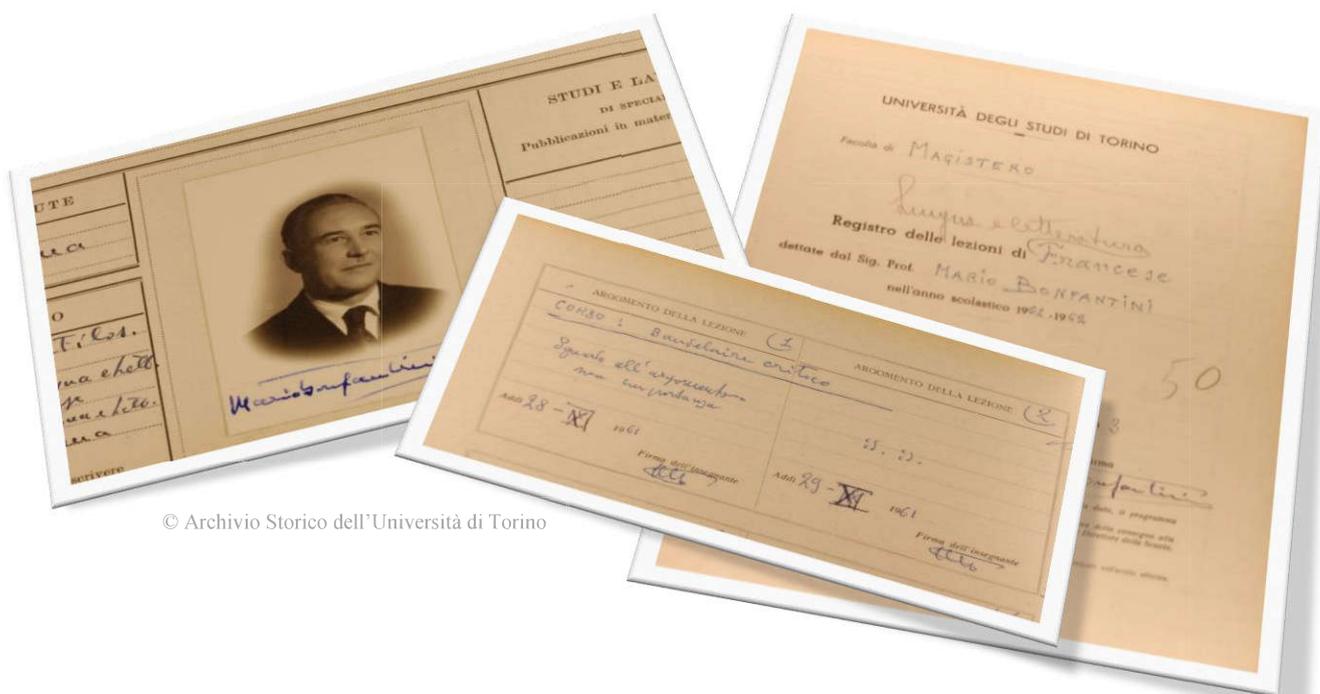




RIVISTA di STORIA dell'UNIVERSITÀ di TORINO

MEMORIA

Mario Bonfantini: un salto nella libertà



© Archivio Storico dell'Università di Torino

Atti del Convegno di Torino

16 dicembre 2016

a cura di Chiara Tavella

Rivista di Storia

dell'Università di Torino V, 2016.2

«Un'esperienza di vita associata».

La forma romanzo nella riflessione di Bonfantini

BRUNO FALCETTO*

Rileggere le considerazioni sul romanzo svolte da Mario Bonfantini in vari momenti della sua attività non è un semplice esercizio di ricostruzione erudita, consente di apprezzarne di più l'acutezza equilibrata, di cogliere meglio gli elementi di modernità del suo atteggiamento critico che la modernità non ostenta, la capacità di pensare alla storia del romanzo otto-novecentesco in modo pacato ed efficacemente flessibile, senza la rigidità di tanti protagonisti (scrittori e critici) e del sistema di idee prevalente fra i detentori del gusto quasi sino alla fine del secolo.

