

**Piergiorgio Trevisan*****Personaggio romanzesco e realtà nel XIX secolo: un contratto difficile.***

**Abstract I:** With the appearance of *cyclic novels* during the course of the nineteenth century, the literary character lost most of its autonomy and independence. External reality and family dynamics began to limit its movements from many perspectives, and the awareness about their semiotic codes became increasingly more and more vital for the characters' survival. From a narratological point of view, narrators were thus obliged to increase the number of descriptive passages, which became a very important tool for the analysis of the protagonists' inner life and profound conflicts.

**Abstract II:** Con la progressiva comparsa di romanzi ciclici nel corso del XIX secolo, il personaggio di romanzo divenne orfano di indipendenza ed autonomia. Realtà esterna e dinamiche familiari iniziarono a limitarne i movimenti in misura sempre maggiore, mentre l'acquisizione di precise norme semiotiche divenne sempre più vitale per la sua sopravvivenza. Dal punto di vista morfologico, i narratori incrementarono allora la quantità dei passaggi descrittivi, strumento sempre più indispensabile per l'indagine della vita interiore e dei conflitti profondi.

Nel corso del Settecento, a innescare le azioni dei personaggi di romanzo erano stati in misura sempre maggiore innesti consistenti di individualismo radicale: la centralità dell'eroe aveva cannibalizzato progressivamente tutte le altre dimensioni, e anche nei casi in cui erano ostacoli sociali a inibire lo sviluppo naturale dell'eroe, le strategie messe a segno dal testo avrebbero riposizionato entro breve il personaggio al centro della prospettiva narrativa.

Il diciannovesimo secolo decreta invece il trionfo incontrastato del *milieu*: è lì che si dovranno andare a cercare i codici segreti per comprendere gli atteggiamenti dell'eroe. A osservarlo da lontano, appare indubbio che lo scontro aperto tra codice assiologico - desideri, motivazioni, passioni, avversioni dell'eroe - e innesto prepotente di realtà sia riuscito ad atrofizzare

Piergiorgio Trevisan. Personaggio romanzesco e realtà nel XIX secolo:  
un contratto difficile.

*Le Simplegadi*, 2005, 3, 3: 118-124. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

considerevolmente molte possibilità d'azione da parte del personaggio. E non si tratta soltanto di ambiente esterno: ereditarietà genetica, addestramenti familiari infelici, pressioni sociali di ogni genere premono da ogni parte sul personaggio, producendo incessantemente ostacoli il cui superamento è divenuto molto complesso. Non più contrattempi di stampo settecentesco naturalmente necessari a uno sviluppo fecondo dell'eroe: il personaggio appare ora davvero inerme e solo di fronte ad una realtà molto più potente di lui, che assurge ad autentica figura protagonista del genere romanzesco. È lei l'attore più importante ed imponente nelle opere dell'epoca, cui tutto il resto è subordinato. Realtà da osservare, fotografare e riprodurre sulle pagine dei romanzi. Come ricorda anche Giacomo Debenedetti - rifacendosi ad alcune osservazioni di Paul Bourget - l'epica della realtà coincide in questo momento storico con l'epica dell'osservazione: per narrare "bastava osservare la realtà, [...] lasciarla fare, notarne i comportamenti, ed essa provvedeva a raccontarsi da sola, era un'epica in atto" (Debenedetti 1977: 114). Ecco allora gli esperimenti di Zola nel cuore del vivere sociale, a detta dell'autore stesso paragonabili a quelli che il fisiologo Claude Bernard andava eseguendo nel proprio laboratorio: vivisezione delle circostanze storiche - la realtà - alla ricerca di tutti i fatti che "si producono come sviluppo logico dei personaggi" (Debenedetti 1977: 114).

Come reagiscono i diretti interessati? Divengono presto vittime di scissioni difficilmente curabili: si ripiegano nell'interiorità sino a divenire ostaggi di se stessi, imprigionati da passività di varia natura di fronte ai conflitti e alle controversie, e appaiono intenzionati a "risolvere interamente nell'anima tutto ciò che riguarda l'anima" (Lukács 1999: 106).

