, dell'antica giustizia e le più tarde rappresentazioni dello stato di natura, dei diritti naturali innati, ecc. sono espressioni di questa inversione storica. Definendola in modo alquanto semplificato, si può dire che qui si raffigura come già attuato nel passato ciò che in effetti può essere o deve essere realizzato soltanto nel futuro e che costituisce un fine, un dover essere, e non una realtà del passato.

Questa singolare «*inversione*» del tempo è caratteristica del pensiero mitologico e artistico di varie epoche dello sviluppo dell'umanità ed è determinata da una particolare nozione del tempo e, in particolare, del futuro. A danno del futuro si arricchiva il presente e, in particolare, il passato. La forza e la certezza della realtà appartengono soltanto al presente e al passato, al «*c'è*» e al «*c'è stato*», mentre al futuro appartiene una realtà d'altro tipo, una realtà, per così dire, più effimera: un «*ci sarà*» è privo della materialità e della consistenza, della ponderabilità concreta che è intrinseca al

«*c'è*» e al «*c'è stato*». Il futuro non è omogeneo col presente e col passato, e per quanto duraturo esso venga pensato, tuttavia è privo di concretezza sostanziale, è piuttosto vuoto e rarefatto, in quanto tutto ciò che è positivo, ideale, giusto, desiderato mediante l'inversione viene riportato nel passato o in parte nel presente, poiché in questo modo tutto diventa più ponderabile, reale e probante. Per fornire di realtà un certo ideale lo si pensa come già attuato una volta nell'Età dell'oro nello «*stato di natura*» oppure lo si pensa esistente nel presente in un regno di là dai monti e dagli oceani, se non sulla terra, allora sotto terra, se non sotto terra, allora in cielo. Si è pronti a sopraelevare la realtà (il presente) in verticale, verso l'alto e verso il basso, piuttosto che andare avanti lungo l'orizzonte del tempo. Anche se queste sopraelevazioni verticali sono dichiarate ultraterrene e ideali, eterne, extratemporali, questo extratemporale ed eterno è pensato come simultaneo al momento dato, al presente, cioè come contemporaneo, come ciò che già c'è: ciò è meglio del futuro che ancora non c'è e che non c'è mai stato. L'inversione storica, nel senso esatto della parola, preferisce a questo futuro, dal punto di vista della realtà, il passato in quanto più ponderabile e consistente. Le sopraelevazioni verticali ultraterrene, invece, a questo passato preferiscono l'extratemporale e l'eterno come già essente e quasi fosse già contemporaneo. Ognuna di queste forme a suo modo rende vuoto e rarefatto il futuro e lo dissangua. Nelle corrispondenti costruzioni filosofiche, all'inversione storica corrisponde la proclamazione di «*principi*» come fonti cristalline e pure dell'essere e la proclamazione dei valori eterni, delle forme ideali e extratemporali dell'essere.

Un'altra forma, nella quale si manifesta lo stesso atteggiamento verso il futuro, è l'escatologismo. Qui il futuro è svuotato in un diverso modo. Il futuro qui è pensato come la fine di tutto l'esistente, come la fine dell'essere (nelle sue forme passate e presenti). In questo senso è indifferente pensare la fine come catastrofe e pura distruzione, come un nuovo caos, come il crepuscolo degli dèi o come l'avvento del regno di Dio: l'importante è soltanto che la fine spetta a tutto l'esistente e che si tratta anzi di una fine relativamente vicina. L'escatologismo pensa sempre questa fine in modo che il segmento di futuro che separa il presente da essa, è svalutato e

perde significato e interesse: si tratta di una inutile continuazione, indefinita quanto a durata, del presente.

Tali sono le forme specifiche dell'atteggiamento mitologico e artistico verso il futuro. In tutte queste forme il futuro reale si svuota e si dissangua. Però nell'ambito di ognuna di esse sono possibili concrete variazioni, diverse per valore.

Ma prima di toccare le singole variazioni, è necessario precisare il rapporto di tutte queste forme col futuro reale. Per queste forme, infatti, tutto si riduce pur sempre al futuro reale, a quello appunto che ancora non c'è, ma che ci deve essere. In sostanza, esse tendono a rendere reale ciò che si ritiene dovuto e vero, a dotarlo di essere, ad associarlo al tempo, a contrapporlo come effettivamente esistente e insieme vero alla realtà in atto, anch'essa esistente, ma cattiva, non vera.

Le immagini di questo futuro si localizzavano inevitabilmente nel passato o si trasferivano al di là dei mari e degli oceani: la loro dissimiglianza dal presente crudele e cattivo era misurata dalla lontananza temporale o spaziale. Ma queste immagini non erano escluse dal tempo come tale, non erano staccate dalla realtà presente concreta e materiale. Anzi, per così dire, tutta l'energia del futuro vagheggiato intensificava profondamente le immagini della realtà materiale presente e prima di tutto l'immagine dell'uomo corporeo vivente: l'uomo cresceva a spese del futuro, diventava un gigante rispetto ai contemporanei («noialtri sí che eravamo grandi»)¹, si dotava di forza fisica senza precedenti e di straordinaria capacità di lavoro, si eroicizzava la sua lotta con la natura, si eroicizzava la sua intelligenza lucida e concreta, si eroicizzavano persino il suo sano appetito e la sua sete. Qui la grandezza e la forza ideale e il significato ideale dell'uomo non si staccavano mai dalle dimensioni spaziali e dalla durata temporale. Un uomo grande era grande anche in senso fisico, camminava a grandi passi, aveva bisogno di un vasto spazio e viveva a lungo nel tempo di una vita fisica reale. È vero che talvolta questo grande uomo in alcune forme di folclore subisce una metamorfosi, durante la quale egli è piccolo e non realizza il suo significato nello spazio e nel tempo (tramonta come il sole, scende negli inferi, nella terra), ma alla fine egli

¹ [Allusione a un celebre verso della *Battaglia di Borodino* di Lermontov].

realizza sempre tutta la pienezza del suo significato nello spazio e nel tempo, diventa grande e longevo. Noi qui semplifichiamo alquanto questo tratto dell'autentico folclore, ma a noi interessa sottolineare che questo folclore non conosce un'idealità ostile allo spazio e al tempo. Tutto ciò che è grande in ultima analisi deve essere grande anche nello spazio e nel tempo. L'uomo folclorico esige per la propria realizzazione lo spazio e il tempo: egli è tutto in essi e in essi si sente a suo agio. Del tutto estranea al folclore è ogni intenzionale contrapposizione della grandezza ideale alle dimensioni fisiche (nel senso lato della parola), e quindi l'attribuzione a questa grandezza ideale di forme spazio-temporali volutamente misere allo scopo di menomare tutto ciò che è spazio-temporale. È necessario sottolineare inoltre un altro tratto del folclore autentico: l'uomo in esso è grande di per sé, e non per conto di altri, esso è alto e forte, da solo può respingere vittoriosamente un intero esercito avversario (come Cuchullinn durante il letargo invernale degli uladi), è il diretto contrario del piccolo re che governa un grande popolo, egli è questo grande popolo, egli è grande per proprio conto. Egli sottomette soltanto la natura e lo servono soltanto le fiere (e anche queste non sono suoi schiavi).

Questa crescita dell'uomo nello spazio e nel tempo nelle forme della realtà presente (materiale) si manifesta nel folclore non soltanto nelle forme da noi rilevate della crescita e della forza esteriore, ma anche in forme assai varie e sottili, anche se la sua logica è dappertutto una sola: la diretta e onesta crescita dell'uomo per conto proprio nel reale mondo presente, senza alcuna falsa umiltà, senza compensazioni ideali della debolezza e del bisogno. Di altre forme di espressione di questa crescita umana in tutte le direzioni parleremo a parte a proposito del geniale romanzo di Rabelais.

La fantasticheria del folclore è quindi una fantasticheria realistica: essa non supera per nulla i limiti del presente mondo materiale, reale, non ne rappezza le lacerature coi momenti dell'idealità ultraterrena, lavora nelle vastità dello spazio e del tempo, sa sentire queste vastità e servirsene in ampiezza e in profondità. È una fantasticheria che si appoggia sulle possibilità reali dello sviluppo umano, possibilità non nel senso di un programma di imminente azione pratica, ma nel senso delle possibilità-bisogni dell'uomo, nel senso delle eter-

ne esigenze, mai eliminabili, della reale natura umana. Sono esigenze che resteranno sempre, finché ci sarà l'uomo, esigenze che non si possono soffocare e che sono reali come reale è la stessa natura dell'uomo. Quindi esse non possono non aprirsi prima o poi la via verso una piena realizzazione.