Il breve itinerario mirato di questo invito alla rilettura prevede tre fermate: la prima negli anni della «Libra», la seconda in quelli di poco successivi della fitta collaborazione a «Il Lavoro» di Genova, la terza nel 1958 che vede la pubblicazione di una delle opere critiche più rilevanti di Bonfantini, *Stendhal e il realismo*.

1. *Un ottocentismo non passatista*

Il breve scritto *Per il programma*, che apre il 1° novembre 1928 il primo numero di «La Libra», si sviluppa come una smentita e contestazione, almeno parziale, del titolo. «Programma qui non ce n'è e non crediamo ve ne debba essere»: i giovani che animano la rivista dicono innanzi tutto no all'egemone verbo dei «sistemi» e delle «idee generali»¹, rivendicano una larga libertà di analisi e valutazione a partire dai singoli testi ma nient'affatto come opzione per una capricciosa critica di gusto. Mettendo in sequenza le specifiche «prese di posizione»², scelte e valutazioni, si possono delineare principi condivisi di orientamento letterario, ma guardandosi dal trasformarle in «tavole della letteratura», demandando piuttosto la sintesi definitiva «a qualche volenteroso lettore, se pure ne avremo»³. Prende così forma un'idea di lavoro critico come scavo e itinerario di scoperta attraverso l'incontro testuale con le individualità delle opere e degli autori, in cui la «formula» deve necessariamente fare i conti con l'«oggetto». La si

* Università degli Studi di Milano, e-mail: bruno.falcetto@unimi.it.

¹ «Sappiamo bene che questi son tempi di arrabbiati discutitori e di persuasissimi teorici, che in letteratura e specialmente in critica chi non ha o non mostra d'avere sistemi o per lo meno (come dicono i Francesi) *idées générales*, rischia talvolta d'attirarsi il disprezzo, se non della gente, dei suoi pubblici confratelli letterati; ma non ci sentiamo né presumiamo abbastanza di noi per promettere quello che non potremmo mantenere.» (MARIO BONFANTINI, *Per il programma*, cfr. in questo stesso fascicolo, ROBERTO CICALA, *Ripensare il romanzo e l'Ottocento. In margine all'esperienza della «Libra» diretta da Mario Bonfantini fra provincia ed Europa*, Appendice, p. 20).

² Ivi, p. 21, c.vo nel testo.

³ *Ibidem*.

potrebbe definire una ‘critica dell’interazione’, nella quale gli schemi interpretativi sono di continuo misurati sugli specifici e concreti oggetti culturali analizzati, alla quale Bonfantini si atterrà poi sempre. L’importanza dei classici è dichiarata con evidenza (sigilla il discorso l’invito «a darsi in piena umiltà d’animo e castità di mente a prolungate e amoroze letture dei nostri antichi»⁴), ma nello stesso impianto di questo ragionamento introduttivo è ben percepibile la consapevolezza che nei classici non può esserci tutto. I giovani della «Libra» invitano a guardare indietro, ma – come dimostreranno i contenuti della rivista – concentrando lo sguardo in particolare sul gran secolo da poco concluso, da esaminare con visuale estesa, attraverso una mappatura paziente e puntuale, pronte a cogliere le potenzialità anche dei suoi aspetti minori. E lo studio del grande repertorio della tradizione ottocentesca è pensato per andare oltre, in chiave di individuazione di percorsi per l’oggi, il passato letterario serve per aiutarci a entrare nel nuovo, a guidarne in parte la costruzione. Con l’atteggiamento di chi ha certo modelli ideali per giudicare, ma senza «riconoscere a questi principi che valore d’ipotesi»⁵.