È dunque questa l'atmosfera in cui nasce e si diffonde quel *format* narrativo a cui ci si riferisce spesso con l'espressione "romanzo ciclico", verosimilmente la struttura romanzesca più importante del diciannovesimo secolo: sorto probabilmente come forma di reazione al parziale indebolimento del genere dopo le esperienze storiche degli anni precedenti, esso viene inaugurato da Honoré de Balzac, padre di morfologie narrative in grado di "fare concorrenza all'anagrafe, nel presupposto che l'appartenenza sociale determini l'ideologia e la conformazione fisica il carattere" (Calabrese 2003: 612). In questo senso, il ricorso all'immagine abusata della "cattedrale di carta" in riferimento alla *Comédie Humaine* non potrebbe essere più appropriato: si pensi che, al fine di approssimarsi il più possibile ad una tipologia reale di prototipi umani, Balzac prevede di creare almeno tre o quattromila personaggi suddivisi per classi sociali, professionali e generazionali, non senza sottovalutare le proliferazioni possibili legate ai luoghi di nascita, residenza ed ereditarietà; personaggi destinati ad incontrarsi "secondo combinazioni numericamente non saturabili" (Calabrese 2003: 617). Ma cosa rimane in questo caso di quei personaggi di stampo settecentesco, da Defoe a Richardson, in grado di occupare da soli lo scenario diegetico in maniera trionfale e proiettare ininterrottamente sul mondo le proprie aspirazioni e volontà? Elementi *reparaissant*, la cui storia si riduce ad un riassunto narratorio o ad un rinvio bibliografico o, nella peggiore delle

Piergiorgio Trevisan. Personaggio romanzesco e realtà nel XIX secolo:  
un contratto difficile.

*Le Simplegadi*, 2005, 3, 3: 118-124. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

ipotesi, ad una citazione da parte degli attori presenti contestualmente sulla scena narrativa (Calabrese 2003: 617).

Nessun dubbio, tuttavia, che essi possiedano tutte le carte in regola per iscriversi ancora a quella specie che un secolo più tardi Debenedetti avrebbe definito *personaggio-uomo* (1): attributi anagrafici come quelli delle persone reali - nome, cognome, luogo di residenza -, adeguate descrizioni fisiche - di norma in fase incipitaria - e passioni devastanti li fanno coincidere a tutti gli effetti con *Homo Sapiens* (2). È la loro evoluzione personale ad essere entrata in crisi, la possibilità di incidere efficacemente sul mondo, di creare un rapporto uno a uno con la realtà nella quale sono ora confinati. Una realtà - secondo Debenedetti - "gulliverizzata" dai romanzi in cui è inglobata.

Tra gli agenti inibitori, i più infettivi vanno senza dubbio ricercati all'interno delle logiche di famiglia, in grado di condizionarne i comportamenti con puntuali automatismi, e di contagiare allo stesso tempo il destino dei loro discendenti futuri: si pensi ad esempio all'epopea dei vinti di Giovanni Verga, che generazione dopo generazione divengono vittime di esistenze preconfezionate, condannati a ripetere *ad libitum* le esperienze dei loro antenati. Oppure si osservi l'importanza assunta dall'imperativo genealogico nei *Rougon-Macquart* di Zola: cinque generazioni familiari strutturate in venti intrecci imprigionano i personaggi all'interno di dinamiche inossidabili, eleggendo gli antenati a contenitore temporale dal quale svincolarsi è divenuto impossibile. È il trionfo degli intrecci sociali, che togliendo autonomia al personaggio ne celebrano contestualmente la subordinazione a forze di ordine superiore in grado di trascenderlo, siano esse di stampo genetico o di derivazione ambientale. Lo stesso destino investirà di lì a breve i protagonisti di altri prototipi illustri di romanzo totale, dalle vittime del duplice naufragio dei *Malavoglia*, alle eroine femminili del *Mastro Don Gesualdo*, accomunate da avventure sentimentali troppo analoghe per essere frutto del caso.

La ciclicità, del resto, ha una sua precisa ragion d'essere: come ricorda Calabrese, "le genealogie familiari agiscono negli intrecci romanzeschi al modo di un sedativo dei conflitti sociali, razziali, regionali e nazionali" poiché, accettando l'ipotesi di André Jolles, "la saga - dove i legami di sangue sono condizione di possibilità del racconto storico - fungerebbe da coagulante attraverso l'attivarsi di principi quali la consanguineità e il vincolo di parentela, la vendetta del sangue e la faida, il concubinaggio e la proscrizione extrafamiliare, l'ereditarietà e il sostituirsi di un ramo collaterale a un ramo legittimo" (Calabrese 2003: 633).