Il realismo folclorico dunque è una fonte inesauribile di realismo anche per tutta la letteratura dotta, romanzo compreso. Questa fonte di realismo ha avuto un particolare significato nel medioevo e, soprattutto, nel Rinascimento; ma a questo problema torneremo quando analizzeremo il libro di Rabelais.

5. *Il romanzo cavalleresco.*

Tocchiamo assai brevemente le peculiarità del tempo, e quindi anche del cronotopo, nel romanzo cavalleresco (all'analisi di singole opere siamo costretti a rinunciare).

Il romanzo cavalleresco opera col tempo d'avventura, in particolare di tipo greco, anche se in alcuni romanzi si ha un maggior avvicinamento al tipo apuleiano d'avventura e di costume (soprattutto nel *Parzival* di Wolfram von Eschenbach). Il tempo si disintegra in una serie di segmenti-avventure, al cui interno esso è organizzato in modo tecnico-astratto e con lo spazio ha un legame che è anch'esso tecnico. Qui incontriamo le stesse simultaneità e asincronie fortuite dei fenomeni, lo stesso gioco con la lontananza e la vicinanza, gli stessi ritardamenti. Vicino a quello greco è anche il cronotopo di questo romanzo: un mondo variamente estraneo e alquanto astratto. La stessa funzione organizzatrice è svolta qui dalla prova dei protagonisti (e delle cose) per l'identità (fondamentalmente, la fedeltà nell'amore e la fedeltà al dovere-codice cavalleresco). Compagno inevitabilmente anche i momenti legati all'idea di identità: morti presunte, agnizione - non agnizione, mutamento di nomi, ecc. (e un più complesso gioco con l'identità, come, ad esempio, due Isotte, una amata e l'altra no, nel *Tristano*). Qui compaiono motivi, legati (in ultima analisi) all'identità, anche di carattere fiabesco-orientale: incantesimi d'ogni sorta che escludono temporaneamente l'uomo dagli eventi e lo trasportano in un altro mondo.

Ma accanto a ciò nel tempo d'avventura dei romanzi cavallereschi c'è qualcosa di radicalmente nuovo (e quindi c'è anche in tutto il cronotopo loro).

In ogni tempo d'avventura ha luogo l'interferenza del caso, del destino, degli dèi, ecc. Questo tempo infatti nasce nei punti di rottura (nello iato apertosi) delle serie temporali regolari, reali, normali, là dove questa regolarità (qualunque essa sia) *a un tratto* si spezza e gli eventi prendono una piega inattesa e imprevedibile. Nei romanzi cavallereschi questo «a un tratto» sembra normalizzarsi e diventa qualcosa di onnideterminante e quasi consueto. Tutto il mondo si fa prodigioso, e lo stesso prodigioso diventa consueto (senza cessare d'essere prodigioso). Anche l'eterno inatteso cessa di essere inatteso. Si attende l'inatteso e soltanto l'inatteso. Tutto il mondo è ricondotto sotto la categoria del «a un tratto», sotto la categoria della prodigiosa e inattesa casualità. Il protagonista dei romanzi greci cercava di ristabilire la regolarità, di riunificare gli anelli spezzati del corso normale della vita, di sfuggire al gioco del caso e di ritornare alla vita consueta e normale (anche se, ormai al di là del romanzo); egli viveva le avventure come sciagure inviategli, ma lui non era un avventuriero né cercava le avventure (era privo di iniziativa anche in questo senso). Il protagonista del romanzo cavalleresco si slancia nelle avventure come nel proprio elemento nativo, il mondo per lui esiste soltanto sotto il segno del prodigioso «a un tratto», stato normale del mondo. Egli è un avventuriero, ma un avventuriero disinteressato (un avventuriero, s'intende, non nel senso che questa parola ha acquistato in seguito, cioè non nel senso dell'uomo che a mente fredda persegue i propri scopi egoistici su vie inconsuete della vita). Egli per sua natura può vivere soltanto in questo mondo di casi prodigiosi e in essi conservare la propria identità. Il suo stesso «codice», dal quale è misurata la sua identità, è concepito proprio per questo mondo di casi prodigiosi.

Anche la coloritura del caso — di tutte queste simultaneità e asincronie fortuite — nel romanzo cavalleresco è diversa che in quello greco. Là è il nudo meccanismo di divergenze e convergenze temporali in uno spazio astratto, pieno di rarità e curiosità. Qui invece il caso ha tutto il fascino del prodigioso e del misterioso, è personificato nel sembiante di fate buone e cattive, di maghi altrettanto buoni e cattivi, si apposta

in boschi e castelli incantati, ecc. Nella maggior parte dei casi il protagonista vive non «sciagure», interessanti soltanto per il lettore, ma «prodigiose avventure», interessanti (e attraenti) anche per lui. L'avventura assume un nuovo tono grazie a tutto questo mondo prodigioso nel quale avviene.

In questo mondo prodigioso, poi, si compiono le gesta, con le quali i protagonisti *si glorificano* e *glorificano* altri (il proprio signore, la propria dama). Il momento delle gesta differenzia nettamente l'avventura cavalleresca da quella greca e la avvicina all'*avventura epica*. Anche il momento della *gloria* e della *glorificazione* era del tutto estraneo al romanzo greco e avvicina il romanzo cavalleresco all'*epos*.

A differenza dei protagonisti del romanzo greco, i protagonisti del romanzo cavalleresco sono *individuali* e nello stesso tempo *rappresentativi*. I protagonisti dei romanzi greci sono simili l'uno all'altro, ma portano nomi diversi; di ognuno di loro si può scrivere un solo romanzo; intorno a loro non si possono creare cicli, varianti, serie di romanzi di vari autori; ognuno di essi si trova in possesso privato del suo autore e gli appartiene come una cosa. Nessuno di loro, come abbiamo visto, rappresenta alcuno o alcunché: sono «in sé e per sé». I vari protagonisti dei romanzi cavallereschi non si assomigliano affatto tra loro, né per l'aspetto, né per la sorte. Lancillotto non assomiglia a Parzival, Parzival non assomiglia a Tristano. Però su ciascuno di loro sono creati vari romanzi. A essere precisi, non sono protagonisti di singoli romanzi (e, a essere precisi, in generale non esistono romanzi cavallereschi individuali *singoli* e chiusi in sé): sono protagonisti di *cicli*. E non appartengono, s'intende, a singoli romanzieri come loro proprietà privata (non si tratta, ovviamente, dell'assenza dei diritti d'autore e delle idee connesse): come i protagonisti epici, essi appartengono al tesoro comune delle immagini, tesoro che, è vero, è internazionale, e non nazionale, come nell'*epos*.

Infine, il protagonista e il mondo prodigioso nel quale egli agisce sono fatti di un sol pezzo e tra essi non c'è divergenza. È vero che questo mondo non è la patria nazionale e che dappertutto è ugualmente estraneo (senza che sia accentuata l'estraneità), e il protagonista passa di paese in paese, s'imbatte in vari signori, compie traversate di mari. Eppure dappertutto il mondo è unitario, ed è riempito da una medesima

gloria, da una medesima concezione delle gesta e dell'onta; il protagonista può glorificare se stesso e gli altri in tutto questo mondo; dappertutto sono gloriosi gli stessi nomi gloriosi.

Il protagonista in questo mondo è «a casa» (ma non in patria); egli è prodigioso come questo mondo: prodigiosa è la sua origine, prodigiose le circostanze della sua nascita, della sua infanzia e della sua giovinezza, prodigiosa la sua natura fisica, ecc. Egli è carne della carne e sangue del sangue di questo mondo prodigioso e ne è il rappresentante migliore.

Tutte queste peculiarità del romanzo cavalleresco d'avventura lo differenziano nettamente da quello greco e lo avvicinano all'*epos*. Il primo romanzo cavalleresco in versi si trova, in sostanza, al confine tra l'*epos* e il romanzo. Questo ne determina il posto particolare nella storia del romanzo. Dalle dette peculiarità è determinato anche l'originale cronotopo di questo romanzo: *il mondo prodigioso nel tempo d'avventura*.