Sulle pagine della «Libra» nel richiamo bonfantiniano all’Ottocento svolge una funzione cardine la figura di Ippolito Nievo «senza dubbio il più ricco di possibilità», «il più vivo dei nostri romanzieri ottocentisti, il più ricco di finezze psicologiche e insieme di libera ariosa vividissima felicità di narratore», appartenente alle fila degli «spiriti liberi, mobili, di instancabile curiosità e di non mai tradita sincerità»⁶. Bonfantini vede in Nievo lo scrittore più vicino, fra gli italiani, a testimoniare le potenzialità di quel romanzo d’avventura che gli appare come una delle più promettenti linee rappresentative nel mondo variatissimo del romanzo. *Le confessioni d’un Italiano* sono un’opera straordinariamente affascinante che dà dimostrazione delle potenzialità espressive e della pluralità eterogenea di modi di cui il romanzo può disporre, capace di muoversi nei codici ottocenteschi con una libertà che ne lascia intravedere altri, novecenteschi. Nei rapidi giudizi di Bonfantini si legge il felice riconoscimento nell’opera maggiore dello scrittore veneto di un organismo romanzesco dinamico capace di tenere assieme vasti affreschi sociali e storici e un approfondito e originale scavo nell’interiorità, in grado di sbalzare con netto rilievo e ricchezza di sfumature le sagome delle «personalità umane» che i lettori sono chiamati a conoscere.

⁴ *Ibidem*.

⁵ «È questione di metodo: le ipotesi sono indispensabili per lo studio dei fatti, ma possono esser provate soltanto dai fatti medesimi e valgono solo per quel determinato ordine di fatti». *Ibidem*.

⁶ BONFANTINI, *Dai venti ai quaranta*, «La Libra», 1929, II, n.s., 5-6, p. 3.

2. «Un'eccezionale libertà di forme e di concetti»

“Corrono tempi, o almeno così pare, avventurosi per l'arte narrativa, e come d'altra parte la criticomania mai forse ha conosciuto periodo di maggior rigoglio, proprio sul romanzo si discute a perdita di vista”⁷.

Con una serie di articoli apparsi sulle pagine del quotidiano genovese «Il Lavoro» a partire dalla fine del 1932, Bonfantini interviene nelle contrastate discussioni sul romanzo che percorrono in maniera significativa il dibattito letterario a cavallo dei due decenni⁸, con una posizione insieme orientata e aperta, che provo a delineare richiamando in sintesi alcuni tratti rilevanti del senso del romanzo che emerge da questo lavoro di recensore e panoramista critico.

È il dato della varietà, la percezione di una vitalità potente e irregolare, a costituire il primo elemento del suo modo di guardare alla narrazione romanzesca. Se nel «pressoché sterminato territorio del romanzo ottocentesco» è ancora possibile «distinguere alcuni *tipi* predominanti (...), e certe epoche in cui uno l'uno o l'altro di essi sembra essersi maggiormente imposto alla mente degli scrittori», «neppure questo sommario disegno è invece possibile con i romanzi del tempo nostro: noi stessi abbiamo avuto modo di dimostrare con esempi su queste colonne la straordinaria varietà dei *tipi*, il coesistere nella produzione odierna dei modelli di romanzo più differenti in quanto a tecnica e a composizione»⁹. A segnare lo spartiacque culturale fra il romanzo moderno e quello contemporaneo che corre sul crinale della prima guerra mondiale viene indicata l'accelerazione del principio della pluralità, della compresenza di soluzioni eterogenee.

Da qui una disposizione al confronto ad ampio spettro con «la folla numerosissima dei romanzi contemporanei»¹⁰, senza rimozioni o scomuniche. Bonfantini rifiuta le provocatorie affermazioni di estraneità della forma alla nostra civiltà letteraria avanzate da Papini, come la lettura riduttiva, fortemente selettiva (quando non liquidatoria), proposta dai giovani solariani sulle esperienze romanzesche dell'Ottocento italiano. Il suo è un atteggiamento poco incline alle forzature dettate da un «obiettivo militante» che dominano nelle discussioni di quegli anni, quando il ragionamento sul genere tende subito a individuare «un modello d'invenzione romanzesca, e possibilmente una linea coerente di sviluppo riconoscibile come tradizione

⁷ ID., *Note sul romanzo (Cronache di cultura)*, «Il Lavoro», 10 dicembre 1932.