Se non vuole soccombere alla realtà, il personaggio è dunque costretto a perfezionare in misura sempre maggiore la sua conoscenza dei codici semiotici custoditi dal *milieu*: fatto che dal punto di vista narratologico obbliga i narratori a passarne meticolosamente al setaccio ogni elemento. Di qui, una proliferazione esponenziale della descrizione, che nei romanzi dell'epoca colonizza territori sempre più vasti, a evidente svantaggio della progressione narrativa: l'ambiente che ospita il personaggio viene censito in ogni sua parte, rubricato, categorizzato. Le città - in costante ascesa dopo l'avvento della

Piergiorgio Trevisan. Personaggio romanzesco e realtà nel XIX secolo:  
un contratto difficile.

*Le Simplegadi*, 2005, 3, 3: 118-124. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

nuova classe borghese - acquisiscono un volto e un linguaggio da decifrare, come dimostra il sistema fognario nei *Misérables* di Victor Hugo, mentre alcuni personaggi iniziano ad interagire e a stabilire forme inedite di gemellaggio identitario.

Sarà proprio l'analisi dei materiali descrittivi a fornire allora gli strumenti più adeguati per comprendere il personaggio che abita queste *fiction*: densi vivai semiotici, i paesaggi dipinti dall'autore permettono in misura sempre maggiore di radiografare identità e stati d'animo del personaggio, ricostruendo, per così dire, il suo codice genetico. Si osservi ad esempio la soglia narrativa de *Il rosso e il nero* di Stendhal: la descrizione di Verrières contiene *in nuce* tutti gli elementi che si caricheranno di significato durante il processo di caratterizzazione dei personaggi; in quel luogo ogni oggetto è *lavoro, fatica*, e allo stesso tempo il rombo delle macchine fragorose non può che preannunciare eventi sinistri (3).

Se il *milieu* è il vero protagonista d'età ottocentesca, la descrizione ne è il suo corrispondente dal punto di vista morfologico. Non soltanto con funzioni anamnestiche (indiziarie) per i protagonisti degli intrecci: integrandosi con le altre funzioni indicate da Philippe Hamon, la descrizione diviene infatti un importante elemento *dilatatorio* - innestandosi sul piano della narrazione, permette di donare energia propulsiva all'intreccio, incrementando così l'orizzonte di attesa dei lettori -, *demarcativo* - in grado cioè di segnalare perimetri, confini tra scene differenti - e *referenziale* - permette di regolare i rapporti tra il testo e il suo destinatario creando effetti di realtà per mezzo di pennellate referenziali (Hamon 1977: 56).

La sinergia tra le funzioni individuate da Hamon raggiunge nel corso dell'Ottocento il più alto grado di perfezione, ma il modello sarà destinato a perdere molta della sua armonia nella letteratura futura, sino a spegnersi quasi definitivamente agli albori del ventunesimo secolo, quando il romanzo globale inizierà a ripudiare i luoghi antropologici e le descrizioni verranno progressivamente estromesse dagli intrecci. Non è un caso, del resto, che a quell'altezza cronologica molte azioni finzionali si svolgeranno all'interno di spazi di ultima generazione, nonluoghi in cui non sarà più possibile individuare alcun investimento identitario stabile da parte dell'eroe.

Spostiamoci ora in area tedesca: se agli albori dell'Ottocento il successo del romanzo è ormai una realtà indiscutibile almeno in Inghilterra e in Francia, lo stesso non può dirsi a proposito della Germania, dove - come dimostrano le parole di Friedrich Schlegel - diffidenza e sospetti regnano ancora sovrani: "Ora, come potete anche solo toccare con le vostre mani quei sudici volumi? E come potete permettere a quei discorsi confusi e rozzi di entrare attraverso i vostri occhi nel santuario dell'anima? Abbandonare per ore ed ore la fantasia ad uomini coi quali vi vergognereste di scambiare a quattr'occhi anche poche parole? Questo non serve davvero ad altro che ad uccidere il tempo e rovinare l'immaginazione" (Schlegel 1967: 206).

Kant non è da meno: esempio di letteratura popolare destinata ad un consumo immediato, il romanzo è un oggetto senza alcuna dignità di sistemazione teorica. Tuttavia, è proprio in area tedesca che viene concepita la prima seria

Piergiorgio Trevisan. Personaggio romanzesco e realtà nel XIX secolo:  
un contratto difficile.