Questo cronotopo è a suo modo molto limitato e controllato. Esso è riempito non più del raro e del curioso, bensì del prodigioso; ogni cosa in esso — arma, veste, sorgente, ponte, ecc. — ha certe proprietà prodigiose, o è semplicemente incantata. C'è molto simbolismo in questo mondo, ma privo di un carattere di rebus grossolano e vicino piuttosto a quello delle fiabe orientali.

In connessione con ciò si compone anche il tempo d'avventura del romanzo cavalleresco. Nel romanzo greco, nell'ambito delle singole avventure, esso era tecnicamente verosimile, un giorno era uguale a un giorno, un'ora a un'ora. Nel romanzo cavalleresco anche il tempo diventa, entro certi limiti, prodigioso. Compare l'iperbolismo fiabesco del tempo, le ore si dilatano e i giorni si contraggono fino a diventare istanti, e anche il tempo può incantare; compare qui anche l'influsso dei sogni sul tempo, cioè qui si ha una specifica deformazione delle prospettive temporali, caratteristica dei sogni; i sogni non sono più soltanto un elemento del contenuto, ma cominciano ad acquistare una funzione formativa, esattamente come le «visioni» analoghe al sogno (che sono una importantissima forma organizzativa nella letteratura medievale)¹. In generale, nel romanzo cavalleresco si registra un *gioco*

¹ Naturalmente, anche l'antichità conosceva la forma esteriore della

soggettivo col tempo, la sua dilatazione e contrazione lirico-emozionale (oltre alle deformazioni fiabesche e oniriche sopra indicate), la scomparsa di interi eventi come se non fossero accaduti (così nel *Parzival* scompare e diventa non accaduto l'episodio di Munsalwäsche, quando il protagonista non riconosce il re), ecc. Questo gioco soggettivo col tempo è assolutamente estraneo all'antichità. Nel romanzo greco nell'ambito delle singole avventure il tempo si distingueva per la sua nettezza secca e lucida. Verso il tempo l'antichità aveva un atteggiamento di profondo rispetto (esso era consacrato dai miti) e non si permetteva un gioco soggettivo con esso.

A questo gioco soggettivo col tempo, a questa violazione delle elementari correlazioni e prospettive temporali corrisponde, nel cronotopo del mondo prodigioso, un identico gioco soggettivo con lo spazio, una identica violazione delle elementari correlazioni e prospettive spaziali. Inoltre qui nella maggior parte dei casi si manifesta non una positiva libertà folclorico-fiabesca dell'uomo nello spazio, ma una deformazione soggettivo-emozionale e in parte simbolica dello spazio.

Tale è il romanzo cavalleresco. La quasi epica integrità e unità del cronotopo del mondo prodigioso successivamente si disgrega (già nel tardo romanzo cavalleresco in prosa, nel quale si rafforzano gli elementi del romanzo greco) e non si ricostituirà mai più interamente. Ma singoli elementi di questo originale cronotopo, in particolare il gioco soggettivo con le prospettive spazio-temporali, rinascono più volte (naturalmente, con un certo mutamento delle funzioni) nella storia successiva del romanzo: nei romantici (ad esempio, nello *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis), nei simbolisti, negli espressionisti (ad esempio, il gioco col tempo nel *Golem* di Meyrink, gioco svolto in modo psicologicamente molto sottile), in parte anche nei surrealisti.

Alla fine del medioevo compaiono opere di genere particolare, enciclopediche (e sintetiche) per il contenuto, e costruite in forma di «visioni». Ci riferiamo al *Roman de la Rose* (di Guillaume de Lorris) e al suo seguito (di Jean Cho-

struttura del sogno e della visione onirica. Basta ricordare Luciano e il suo *Sogno* (autobiografia di un evento cruciale della sua vita sotto forma di sogno). Ma la specifica logica interna del sogno qui è assente.

pinel de Meung), *La visione di Guglielmo riguardante Pietro l'Aratore* (*The Vision of William Concerning Piers the Plowman*) di William Langland e, infine, la *Divina Commedia*.

Dal punto di vista del problema del tempo queste opere presentano un grande interesse, ma qui noi possiamo sfiorare soltanto ciò che di più generale e fondamentale c'è in esse.

L'influsso della verticale ultraterrena medievale qui è estremamente forte. Tutto il mondo spazio-temporale è sottoposto qui a un'interpretazione simbolica. Si può dire che il tempo vi è totalmente escluso dall'azione. Si tratta infatti di una «visione» che ha nel tempo reale una durata molto breve, mentre il significato di ciò che è visto è extratemporale (anche se ha un rapporto col tempo). In Dante il tempo reale della visione e la sua coincidenza con un momento determinato del tempo biografico (il tempo della vita umana) e storico ha un carattere puramente simbolico. Tutto il temporale-spaziale — sia le immagini degli uomini e delle cose, sia le azioni — ha un carattere o allegorico (soprattutto nel *Roman de la Rose*) o simbolico (in parte in Langland e in grado maggiore in Dante).

La cosa più notevole in queste opere è che alla loro base (soprattutto delle ultime due) c'è una acutissima percezione delle contraddizioni dell'epoca venute a maturazione e, in sostanza, una percezione della fine dell'epoca. Di qui anche l'aspirazione a darne una sintesi critica. Questa sintesi esige che nell'opera sia rappresentata con una certa pienezza tutta la contraddittoria varietà dell'epoca. E questa varietà contraddittoria deve essere comparata e mostrata dall'angolo visuale di un solo momento. Langland raduna su un prato (durante la peste) e poi intorno alla figura di Pietro l'Aratore i rappresentanti di tutti i ceti e gli strati della società feudale, dal re al mendicante, i rappresentanti di tutte le professioni, di tutte le correnti ideologiche, e tutti costoro prendono parte a un'«azione» simbolica (il pellegrinaggio per cercare la verità da Pietro l'Aratore, l'aiuto prestatogli nel lavoro agricolo, ecc.). Questa contraddittoria varietà in Langland e in Dante è, in sostanza, profondamente storica. Ma Langland e soprattutto Dante la fanno salire e discendere, la allungano in senso verticale. Questo allungamento del mondo (mondo storico per sua natura) in senso verticale è realizzato da Dante letteralmente e con forza e coerenza geniali. Egli costruisce un

meraviglioso quadro plastico di un mondo che intensamente vive e si muove salendo e scendendo lungo la sua verticale: i nove cerchi dell'inferno sotto la terra, sopra di essi i sette cerchi del purgatorio e, più in alto ancora, i dieci cieli. La rozza materialità degli uomini e delle cose in basso e soltanto luce e voce in alto. La logica temporale di questo mondo verticale è la pura simultaneità di tutto (ovvero la «coesistenza di tutto nell'eternità»). Tutto ciò che in terra è diviso dal tempo, nell'eternità s'incontra nella pura simultaneità della coesistenza. Le divisioni, i «prima» e i «poi» introdotti dal tempo sono inessenziali e devono essere eliminati: per capire il mondo bisogna comparare *tutto in un sol tempo*, cioè nell'angolo visuale di un solo momento, bisogna vedere tutto il mondo come *simultaneo*. Soltanto nella pura simultaneità o, il che è lo stesso, nella extratemporalità può rivelarsi il vero significato di ciò che è stato, che è e che sarà, poiché ciò che li divideva, il tempo, è privo di autentica realtà e di forza semantica. Rendere simultaneo ciò che appartiene a tempi diversi, e sostituire tutte le divisioni e i legami storico-temporali con divisioni e legami puramente semantici gerarchico-extratemporali, questo è il proposito formativo di Dante, che ha determinato la costruzione di un'immagine del mondo secondo una pura verticale.