⁸ Si veda in proposito la ricca e acuta ricostruzione di GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo a una svolta*, in *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 145-220.

⁹ BONFANTINI, *Motivi ottocenteschi (Il romanzo europeo contemporaneo)*, «Il Lavoro», 21 gennaio 1933.

¹⁰ ID., *Note sul romanzo...*, 1932 cit.

narrativa, entro cui versare la propria idea di mondo», a rivelare insomma «un intento programmatico»¹¹.

Ben testimonia tale atteggiamento la rassegna di posizioni critiche largamente differenziate che occupa la prima parte delle *Note sul romanzo* del 10 dicembre 1932, in cui la diversità di pareri è indicata come segnale positivo («Ci si trova, a quanto pare, in una varietà di opinioni più che soddisfacente»), come strumento per mettere in luce l'effettiva ricchezza sfaccettata e cangiante dell'oggetto letterario esaminato. «Contrasto d'opinioni, confusione di critiche e disparità d'esempi» che richiamano alla mente di Bonfantini «certe discussioni del nostro Cinquecento nientemeno che sul poema e sull'epica», nelle quali «si finiva o col negare il genere, (...) o col crear tanti generi quante le opere»¹². Proprio in questa direzione si chiude l'intervento:

“Noi ci accontenteremo per questa volta di una semplicissima constatazione: essere il romanzo alla fin fine per noi moderni quello ch'è stato fino a tre secoli fa per gli avi nostri il poema. (...) il continuo rigoglio dell'arte narrativa, la sempre maggiore varietà delle forme, l'avventurosa disposizione e l'acceso entusiasmo di tanti moderni scrittori, sembrano dare ogni giorno più all'immaginosa ipotesi l'aspetto di una verità ragionata”¹³.

La «semplicissima constatazione» (che indica quello che dovrà essere «il nuovo punto di vista dei critici») è un'efficace mossa critica con una duplice funzione: forte valorizzazione del ruolo del genere nel sistema letterario della modernità e invito a uno sguardo che non sacrifichi la pluralità effettiva delle forme alla nitidezza discriminante delle definizioni che dovrebbero aiutarci a descriverle e interpretarle.

Ecco allora che il tentativo di messa a fuoco proposto negli articoli per «Il Lavoro» si attua in due ordini di considerazioni. Il primo è la presa d'atto della molteplicità morfologica come dato costitutivo, dell'impossibilità di riconoscere tratti comuni stabili, della possibilità soltanto di un'individuazione di generalissimi «caratteri comuni» («la varietà dei motivi, l'ampiezza della materia, le ragioni diversissime che il romanzo fin dai suoi inizi arditamente invade»)¹⁴ o di una definizione in negativo. Infatti, sia sul piano della «tecnica», della «materia

¹¹ LANGELLA, *Il romanzo a una svolta...*, 1989 cit., p. 148.

¹² BONFANTINI, *Note sul romanzo...*, 1932 cit.

¹³ *Ibidem*. La «disparità d'esempi» di tipi romanzeschi qui rapidamente richiamati allinea il romanzo psicologico, 'populista', d'avventure, fino all'«audace scuola modernissima, per cui fatti passioni idee non esistono se non allo stato di schematici presupposti e non sono più il soggetto della narrazione, o materia a un sistematico approfondimento; ma prestano le loro molteplici e fugaci apparenze ad una serie di quadri drammatici staccati, ad un giuoco crudele di contrasti, ad un continuo mutar di valori, per sboccare in uno stato di estrema incertezza e di angosciosa commozione che sembra esso stesso il significato dell'opera», un tipo che «può vantare un maestro della taglia di Aldous Huxley».