*Le Simplegadi*, 2005, 3, 3: 118-124. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

riflessione intorno alla nuova forma narrativa, anche se nemmeno l'*Estetica* di Hegel si dimostra ancora disponibile a celebrare le enormi potenzialità di deviazione degli eventi storici radicate nel nuovo *format* nascente. La contaminazione romantica è pressante, e la riflessione hegeliana intorno al personaggio non può prescindere: rispetto all'eroe tradizionale, che abita una realtà universale ed ha in sé le potenzialità d'interagirvi in maniera autonoma, il protagonista d'età romantica sperimenta ininterrottamente la restrizione di tale sfera. La sua responsabilità individuale è ormai indebolita, e le possibilità di scelta limitate alla società da lui abitata.

Tuttavia, focalizzando la propria attenzione sulle attività dei singoli individui, il romanzo moderno rende il protagonista degli intrecci una entità credibile, che ha abbandonato il mondo degli eroi per divenire un inquilino del mondo reale, una figura sociale con precisi diritti e irrinunciabili doveri. Con quali risultati? Almeno in area tedesca - ma non solo - non sempre trionfali: non essendo disposto ad accettare di buon grado la separazione dalla condizione universale del mondo, il personaggio decide di innescare diverse forme di ribellione per tentare di riappropriarsi della totalità perduta. Ecco allora gli eroi di Schiller o di Goethe, in perenne rivolta contro la società civile: si pensi a Karl Moor, che si crea una nuova condizione eroica autolegittimandosi restauratore del diritto e vendicatore del torto, oppure ai personaggi del goethiano *Götz*, insediatisi in una faglia temporale interstiziale tra la moderna epoca della legalità e l'eroica età medievale; anch'essi, come Karl Moor, intenzionati a farsi giustizia autonomamente grazie alla loro personalità, coraggio, e rettitudine. Ma nell'età di *Götz* e Karl Moor le dinamiche cavalleresche sono ormai cadute in prescrizione, e i due personaggi non possono che riprodurre il destino di Don Chisciotte.

Se l'arte, puntualizza Hegel, aveva per lungo tempo eletto ad oggetto di rappresentazione privilegiato personaggi di *principi* - per la perfetta libertà di volere e produzione che si trova realizzata nelle loro figure -, nel corso del romanticismo iniziano a proliferare protagonisti appartenenti alle classi inferiori, limitati da ogni parte dalla potenza dell'ordinamento civile cui essi non riescono a tener testa. Ecco allora che l'unico terreno d'azione rimasto a loro disposizione è quello della farsa e del comico: soltanto nel comico gli individui hanno "il diritto di fare la voce grossa come vogliono, potendosi arrogare autonomia nel volere, nel pensare e nell'idea che hanno di se stessi" (Hegel 1967: 218). Autonomia fittizia, dunque; celebrata, è vero, ma mai compiuta in maniera definitiva. Esistono alternative alla rivolta contro la società civile per il personaggio romantico? Secondo lo stesso Hegel, soltanto il ripiegamento completo su se stesso, il rifugio nella dimensione interiore, nell'"interna soggettività" (Hegel 1967: 219).

Quali sono, in definitiva, le possibilità rimaste a disposizione del personaggio per offrire un'immagine fedele di se stesso? Ancora una volta le sue azioni: elette a elemento narrativo privilegiato da Aristotele, sin dagli esordi erano state il luogo d'indagine principale per comprendere l'essere del personaggio. L'individualità romantica scaturisce da quello stesso campo di battaglia: è soltanto su quel

Piergiorgio Trevisan. Personaggio romanzesco e realtà nel XIX secolo:  
un contratto difficile.

*Le Simplegadi*, 2005, 3, 3: 118-124. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