Ma nello stesso tempo le immagini umane che riempiono (popolano) questo mondo verticale, sono profondamente storiche e su ognuno di esse sono impressi i connotati del tempo, le tracce dell'epoca. Anzi, nella gerarchia verticale è integrata la concezione sia storica che politica di Dante, la sua nozione delle forze progressive e reazionarie dello sviluppo storico (nozione molto profonda). Quindi le immagini e le idee, che riempiono il mondo verticale, sono pieni di un possente impulso a svincolarsi da esso e ad entrare nella produttiva orizzontale storica, a disporsi cioè in direzione non dell'alto, ma dell'avanti. Ogni immagine è piena di potenzialità storica e perciò con tutto il suo essere aspira a partecipare all'evento storico nel cronotopo storico-temporale. Ma la volontà potente dell'artista la condanna a un luogo immobile ed eterno nella verticale extratemporale. In parte queste potenzialità temporali si realizzano in singoli racconti novellisticamente compiuti. Racconti come la storia di Paolo e Francesca, del conte Ugolino e dell'arcivescovo Ruggieri sono come dira-

mazioni orizzontali piene di tempo che si dipartono dalla verticale extratemporale del mondo dantesco.

Di qui la straordinaria tensione di tutto il mondo dantesco. A crearla è la lotta tra il vivente tempo storico e l'idealità ultraterrena extratemporale. La verticale sembra esprimere in sé l'orizzontale che potentemente si slancia in avanti. Tra il principio formativo del tutto e la forma storico-temporale delle singole immagini c'è una contraddizione, un contrasto. Vince la forma del tutto. Ma questa lotta, e la profonda tensione della sua soluzione artistica, rende l'opera di Dante l'espressione, di eccezionale vigore, della sua epoca, o meglio, del confine di due epoche.

Nella storia ulteriore della letteratura il cronotopo verticale di Dante non è più rinato con tanta coerenza e rigore. Ma il tentativo di risolvere le contraddizioni storiche, per così dire, lungo la verticale di un senso extratemporale, il tentativo di negare l'essenziale forza semantica del «prima» e del «poi», cioè delle divisioni e dei legami temporali (tutto ciò che è essenziale, da questo punto di vista, può essere simultaneo), il tentativo di svelare il mondo dall'angolo visuale della pura simultaneità e coesistenza (il rifiuto di una interpretazione «in assenza» del soggetto storico) si sono ripetuti più volte. Dopo Dante, in questo campo, il tentativo più profondo e coerente è quello di Dostoevskij.

6. *Le funzioni del furfante, del buffone e dello sciocco nel romanzo.*

Contemporaneamente alle forme della grande letteratura nel medioevo si sviluppano forme folcloriche e semifolcloriche minori di carattere satirico e parodico. Queste forme in parte tendono alla ciclizzazione, e sorgono così gli epos satirico-parodici. In questa letteratura dei bassi ceti sociali del medioevo si mettono in evidenza tre figure, che hanno grande significato per lo sviluppo successivo del romanzo europeo. Queste figure sono *il furfante, il buffone e lo sciocco*. Si tratta, ovviamente, di figure tutt'altro che nuove, già note all'antichità e all'Antico Oriente. Se si cala in queste immagini lo scandaglio storico, questo in nessuna di esse toccherà il fondo, tanto esso è profondo. Il significato culturale delle

può e deve conquistare tutto questo mondo spazio-temporale. Anche le immagini di questa conquista tecnica dell'Universo sono date su una base folclorica. La pianta prodigiosa «pantagruelina» è l'«erba magica» del folclore mondiale.

Rabelais sembra svelare ai nostri occhi l'illimitato cronotopo universale della vita umana. E ciò era in perfetta armonia con l'incipiente epoca delle grandi scoperte geografiche e cosmologiche.

10. Osservazioni conclusive.

Il cronotopo determina l'unità artistica dell'opera letteraria nel suo rapporto con la realtà. Perciò esso comprende sempre un momento valutativo, che può essere separato dall'intero cronotopo artistico soltanto in un'analisi astratta. Nell'arte e nella letteratura tutte le determinazioni spazio-temporali sono inseparabili l'una dall'altra e hanno sempre una coloritura valutativo-emozionale. Il pensiero astratto può, naturalmente, pensare il tempo e lo spazio nella loro separatezza e prescindere dal loro momento valutativo-emozionale. Ma la viva intuizione artistica (che, s'intende, è piena di pensiero, ma non di pensiero astratto) nulla divide e da nulla prescinde. Essa coglie il cronotopo in tutta la sua integralità e pienezza. L'arte e la letteratura sono impregnate di valori cronotopici di vario grado e estensione. Ogni motivo, ogni momento individuabile dell'opera d'arte è un valore di questo tipo.

Nei nostri saggi abbiamo analizzato soltanto i grandi cronotopi tipologici stabili, che determinano le più importanti varietà del romanzo nelle prime fasi del suo sviluppo. Qui, alla fine del nostro lavoro, ci limiteremo a ricordare e a sfiorare alcuni valori cronotopici di vario grado e estensione.

Nel primo saggio abbiamo trattato il cronotopo dell'incontro, nel quale predomina la sfumatura temporale, e che si distingue per l'alto grado d'intensità valutativo-emozionale. Il cronotopo, ad esso legato, della strada possiede una più ampia estensione, ma un'intensità valutativo-emozionale alquanto minore. Gli incontri nel romanzo avvengono di solito nella «strada». La «strada» è, per eccellenza, il luogo degli incontri casuali. Sulla strada («sulla strada maestra») si in-

tersecano in un punto temporale e spaziale le vie spaziali e temporali delle persone più svariate, rappresentanti di tutti i ceti, le condizioni, le fedi, le nazionalità, le età. Qui possono incontrarsi per caso persone che normalmente sono disunite dalla gerarchia sociale e dalla lontananza spaziale, qui può sorgere qualsiasi contrasto e possono scontrarsi e intrecciarsi vari destini. Qui si uniscono in modo singolare le serie spaziali e temporali dei destini e delle vite, complicandosi e concretizzandosi con le *distanze sociali* qui superate. È il punto in cui gli eventi si annodano e si compiono. Si direbbe che qui il tempo sbocchi nello spazio e vi scorra (formando le strade). Di qui anche la ricca metaforizzazione della strada-cammino: il «cammino della vita», «intraprendere una nuova strada», il «cammino storico», ecc.; la metaforizzazione della strada ha diverse forme e livelli, ma il perno centrale è il fluire del tempo.

La strada è particolarmente propizia alla raffigurazione di un evento governato dal caso (ma non solo tale evento). Diventa quindi comprensibile l'importante funzione d'intreccio che la strada ha nella storia del romanzo. La strada passa attraverso il romanzo classico di viaggi e di costumi, il *Satyricon* di Petronio e *L'asino d'oro* di Apuleio. Sulla strada s'immettono sui loro destrieri i protagonisti dei romanzi cavallereschi medievali, e spesso tutti gli eventi del romanzo si compiono sulla strada o sono concentrati intorno a essa (disposti su entrambi i suoi lati). Ma in un romanzo come il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, la reale strada-cammino del protagonista a Munsalwäsche diventa inavvertitamente una metafora della strada, del cammino della vita, del cammino dell'anima, cammino che ora avvicina a Dio ora allontana da lui (secondo gli errori e le cadute del protagonista e gli eventi che s'incontrano sul suo reale cammino). La strada ha determinato gli intrecci del romanzo picaresco spagnolo del XVI secolo (*Lazarillo*, *Guzmán*). Tra il XVI e il XVII secolo, sulla strada si immise, sul suo cavallo, don Chisciotte per incontrarvi tutta la Spagna, dal galeotto al duca. Questa strada è già profondamente intensificata dal flusso del tempo storico, dalle tracce e dai segni del corso del tempo, dai connotati dell'epoca. Nel XVII secolo sulla strada, intensificata dagli eventi della guerra dei trent'anni, compare Simplicissimus. La strada continua a stendersi, mantenendo il suo significato

centrale, anche attraverso opere nodali nella storia del romanzo come *Francion* di Sorel e *Gil Blas* di Le Sage. Il suo significato si conserva, anche se attenuato, nei romanzi di De Foe (picareschi) e in Fielding. La strada e gli incontri che vi avvengono mantengono il loro significato d'intreccio anche negli *Anni di noviziato* [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*] e negli *Anni di peregrinazione* di *Wilhelm Meister* (anche se muta sostanzialmente il loro senso ideologico, poiché sono reinterpretate in modo radicale le categorie del «caso» e del «destino»). Su una strada semireale, semimetaforica si immettono l'Heinrich von Ofterdingen di Novalis e gli altri protagonisti del romanzo romantico. Infine, il significato della strada e degli incontri che vi avvengono si conserva nel romanzo storico: in Walter Scott e soprattutto nel romanzo storico russo. Ad esempio, *Jurij Miloslavskij* di Zagoskin è costruito su questo cronotopo. L'incontro di Grinëv con Pugačëv *durante il viaggio* e nella *bufera di neve* determina l'intreccio della *Figlia del capitano*. Ricordiamo anche la funzione che la strada ha nelle *Anime morte* di Gogol' e nel *Chi vive bene in Russia?* (*Komu na Rusi žit' chorošo?*) di Nekrasov.