¹⁴ ID., *Che cos'è il romanzo (Il romanzo europeo contemporaneo)*, «Il Lavoro», 13 gennaio 1933.

narrativa», dei «soggetti predominanti», sia su quello del «sistema di idee morali» la «caratteristica predominante del romanzo moderno parrebbe dunque (...) quella di non averne nessuna»¹⁵.

È una definizione di romanzo debitrice del discorso svolto da Bacchelli nel *Paradosso del romanzo*. Bonfantini lo cita esplicitamente:

“Non vi sono modelli di romanzo, né ideali, né naturali. (...) Si direbbe che la legge consiste nell'arbitrio, se dall'arbitrio formale il romanzo non ricavasse la più stretta costrizione, l'obbligo di un modello, un'imitazione quale i poeti antichi avrebbero o disdegnato o compassionato: *il modello del reale, dell'esperienza quotidiana*”¹⁶.

(Di questa definizione per via negativa – in cui si modella l'ampiezza prospettica del suo orizzonte – vorrei però sottolineare anche, con una piccola manipolazione cronologica, la convergenza con un'altra, non di Bonfantini, non di quegli anni. «Il romanzo è il genere in cui si può raccontare qualsiasi cosa in qualsiasi modo», è il genere in cui gli scrittori hanno «la possibilità di disporre liberamente di ogni contenuto e di ogni stile». Costruita a partire da una linea metodologica Schegel-Bachtin, è datata 2011, e proviene dalle pagine di *Teoria del romanzo* di Guido Mazzoni¹⁷, il libro più significativo dedicato a questi temi negli ultimi tempi, convincente per lo sforzo di sintesi, per il tentativo di fare un discorso complessivo ma a partire dal rispetto della specifica varietà empirica dei testi, delle individualità delle esperienze di scrittura).

Il secondo ordine di considerazioni è connesso alla chiusa del passo di Bacchelli, al legame del romanzo – essenziale e liberissimo – con il reale, a quella «preoccupazione del verosimile, della realtà pratica della vita, del possibile» che lo differenziano radicalmente dal poema¹⁸. Qui Bonfantini enuncia una delle idee principali della monografia del 1958, quella del romanzo come «forma d'arte tipicamente sociale»:

“il proprio del romanzo moderno sin dalle sue prime origini (...) è la descrizione di passioni e sentimenti nel loro naturale ambiente, delle reazioni che ne nascono a contatto con la realtà pratica: e perciò anche la lotta di queste passioni contro le convenzioni, dei sentimenti contro le idee, del cuore contro l'intelligenza, del sogno, dell'ideale: dell'individuo, in fondo, contro le forze sociali”.

¹⁵ ID., *Motivi ottocenteschi...*, 1933 cit.

¹⁶ *Ibidem*, c.vo nel testo.

¹⁷ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011, pp. 29-30.

¹⁸ BONFANTINI, *Che cos'è il romanzo?...*, 1933 cit.

Passioni, ambiente, reazioni a contatto, lotta, sono parole chiave della idea bonfantiniana di romanzo, termini che non indicano soltanto contenuti ma dinamiche essenziali delle sceneggiature narrative che lo caratterizzano.

Genere costitutivamente sociale, il romanzo è anche il genere più permeabile: esteticamente imperfetto (ma poco importa) e però più aperto alle interazioni e contaminazioni con altre forme culturali e modi discorsivi («più strettamente degli altri imparentato colle più svariate attività dello spirito, colla scienza come colla filosofia – e non solo colle attività cosiddette morali, ma anche con le *economiche*»)¹⁹.