terreno che il personaggio ha la possibilità di offrire una fotografia credibile della propria natura autentica, ed è proprio lì che secondo Hegel si dovranno raccogliere gli indizi per analizzarne il carattere. Seppur soffocata da numerose forze di coercizione sociale, l'individualità romantica potrà allora esprimere veramente la propria "identità umana totale come carattere", una forza che appartiene esclusivamente all'uomo - e non all'eroe epico o agli dèi - da Hegel chiamata *pathos*. Ma sarà proprio su quel medesimo campo di battaglia che si consumerà anche la più grande tragedia dell'eroe romantico: pur dotato di carattere inteso come "individualità totale", egli farà sempre molta fatica a rivelare la propria identità autentica. Nella maggior parte dei casi la fusione col mondo si rivelerà fallimentare, e l'incontro mancato darà origine a due importanti categorie di eroi: quelli la cui forza non permette di elevarsi oltre l'egoismo del proprio amore - Werther - oppure quelli la cui "costrizione imperativa verso un agire svincolato da ogni giustificazione interiore" (Stara 2004: 128) porta a confrontarsi ininterrottamente con il reale. È il caso degli *avventurosi*, celebrati trionfalmente nella letteratura del passato ma ancora vitali e più che mai attivi in numerosi prototipi di stampo ottocentesco.

Da qualsiasi parte lo si osservi, in conclusione, pare che nel corso dell'Ottocento l'equilibrio tra individuo e contesto storico inaugurato nel secolo precedente sia stato drasticamente smentito, desideri e volontà del personaggio irrimediabilmente inibiti. Non sarebbe certo corretto parlare di *crisi del personaggio* alla stregua delle successive esperienze novecentesche, ma *L'ère de soupçon* di cui avrebbe parlato Nathalie Sarraute (4) circa un secolo più tardi è tuttavia stata inaugurata. Le disintegrazioni attoriali sarebbero arrivate soltanto nel Ventesimo secolo, ma la strada aperta ora si sarebbe fatta sempre più insidiosa, fino a sfiorare pericolosamente la dissoluzione di una categoria gloriosa e insostituibile.

#### NOTE:

1. L'espressione è di Giacomo Debenedetti, che la utilizza in riferimento a personaggi alter-ego dell'uomo reale: protagonisti dotati di qualità antropomorfe e psichiche che li rendono molto mimetici.
2. La distinzione tra Homo Fictus e Homo Sapiens è opera di Edward Morgan Forster. Si veda: *Aspects of the Novel*. 1962. Harmondsworth: Penguin Books. La prima pubblicazione del contributo di Forster risale al 1927.
3. Oltre che da Philippe Hamon, l'importanza dell'*habitat* per la caratterizzazione del personaggio è alla base di alcuni studi di V. Propp e R. Wellek. Propp non esita a classificare l'*habitat* tra gli "attributi" del personaggio, mentre Wellek parla di rapporto metonimico con l'ambiente.
4. Il riferimento è qui al titolo di un importante contributo di Nathalie Sarraute. Si veda: Sarraute, N. 1959. *L'età del sospetto*. Saggi sul romanzo. Milano: Rusconi e Paolazzi.

Piergiorgio Trevisan. Personaggio romanzesco e realtà nel XIX secolo:  
un contratto difficile.

*Le Simplegadi*, 2005, 3, 3: 118-124. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

**BIBLIOGRAFIA:**

- Calabrese, S. 2003. *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale*. In Moretti, F. (a cura di) *Il romanzo*. Vol. IV: Temi, luoghi, eroi. Torino: Einaudi.
- Debenedetti, G. 1977. *Personaggi e destino*. Milano: il Saggiatore Studio.
- Hamon, P. 1977. *Che cos'è una descrizione*. In Id. *Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo*. Parma-Lucca: Pratiche.
- Hegel, G. W. F. 1967. *Estetica*. Tomo I. Torino: Einaudi. Il volume raccoglie parte del corso di estetica tenuto da Hegel nel 1823.
- Lukács, G. 1999. *Teoria del romanzo*. Milano: Se.
- Schlegel, F. 1967. *Lettera sul romanzo*. In Santoli, V. (a cura di) *Frammenti critici e scritti di estetica*. Firenze: Sansoni. La lettera venne pubblicata per la prima volta nel 1798.
- Stara, A. 2004. *L'avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier Università.

**Piergiorgio Trevisan** si è laureato in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Udine con una tesi sull'intertestualità nei romanzi di David Lodge, con particolare riferimento a *Nice Work*. È professore di lingua e letteratura inglese nella scuola secondaria e attualmente è iscritto al III anno di dottorato in "Ladinistica, Plurilinguismo e Letterature Compare". Si occupa soprattutto di teoria del testo.

[pier3@libero.it](mailto:pier3@libero.it)

Piergiorgio Trevisan. Personaggio romanzesco e realtà nel XIX secolo:  
un contratto difficile.

*Le Simplegadi*, 2005, 3, 3: 118-124. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>