Senza toccare qui il problema del mutamento delle funzioni della «strada» e dell'«incontro» nella storia del romanzo, rileveremo soltanto una caratteristica importantissima della «strada» che è comune a tutte le varietà di romanzo enumerate: la strada passa attraverso il proprio *paese natio*, e non un esotico *paese straniero* (la Spagna di *Gil Blas* è convenzionale, e la temporanea permanenza di Simplicissimus in Francia non è essenziale, poiché l'estraneità del paese straniero qui è presunta e non c'è ombra di esotismo); svelata e mostrata è la *varietà storico-sociale* di questo paese natio (perciò, se qui si può parlare di esotismo, è soltanto di un «esotismo sociale»: i «tuguri», i «bassifondi», gli ambienti della malavita). In questa sua funzione la «strada» è stata usata anche fuori del romanzo, in generi letterari privi d'intreccio, come i viaggi pubblicistici del XVIII secolo (un esempio classico è il *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* [*Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*] di Radiščev) e nelle note di viaggio pubblicistiche della prima metà del XIX secolo (ad esempio, in Heine). Per questa peculiarità della «strada» le enumerate varietà di romanzo si differenziano da un'altra linea: quella del romanzo di peregrinazioni, rappresentata dal romanzo

antico di viaggi, dal romanzo sofisticato greco (all'analisi del quale abbiamo dedicato il primo saggio del presente lavoro), dal romanzo barocco del XVII secolo. In questi romanzi una funzione analoga a quella della strada è svolta dal «mondo straniero», che il mare e la lontananza separano dal paese natale.

Verso la fine del XVIII secolo in Inghilterra si forma e si stabilizza nel cosiddetto romanzo «gotico» o «nero» un nuovo territorio di compimento degli eventi romanzeschi: il *castello* (per la prima volta, in questo senso, nel *Castello di Otranto* [*The Castle of Otranto*] di Horace Walpole, poi nei romanzi di Radcliffe, Lewis, ecc.). Il castello è saturo di tempo, nel senso storico e stretto della parola, cioè è saturo del tempo del passato storico. Il castello è la dimora dei signori dell'epoca feudale (quindi anche delle figure storiche del passato), in esso si sono depositate visibilmente le tracce dei secoli e delle generazioni, improntando le varie parti della sua architettura, l'arredamento, le armi, la galleria dei ritratti degli antenati, gli archivi di famiglia, gli specifici rapporti umani della successione dinastica, la trasmissione dei diritti ereditari. Infine, le leggende e le tradizioni animano coi ricordi degli eventi passati tutti gli angoli del castello e dei suoi dintorni. Il che crea la specifica gravidanza narrativa che il castello dispiega nei romanzi gotici.

La storicità del tempo castellano gli ha permesso di svolgere una funzione piuttosto importante nello sviluppo del romanzo storico. Il castello è giunto dai tempi antichi ed è rivolto al passato. Le tracce del tempo vi hanno, è vero, un certo carattere di museo e di antiquariato. Walter Scott seppe superare questo pericolo dell'antiquariato orientandosi principalmente sulla leggenda del castello, sul legame del castello col paesaggio storicamente inteso e interpretato. La coesione organica nel castello (col suo ambiente circostante) dei momenti-connotati spaziali e temporali e l'intensità storica di questo cronotopo determinano la sua produttività raffigurativa nelle varie fasi dello sviluppo del romanzo storico.

Nei romanzi di Stendhal e Balzac compare una nuova località di compimento degli eventi del romanzo: il *salotto* (in senso ampio). Naturalmente, non è in questi scrittori che esso fa la sua prima comparsa, ma in loro esso acquista la pienezza del suo significato come luogo di intersezione delle se-

rie spaziali e temporali del romanzo. Dal punto di vista dell'intreccio o della composizione qui avvengono gli incontri (che ormai non hanno il precedente carattere specificamente fortuito dell'incontro sulla «strada» o nel «mondo straniero»), si annodano gli intrighi, si compiono spesso anche i loro scioglimenti e, infine, cosa di particolare importanza, avvengono i *dialoghi*, che acquistano un significato decisivo nel romanzo e svelano i caratteri, le «idee» e le «passioni» dei protagonisti.

Il significato che il salotto ha per la composizione e per l'intreccio è perfettamente comprensibile: durante la Restaurazione e la monarchia di Luglio, vi si trova il barometro della vita politica e di quella degli affari. Le reputazioni politiche, bancarie, sociali, letterarie vi erano costruite e distrutte, le carriere vi nascevano e finivano, i destini dell'alta politica e dell'alta finanza si compivano, il successo o l'insuccesso di un progetto di legge, di un libro, di una commedia, di un ministro o di una cortigiana-cantante si decidevano. Le gradazioni della nuova gerarchia sociale vi sono pienamente rappresentate (e riunite in un sol luogo e in un sol tempo). Infine, sotto forme concrete e visibili vi appare l'onnipotente potere del nuovo signore della vita: il denaro.

L'essenziale in tutto questo è l'intrecciarsi dello storico e del pubblico-sociale col privato e persino con l'intimo, l'intrecciarsi dell'intrigo privato personale con quello politico e finanziario, del segreto di Stato col segreto d'alcova, della serie storica con quella dei costumi e della biografia. Qui sono concentrati e condensati i connotati concretamente visibili sia del tempo storico sia di quello biografico e quotidiano, e nello stesso tempo essi sono strettissimamente intrecciati tra loro, fusi a formare gli unitari connotati dell'epoca. L'epoca diventa concretamente e narrativamente visibile.

Naturalmente, i grandi realisti — Stendhal e Balzac — non si servono soltanto del salotto come luogo di intersezione della serie temporale e spaziale e di condensazione delle tracce del corso del tempo nello spazio. È un luogo tra gli altri. Balzac aveva una capacità eccezionale di «vedere» il tempo nello spazio. Ricordiamo almeno la splendida raffigurazione che egli fa delle case come storia materializzata, le immagini delle vie, della città, del paesaggio rurale così come sono stati elaborati dal tempo, dalla storia.

Consideriamo ancora un esempio di intersezione delle serie spaziale e temporale. In *Madame Bovary* di Flaubert l'azione si svolge in una «piccola città di provincia». La cittadina provinciale piccolo-borghese con la sua vita quotidiana stantia è un luogo estremamente diffuso di compimento degli eventi romanzeschi del XIX secolo (prima di Flaubert e dopo di lui). Essa presenta più varietà, tra le quali è molto importante quella idillica (nei regionalisti). Noi considereremo soltanto la varietà flaubertiana (anche se non è creata da Flaubert). Questa cittadina è il luogo del tempo ciclico quotidiano. Qui non ci sono eventi, ma soltanto «accidenti» che si ripetono. Il tempo vi è privo di corso storico progressivo e si muove in stretti cerchi: il cerchio del giorno, il cerchio della settimana, del mese, il cerchio di tutta una vita. Il giorno non è mai giorno, l'anno non è anno, la vita non è vita. Di giorno in giorno si ripetono le stesse azioni quotidiane, gli stessi temi di conversazione, le stesse parole, ecc. In questo tempo gli uomini mangiano, bevono, dormono, hanno mogli, amanti (senza legami d'amore), intessono piccoli intrighi, se ne stanno nelle loro botteghe o nei loro uffici, giocano a carte, fanno pettegolezzi. È il tempo ciclico dell'esistenza consueta e quotidiana. Esso ci è noto nelle sue varietà in Gogol', Turgenëv, Gleb Uspenskij, Ščedrin, Čechov. I connotati di questo tempo sono semplici, rozzamente materiali, saldamente fusi col tran tran locale: con le casette e le stanzucce della cittadina, le vie sonnolente, la polvere e le mosche, i club, il biliardo, ecc. ecc. Il tempo qui è senza eventi e perciò sembra quasi fermato. Qui non avvengono né «incontri» né «distacchi». È un tempo denso, vischioso, che si trascina nello spazio. Perciò esso non può essere il tempo fondamentale del romanzo. Il romanziere se ne serve come di un tempo collaterale, che si intreccia con altre serie temporali, non cicliche o è interrotto da esse, e spesso fa da sfondo contrastante alle serie temporali eventuali¹ e energiche.