Questa serie di interventi traccia anche un rapido disegno storico dell'evoluzione del romanzo nel quale merita una segnalazione la ricostruzione del percorso irregolare e non compiuto della forma nel nostro Ottocento a fronte della sua larga, profonda, affermazione in altri paesi come Francia e Inghilterra. Lì il romanzo «predomina (...) per tutto il secolo passato (...) fino a giganteggiar sulla fine, soffocando o riassorbendo in sé gli altri generi», al punto tale «da presentarsi tuttavia ai nuovi scrittori quasi come l'unica forma letteraria possibile, al pubblico come sinonimo quasi di “letteratura”». Non accade così in Italia:

“manca da noi una linea di sviluppo unitaria per tutto l'Ottocento: dopo la fioritura romantica – che ebbe nei *Promessi sposi* il suo capolavoro, e nel Nievo il romanziere più ricco di inviti e di risorse, il più patetico appello ai posteri –, il romanzo italiano segna una pausa, battuto in breccia dal rinato classicismo. La nascente dittatura carducciana non era terra da romanzi. (...) Così più tardi la fama di un Verga e tutto il grande sforzo dei ‘veristi’ furono offuscati dalla superba ondata lirica”.

E «l'impressionante maturità» del romanzo verista gli pare edificata su una doppia discontinuità, che la fa risaltare ma anche la confina. Viene raggiunta «di colpo», guardando oltralpe, senza possibilità di raccordo con la tradizione nostrana «violentemente interrotta dalla morte del Nievo»; poi il romanzo verista è «precocemente assalito, ancora in pieno sviluppo, dall'atmosfera corrodente dei tempi nuovi, dalla rivoluzione vociana come dall'estetica idealistico-frammentista»²⁰.

Langella ha messo in luce come sulle pagine della «Libra» il solo «disposto a dar credito ‘ai cinici esperimenti *in corpore vili*’ di Moravia e Soldati fosse Bonfantini, intravedendo dietro la ‘comune tendenza a spingere all'estremo i residui immoralistici’, ‘una nuova e profondamente sentita esigenza di moralità’»²¹. Negli articoli scritti per la rivista novarese

¹⁹ *Ibidem*, c.vo nel testo.

²⁰ ID., “*Ai tempi di prima*”: *l'Italia (Il romanzo europeo contemporaneo)*, 28 aprile 1933.

²¹ LANGELLA, *Il romanzo a una svolta...*, 1989 cit., p. 219.

emergono con chiarezza alcuni principi morali e strutturali a lui particolarmente cari – sintetizzo schematicamente: la «continua e acuta esigenza di moralità», la robustezza dell'intreccio ovvero la presenza di una tensione avventurosa – che indubbiamente guidano in quegli anni e nei successivi il suo lavoro di analisi e giudizio²². Ma nel suo esercizio critico all'indubbia predilezione per un realismo morale e dinamico si unisce sempre un'attitudine pragmatica e liberale che gli consente di dar conto della molteplicità variegata delle scelte (contenutistiche, compositive, stilistiche) effettivamente esperite dagli scrittori. Con una notevole capacità di riconoscere l'importanza dei narratori disposti ai confronti più radicali e serrati con le situazioni di «crisi» culturali e morali. Si pensi, per rimanere a questo gruppo di scritti per «Il Lavoro», alle valutazioni positive per la «guerra perpetua contro tutti i pregiudizi» di Gide, con la «sete di emancipazione morale che l'accompagna»²³, e per la potente raffigurazione satirica che Huxley ha saputo tratteggiare del mondo contemporaneo della cultura, connotato da «un clima saturo d'esperienza, malato di cerebralismo», spingendone l'esplorazione e «la critica alle estreme conseguenze»²⁴.

In questo quadro si colloca anche il ruolo centrale che lo schizzo storiografico della parabola del romanzo in Italia prima citato assegna a Pirandello e Svevo nel costituire le fondamenta del romanzo novecentesco («gli unici scrittori» che «sul vecchio tronco del romanzo ottocentesco tentarono più o meno audacemente un decisivo rinnovamento»)²⁵.

Le rapide considerazioni svolte sin qui credo indichino come sia opportuno e promettente un lavoro sistematico di ricostruzione dell'attività di critico della narrativa contemporanea svolta da Bonfantini.