Ricorderemo qui un altro cronotopo pregno di alta intensità valutativo-emozionale: la *soglia*. Esso può unirsi al motivo dell'incontro, ma il suo completamento più essenziale è il cronotopo della *crisi* e della *svolta* di una vita. La parola

¹ [Col neologismo «eventuale» abbiamo reso il russo *sobytiinyj*, da *so-bytie*, evento].

stessa «soglia» già nella sua esistenza linguistica (accanto al suo significato reale) ha acquistato un significato metaforico e si è associata al momento della svolta nella vita, della crisi, della decisione che muta il corso di un'esistenza (o dell'incertezza, del timore di superare una soglia). Nella letteratura il cronotopo è sempre metaforico e simbolico, a volte in forma esplicita, ma il più delle volte in forma implicita. In Dostoevskij, ad esempio, la soglia e i cronotopi, ad essa contigui, della scala, dell'anticamera e del corridoio, nonché i cronotopi, che li continuano, della via e della piazza sono i principali luoghi d'azione delle sue opere, luoghi dove si compiono gli eventi delle crisi, delle cadute, delle resurrezioni, dei rinnovamenti, delle illuminazioni, delle decisioni che determinano tutta la vita di un uomo. Insomma, in questo cronotopo il tempo è un istante che sembra privo di durata e staccato dal flusso normale del tempo biografico. In Dostoevskij, questi istanti decisivi entrano nei grandi cronotopi onnicomprensivi del tempo *misterico* e carnevalesco. Questi tempi coesistono, s'intersecano e s'intrecciano singolarmente nella sua opera come nel corso di lunghi secoli sono stati vicini nelle piazze popolari del medioevo e del Rinascimento (sostanzialmente, ma in forme alquanto diverse anche nelle piazze dell'antica Grecia e dell'antica Roma). In Dostoevskij, nelle vie e nelle scene di massa all'interno delle case (soprattutto nei salotti) quasi rinasce e traluce l'antica piazza misterico-carnevalesca¹. Con questo, naturalmente, non si esauriscono i cronotopi di Dostoevskij: essi sono complessi e molteplici come le tradizioni che in essi si rinnovano.

A differenza di Dostoevskij, nell'opera di Tolstoj il cronotopo principale è il tempo biografico che fluisce negli spazi interni delle case e delle tenute nobiliari. S'intende, anche nelle opere di Tolstoj ci sono crisi, cadute, rinnovamenti, resurrezioni, ma essi non sono istantanei e non sfuggono al flusso del tempo biografico, al quale anzi sono fortemente

¹ Le tradizioni culturali e letterarie (comprese quelle più antiche) si conservano e vivono non nella memoria soggettiva individuale del singolo e non in una «psiche» collettiva, ma nelle forme oggettive della cultura stessa (comprese le forme linguistiche), e, in questo senso, esse sono intersoggettive e interindividuali (quindi, anche sociali); di qui esse giungono nelle opere letterarie, a volte evitando quasi del tutto la memoria individuale soggettiva dei creatori.

saldati. Ad esempio, la crisi e l'illuminazione di Ivan Il'ič dura tutto l'ultimo periodo della sua malattia e si conclude soltanto prima della fine della vita. Duraturo e graduale, perfettamente biografico è anche il rinnovamento di Pierre Bezuchov. Meno duraturo, ma non istantaneo è il rinnovamento e il pentimento di Nikita (*Il potere delle tenebre* [*Vlast' t'my*]). In Tolstoj troviamo soltanto un'eccezione: il radicale rinnovamento, da nulla preparato e del tutto inatteso, di Brechunov nell'ultimo momento della sua vita (*Padrone e lavoratore* [*Chozjain i rabotnik*]). Tolstoj non pregiava l'istante e non cercava di riempirlo con qualcosa di essenziale e di decisivo; l'espressione «a un tratto» si incontra raramente nelle sue opere e non introduce mai un evento rilevante. A differenza di Dostoevskij, Tolstoj amava la durata, l'estensione del tempo. Per lui, dopo il tempo e lo spazio biografico essenziale significato hanno il cronotopo della natura, il cronotopo idillico-familiare e persino il cronotopo dell'idillio campestre (nella raffigurazione del lavoro dei contadini).

In che consiste il significato dei cronotopi da noi esaminati? Prima di tutto, è evidente il loro significato *d'intreccio*. Essi sono i centri organizzativi dei principali eventi d'intreccio del romanzo. Nel cronotopo si allacciano e si sciolgono i nodi dell'intreccio. Si può dire esplicitamente che ad essi spetta il significato principale nella formazione dell'intreccio.

Inoltre balza agli occhi il significato *raffigurativo* del cronotopo. Il tempo acquista in essi un carattere sensibilmente concreto: nel cronotopo gli eventi d'intreccio si concretizzano, si rivestono di carne, si riempiono di sangue. Un evento si può comunicare e, nel corso dell'informazione, si possono dare indicazioni esatte circa il luogo e il tempo del suo compimento. Ma l'evento non diventa un'immagine. Il cronotopo invece fornisce il terreno essenziale per la raffigurazione degli eventi. E questo proprio grazie alla particolare condensazione e concentrazione dei connotati del tempo — del tempo della vita umana e del tempo storico — in determinate parti di spazio. È questo che crea la possibilità di raffigurare gli eventi nel cronotopo (intorno al cronotopo). Esso serve da punto principale per il dispiegamento delle «scene» nel romanzo, mentre gli altri eventi «connettivi», che

si trovano lontano dal cronotopo, sono dati in forma di arida informazione e comunicazione (in Stendhal, ad esempio, all'informazione e alla comunicazione spetta una parte importante; la raffigurazione si concentra e si condensa in poche scene, che gettano una luce concretizzante anche sulle parti informative del romanzo: si veda, ad esempio, la struttura di *Armance*). Il cronotopo, dunque, come materializzazione principale del tempo nello spazio è il centro della concretizzazione e dell'incarnazione raffigurativa di tutto il romanzo. Tutti gli elementi astratti del romanzo – generalizzazioni filosofiche e sociali, idee, analisi delle cause e degli effetti, ecc. – gravitano attorno al cronotopo e, per il suo tramite, prendono carne e sangue, partecipano cioè alla figuratività artistica. Tale è il significato raffigurativo del cronotopo.

I cronotopi da noi esaminati hanno un carattere tipico dal punto di vista del genere letterario e si trovano alla base di determinate varietà del genere romanzesco che si è formato e sviluppato nel corso dei secoli (vero è però che le funzioni, per fare un esempio, del cronotopo della strada mutano in questo processo di sviluppo). Ma cronotopica è ogni immagine letteraria. Essenzialmente cronotopica è la lingua come tesoro di immagini. Cronotopica è la forma interna della parola, cioè il tratto mediatore grazie al quale gli originari significati spaziali sono trasferiti ai rapporti temporali (nel senso più ampio). Non è questo il luogo per trattare questo più particolare problema. Rimandiamo al corrispondente capitolo dell'opera di Cassirer *Filosofia delle forme simboliche* (*Philosophie der symbolischen Formen*), dove, sulla base di un ricco materiale, si analizza il riflesso del tempo nella lingua α (la padronanza del tempo da parte della lingua).

Il principio della cronotipicità dell'immagine letteraria per la prima volta è stato scoperto con tutta chiarezza da Lessing nel suo *Laocoonte* (*Laokoon*). Egli stabilisce il carattere temporale dell'immagine letteraria. Tutto ciò che è statico-spaziale deve essere descritto in modo non statico e trascinato nella serie temporale degli eventi raffigurati e dello stesso racconto-raffigurazione. Così, nel celebre esempio di Lessing, la bellezza di Elena non è descritta da Omero, ma è mostrato l'effetto che essa ebbe sugli anziani di Troia, anzi questo effetto è svelato in una serie di gesti e di atti degli anziani. La bellezza è inserita nella catena degli eventi raffigurati e nello

stesso tempo si presenta non come oggetto di descrizione statica, bensì come oggetto di racconto dinamico.

Tuttavia Lessing, per quanto essenziale e produttiva sia la sua impostazione del problema del tempo nella letteratura, in fondo pone il problema su un piano tecnico-formale (ovviamente, non in senso formalistico). Il problema del padroneggiamento del tempo reale, cioè il problema del padroneggiamento della realtà storica nell'immagine poetica, non è da lui posto in modo esplicito e diretto, anche se è sfiorato nel suo libro.

Sullo sfondo di questa cronotopicità generale (formale e materiale) dell'immagine poetica come immagine dell'arte temporale, che raffigura i fenomeni spazio-sensibili nel loro movimento e nel loro divenire, si chiarisce la peculiarità dei cronotopi che formano l'intreccio e che sono tipici nel senso del genere letterario e dei quali abbiamo parlato finora. Si tratta di specifici cronotopi epico-romanzeschi, che servono a padroneggiare la realtà temporale (al limite, storica) e permettono di riflettere e di portare sul piano artistico del romanzo i momenti essenziali di questa realtà.

Noi qui parliamo soltanto dei grandi cronotopi onnicomprensivi e essenziali. Ma ogni cronotopo di questo tipo può racchiudere in sé una quantità illimitata di piccoli cronotopi: ogni motivo, infatti, può avere il suo cronotopo particolare, del quale già abbiamo parlato.

Nell'ambito di un'opera e della creazione di un autore osserviamo un gran numero di cronotopi e, tra essi, complessi rapporti, specifici per una data opera o un dato autore; ma di solito uno di questi cronotopi è onnicomprensivo o dominante (e sono questi i cronotopi che, principalmente, abbiamo analizzato qui). I cronotopi possono inserirsi l'uno nell'altro, coesistere, intrecciarsi, succedersi, confrontarsi, contrapporsi o trovarsi in più complessi rapporti reciproci. Questi rapporti tra i cronotopi non possono più entrare in nessuno dei cronotopi che sono in rapporto reciproco. Il carattere generale di questi rapporti è *dialogico* (nell'accezione ampia di questo termine). Ma questo dialogo non può entrare nel mondo raffigurato nell'opera e in nessuno dei suoi cronotopi (raffigurati): esso è fuori del mondo raffigurato, benché non sia fuori dell'opera nel suo complesso. Questo dialogo entra nel mon-

do dell'autore e dell'esecutore e nel mondo degli ascoltatori e dei lettori. Anche questi modi sono cronotopici.

Come ci sono dati i cronotopi dell'autore e dell'ascoltatore-lettore? Prima di tutto ci sono dati nell'esistenza materiale esterna dell'opera e nella sua composizione puramente esterna. Ma il materiale dell'opera non è morto, bensì parlante, significante (o segnico); noi non soltanto lo vediamo e tocchiamo, ma sempre sentiamo in esso delle voci (anche in una muta lettura tra sé e sé). Ci è dato un testo, che occupa un determinato luogo nello spazio, che cioè è localizzato; ma la sua creazione e la conoscenza che se ne prende trascorrono nel tempo. Il testo come tale non è morto: da qualsiasi testo, a volte passando attraverso una lunga serie di anelli di mediazione, in ultima analisi arriviamo sempre alla voce umana e, per così dire, cozziamo nell'uomo; ma il testo è sempre fissato in un materiale morto: nelle prime fasi dello sviluppo della letteratura – nel suono fisico, nella fase della scrittura – nei manoscritti (sulla pietra, sui mattoni, sulla pelle, sul papiro, sulla carta); in seguito il manoscritto può assumere la forma di libro (del libro-rotolo o del libro-codice). Ma i manoscritti e i libri in ogni forma si trovano già al confine tra la morta natura e la cultura e se noi ci accostiamo ad essi come a portatori di testo, essi entrano nella sfera della cultura e, nel nostro caso, in quella della letteratura. Nello spazio-tempo perfettamente reale, dove risuona l'opera e dove si trova il manoscritto o il libro, si trova anche l'uomo reale che ha creato il linguaggio risonante, il manoscritto o il libro, e si trovano gli uomini reali che ascoltano e leggono il testo. Naturalmente questi uomini reali – autori e ascoltatori-lettori – possono trovarsi (e di solito si trovano) in diversi spazi-tempi, a volte divisi da secoli e da distanze, eppure essi si trovano in un unitario mondo storico reale e incompiuto, che un confine netto e rigoroso separa dal mondo *raffigurato* nel testo. Possiamo quindi chiamare questo mondo il *creatore* del testo: tutti i suoi momenti infatti – la realtà riflessa nel testo, gli autori che creano il testo, gli esecutori del testo (se ci sono) e, infine, gli ascoltatori-lettori che ricreano il testo e, in questa ricreazione, lo rinnovano – partecipano ugualmente alla creazione del mondo *raffigurato* nel testo. È appunto dai cronotopi reali di questo mondo *raffigurante* che escono i

cronotopi riflessi e *creati* del mondo *raffigurato* nell'opera (nel testo).

Come abbiamo detto, tra il mondo reale *raffigurante* e il mondo *raffigurato* nell'opera passa un confine netto e rigoroso. Non bisogna mai dimenticarlo, non bisogna confondere, come si faceva e ancora a volte si fa, il mondo *raffigurato* col mondo *raffigurante* (realismo ingenuo), l'autore-creatore dell'opera con l'autore-individuo (biografismo ingenuo), il crescente e rinnovante ascoltatore-lettore di diverse (e numerose) epoche con il passivo ascoltatore-lettore del proprio tempo (dogmatismo della comprensione e della valutazione). Le confusioni di questo tipo sono metodologicamente del tutto inammissibili. Ma non è neppure ammissibile che si concepisca questo confine rigoroso come assoluto e invalicabile (specificazionismo dogmatico semplicistico). Per quanto distinti tra loro siano il mondo *raffigurato* e quello *raffigurante*, per quanto immancabile sia la presenza di un confine rigoroso tra di essi, essi sono indissolubilmente legati tra loro e si trovano in un rapporto di costante azione reciproca, simile all'ininterrotto metabolismo tra l'organismo vivente e l'ambiente che lo circonda: finché l'organismo è vivo, esso non si fonde con questo ambiente, ma se lo si stacca dall'ambiente, esso muore. L'opera e il mondo in essa *raffigurato* entrano nel mondo reale e lo arricchiscono, e il mondo reale entra nell'opera e nel mondo in essa *raffigurato* sia nel processo della sua creazione, sia in quello della sua vita successiva, cioè nel costante rinnovamento dell'opera nella percezione creativa degli ascoltatori-lettori. Anche questo processo metabolico, s'intende, è cronotopico: esso si compie prima di tutto nel mondo sociale che storicamente si sviluppa, ma si compie senza staccarsi dallo spazio storico che muta. Si può persino parlare di un particolare cronotopo *creativo*, nel quale avviene questo metabolismo tra l'opera e la vita e si compie la particolare vita di un'opera.

È necessario soffermarsi ancora brevemente sull'autore-creatore dell'opera e sulla sua attività.