3. “Un'esperienza di vita associata”

Il primo argomento affrontato nel libro del 1958 – indica il sommario riportato nell'indice e che scorre nelle testatine del volume – è *Il romanzo e la conoscenza del mondo*. Bonfantini comincia dai lettori, con una riflessione sull'importanza e la peculiarità della fruizione romanzesca, con le sue quasi uniche potenzialità d'impatto sui destinatari. Descrive, e invita a

²² La formula in citazione è stata ricordata da Massimo Bonfantini (*I due Marii negli anni della «Libra»*, in *Dalla «Libra» a «Posizione»*, in *Letteratura e arte nelle riviste novaresi tra le due guerre*, «Atti del Convegno di Novara, 25 novembre 2000», Novara, Interlinea, 2001, p. 45), al quale si devono vari interventi che richiamano i valori chiave della visione di Bonfantini narratore e critico (oltre a quello già segnalato, cfr. almeno *Le quattro parole di Mario Bonfantini scrittore*, in *Scrittori e città: l'immagine di Novara negli sguardi letterari di sei scrittori dell'ultimo secolo*, a cura di Roberto Cicala, Novara, Interlinea-Centro Novarese di Studi Letterari, 1993, pp. 153-157).

²³ BONFANTINI, *Da Colette a Gide (Il romanzo europeo contemporaneo)*, «Il Lavoro», 18 marzo 1933.

²⁴ ID., *Huxley e il mondo contemporaneo (Cronache di cultura)*, «Il Lavoro», 24 dicembre 1932.

²⁵ ID., *Motivi ottocenteschi...*, 1933 cit.

ripercorrere, una «rapida inchiesta tra quella che si può stendhalianamente chiamare la “classe pensante” e specie fra i membri di essa che si trovano oggi fra i quaranta e i cinquant’anni»²⁶, per ragionare sulle concrete esperienze di lettori giovani, in particolare quelle dell’incontro con il «libro rivelatore»²⁷: il libro che

“ci ha per così dire ‘aperto gli occhi’, ci ha suggerito una certa visione del mondo tutta diversa (e che ci è sembrata incomparabilmente più profonda, più *vera*) da quella di prima: ci ha fatto scoprire certe cose di noi, e soprattutto della nostra vita in rapporto alla società, della vita sociale, prima ignorate o solo confusamente intuite”²⁸.

L’inchiesta dà risultati sorprendentemente concordi quanto al genere: è il romanzo ad avere, di norma, svolto questo ruolo di spaesamento e illuminazione formativa. Infatti, se la «presa di contatto» con l’opera letteraria è sempre «una esperienza ‘di vita’ almeno tanto quanto esperienza d’arte», mentre «la lettura di un poeta lirico è soprattutto un’esperienza *intima*, quella di un romanzo è in notevole misura un’esperienza *esterna*, cioè di vita associata»²⁹. La specificità dell’esperienza artistica offerta dai romanzi deriva dai caratteri della struttura interna dei testi. Dalle peculiari modalità d’allestimento dello spazio della finzione letteraria, realizzato – si potrebbe dire – «in forma di mondo». Innanzi tutto come ambiente sociale definito dal complesso delle figure che lo popolano, luogo del confronto con gli altri, dell’interazione collettiva in tutte le numerosissime possibilità d’esito: convergenti, sintoniche, integranti, oppure divergenti, di rifiuto, marginalizzazione, fuga, espulsione. L’esperienza di vita associata è resa possibile nei romanzi dal dispositivo narrativo che rappresenta l’incontro con l’altro, l’individuo nella molteplicità: il personaggio. Nei romanzi

“entriamo in contatto con personaggi che noi assumiamo come diversi da noi, anche se possiamo di volta in volta identificarci coi loro sentimenti e riconoscerli in loro: personaggi che per essere tali debbono aver raggiunto un minimo di oggettivazione, e darci l’illusione di avere una loro vita autonoma, d’essere capaci di vivere anche al di fuori e al di là della vicenda immaginata dall’autore, di reagire in un loro modo specifico anche in altre situazioni da quelle in cui li abbiamo conosciuti”³⁰.