L'autore lo troviamo *fuori* dell'opera in quanto uomo che vive la sua vita biografica, ma lo incontriamo in quanto creatore anche nell'opera, *fuori* però dei cronotopi *raffigurati*, come sulla loro tangente. Lo incontriamo (cioè incontriamo la

sua attività) prima di tutto nella composizione dell'opera: egli articola l'opera in parti (canti, capitoli, ecc.), che assumono, naturalmente, un'espressione esterna, senza riflettersi però direttamente nei cronotopi raffigurati. Queste articolazioni sono diverse nei vari generi letterari, e in alcuni di essi tradizionalmente si conservano le articolazioni che erano determinate dalle reali condizioni di esecuzione e di ascolto delle opere di questi generi letterari nelle varie epoche della loro esistenza orale, anteriore alla scrittura. Così, in modo abbastanza chiaro distinguiamo il cronotopo del cantore e degli ascoltatori nell'articolazione degli antichi canti epici, oppure il cronotopo del racconto nelle fiabe. Ma anche nell'articolazione delle opere dell'età moderna si prendono in considerazione sia i cronotopi del mondo raffigurato, sia quelli dei lettori e dei creatori delle opere, cioè si compie l'intera azione del mondo raffigurato e di quello raffigurante. Quest'interazione si svela con grande chiarezza anche in alcuni momenti compositivi elementari: ogni opera ha un *principio* e una *fine* e anche l'evento in essa raffigurato ha un principio e una fine, ma questi principi e queste fini si trovano in mondi diversi, in cronotopi diversi, che non possono mai fondersi o identificarsi e che nello stesso tempo sono correlati e indissolubilmente legati tra loro. Possiamo dire anche così: abbiamo di fronte due eventi: l'evento che è raccontato nell'opera e l'evento stesso del raccontare (a questo ultimo anche noi partecipiamo, come ascoltatori-lettori); questi eventi avvengono in tempi diversi (diversi anche per durata) e in luoghi diversi, e nello stesso tempo essi sono indissolubilmente unificati in un evento unitario, ma complesso, che possiamo definire come l'opera nella sua pienezza evenziale, includendo in essa e la sua datità materiale esterna e il suo testo e il mondo in esso raffigurato e l'autore-creatore e l'ascoltatore-lettore. Nel contempo noi percepiamo questa pienezza nella sua integralità e individualità, ma contemporaneamente comprendiamo anche tutta la differenza dei momenti che la compongono.

L'autore-creatore si muove liberamente nel proprio tempo: egli può cominciare il suo racconto dalla fine, dal mezzo e da qualunque momento degli eventi raffigurati, senza distruggere il corso oggettivo del tempo nell'evento raffigurato. Qui si manifesta chiaramente la differenza del tempo in quanto oggetto e in quanto risultato della raffigurazione.

Ma qui sorge un problema più generale: da quale punto spazio-temporale l'autore guarda gli eventi che egli raffigura?

In primo luogo, egli guarda dal suo presente incompiuto, in tutta la sua complessità e pienezza, ed egli si trova come sulla tangente della realtà da lui raffigurata. Il presente, dal quale l'autore guarda, comprende in sé prima di tutto la sfera della letteratura, e non soltanto della letteratura contemporanea, nel senso stretto della parola, ma anche di quella passata, che continua a vivere e a rinnovarsi nel presente. La sfera della letteratura e, in senso più ampio, della cultura (dalla quale non si può staccare la letteratura) costituisce il necessario contesto dell'opera letteraria e della posizione dell'autore in essa, contesto fuori del quale non si può comprendere né l'opera, né le intenzionalità dell'autore in essa riflesse¹. Il rapporto dell'autore coi vari fenomeni della letteratura e della cultura ha un carattere dialogico, analogo ai reciproci rapporti tra i cronotopi all'interno dell'opera (dei quali si è parlato sopra). Ma questi rapporti dialogici entrano in una particolare sfera *semantica*, che esula dall'ambito del nostro esame puramente cronotopico.

L'autore-creatore, come già abbiamo detto, pur trovandosi fuori dei cronotopi del mondo da lui raffigurato, si trova non semplicemente fuori, ma come sulla tangente di questi cronotopi. Egli raffigura il mondo dal punto di vista del protagonista partecipante all'evento raffigurato, o da quello dell'autore interposto, o, infine, senza ricorrere ad alcun intermediario, conduce il racconto direttamente a proprio nome come puro autore (nel discorso diretto dell'autore), ma anche in questo caso egli può raffigurare il mondo spazio-temporale coi suoi eventi *come se* lo vedesse e l'osservasse, *come se* fosse suo onnipresente testimone. Anche se egli ha creato un'autobiografia o una confessione assolutamente veridica, lo stesso egli, in quanto l'ha creata, resta fuori del mondo in essa raffigurato. Se io racconto (o scrivo) di un avvenimento che mi è appena successo, *io in quanto lo racconto* (o scrivo), mi trovo già fuori dello spazio-tempo nel quale quell'evento si è compiuto. Identificare assolutamente il mio «io» con l'«io» del quale racconto è impossibile, come è im-

¹ Dalle altre sfere dell'esperienza sociale e personale dell'autore-creatore noi qui prescindiamo.

possibile sollevarsi prendendosi per i propri capelli. Il mondo raffigurato, per quanto realistico e veridico esso sia, non può mai essere cronotopicamente identico al mondo reale raffigurante, dove si trova l'autore-creatore della raffigurazione. Ecco perché il termine «immagine dell'autore» mi sembra infelice: tutto ciò che è diventato immagine nell'opera e quindi entra nei suoi cronotopi, è creato, e non creante. L'espressione «immagine dell'autore», se s'intende con questo l'autore-creatore, è una *contradictio in adiecto*; ogni immagine è sempre qualcosa di creato e mai di creante. S'intende, l'ascoltatore-lettore può crearsi un'immagine dell'autore (e di solito la crea, cioè si rappresenta l'autore); egli può servirsi anche del materiale autobiografico e biografico, studiare l'epoca nella quale visse e operò l'autore, nonché altri materiali che lo riguardano, ma l'ascoltatore-lettore non fa che creare un'immagine storico-artistica di questo autore, immagine che può essere più o meno veridica e profonda, cioè sottomessa ai criteri che di solito si applicano a immagini di questo tipo; ma essa, ovviamente, non può entrare nel tessuto d'immagini dell'opera. Tuttavia, se questa immagine è veridica e profonda, essa aiuta l'ascoltatore-lettore a comprendere in modo più giusto e più profondo l'opera del dato autore.

Non toccheremo qui il complesso problema dell'ascoltatore-lettore, della sua posizione cronotopica e del suo ruolo di *rinnovatore* dell'opera (nel processo della vita dell'opera); rileveremo soltanto che ogni opera letteraria è *rivolta fuori di sé*, verso l'ascoltatore-lettore, e che, in una certa misura, anticipa le sue reazioni possibili.

Come conclusione dobbiamo toccare ancora un importante problema: il problema dei confini dell'analisi cronotopica. La scienza, l'arte e la letteratura hanno a che fare coi momenti *semantici*, che, come tali, non sono passibili di determinazioni spaziali e temporali. Tali sono, ad esempio, tutti i concetti matematici: noi li usiamo per misurare i fenomeni spaziali e temporali, ma essi, come tali, non hanno determinazioni spazio-temporali; essi sono un oggetto del nostro pensiero astratto. Si tratta di una costruzione concettuale astratta, necessaria per la formalizzazione e lo studio rigorosamente scientifico di molti fenomeni concreti. Ma i significati esistono non soltanto nel pensiero astratto: con essi si ha a che

fare anche nel pensiero artistico. Anche questi significati artistici non sono passibili di determinazioni spazio-temporali. Anzi, ogni fenomeno noi lo *interpretiamo*, cioè lo includiamo non soltanto nella sfera dell'esistenza spazio-temporale, ma anche nella sfera semantica. Questa interpretazione comprende anche il momento della valutazione. Ma le questioni riguardanti la forma d'esistenza di questa sfera e il carattere e la forma delle valutazioni interpretative sono questioni puramente filosofiche (ma non, s'intende, metafisiche), che qui non possiamo esaminare. Qui per noi è importante quanto segue: qualunque siano questi significati, essi, per entrare nella nostra esperienza (e si tratta di esperienza sociale), devono assumere un'espressione spazio-temporale, cioè assumere forma *segnica*, udibile e visibile da noi (il geroglifico, la formula matematica, l'espressione linguistico-verbale, il disegno, ecc.). Senza questa espressione spazio-temporale è impossibile persino il pensiero più astratto. Quindi ogni ingresso nella sfera dei significati avviene soltanto attraverso la porta dei cronotopi.

Come abbiamo già detto all'inizio di questi saggi, lo studio dei rapporti temporali e spaziali nelle opere letterarie è cominciato soltanto in tempi recentissimi, e studiati si sono per lo più i rapporti temporali staccandoli dai rapporti spaziali necessariamente a quelli legati, cioè è mancata una coerente impostazione cronotopica. Quanto questa impostazione, proposta nel nostro lavoro, sia valida e feconda, è cosa che soltanto l'ulteriore sviluppo degli studi letterari potrà determinare.

1937-38¹.

¹ Le Osservazioni conclusive sono state scritte nel 1973.