Sono considerazioni, si potrebbe dire, su aspetti centrali dei meccanismi di funzionamento del patto narrativo propri del genere. Nell’inchiesta raccontata da Bonfantini, le

²⁶ ID., *Stendhal e il realismo. (Saggio sul romanzo ottocentesco)*, Feltrinelli, 1958, p. 9.

²⁷ Ivi, p. 11.

²⁸ Ivi, p. 9.

²⁹ Ivi, p. 13.

³⁰ *Ibidem*.

storie dei lettori di romanzi dicono del ruolo di spicco dei nomi, dei personaggi più ancora che degli autori. Le letture romanzesche lasciano il segno attraverso specifiche identità di individui nei quali possiamo insieme riconoscerci simili e differenti, in un gioco costante e variamente dosato di distanza e immersione. In un incontro attraverso le pagine che lascia l'impressione di una frequentazione effettiva, di aver «vissuto veramente» con il pescatore Pegotty, Uriah Heep e Micawber, secondo una formula gidiana che Bonfantini riporta a memoria³¹.

Ma a caratterizzare la forma realistica del romanzo moderno è anche la sua capacità di trasmettere conoscenze sul mondo vero, la sua forza informativa. Di tipo in primo luogo ambientale: «personaggi veri di tal fatta hanno bisogno di vivere e di agire in paesi, momenti storici e gruppi sociali altrettanto veri». I romanzi hanno una «qualità documentaria», sanno «istruirci non solo sulle passioni illustrate o rivelate da quella tal vicenda, ma sui luoghi e sul vivere sociale entro i quali quella vicenda si svolge»,³² trasmettendo «vere e proprie informazioni o nozioni»³³.

Bonfantini sta parlando innanzi tutto dell'esperienza di lettura di quella che gli appare come la forma principe nella molto differenziata storia del romanzo, il «grande realismo ottocentesco»³⁴, oggetto specifico del libro assieme all'opera di Stendhal che ne è protagonista essenziale. Un realismo ben distinto dal realismo degli artisti dell'età romantica, da quello rinascimentale «platonicamente idealistico o idealizzante», dal realismo «moralistico» seicentesco e da quello «psicologico e sentimentale (...) con una certa tendenza all'astrazione» di tipo settecentesco³⁵.

La svolta capitale è quella ottocentesca, caratterizzata dalla centralità organica della storia. La storia non resta alla superficie o ai margini della sceneggiatura delle opere, ma le modella intensamente: permea e penetra spazio, personaggi, intreccio. Non è più «esposizione», curiosità sui costumi; si svincola dal limite del pittoresco, di un inserimento delle coordinate ambientali-cronotopiche di tipo spettacolare, suggestivo, come a Bonfantini pare accadesse ancora nei libri di Scott, alimentate dalla sua «cordiale genialità narrativa». La storia invece si fa «ricerca e analisi».³⁶

³¹ Ivi, p. 14.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 16. In questo tipo di lettura romanzesca, ricorda Bonfantini, il piacere dell'immaginazione si unisce all'esercizio del «senso critico» che ci consente di valutare il «grado di approssimazione di quella tal rappresentazione nei riguardi della realtà» (p. 16), che permette insomma di muoversi produttivamente nell'intreccio di storia e invenzione.

³⁴ Ivi, p. 46.

³⁵ Ivi, pp. 40-46.

³⁶ Ivi, p. 47.

La figura chiave di questo passaggio per Bonfantini è Stendhal, di cui rivendica con forza il ruolo primario, per la sua capacità di essere «storicista nel modo più completo»³⁷, per il suo realismo «a tre dimensioni»³⁸, per la profonda originalità della sua raffigurazione contestualizzata dell'interiorità. Ossia per la forza rappresentativa delle «passioni storicizzate» e l'originalità delle «invenzioni passionali» che costituiscono la qualità specifica di questa nuova formula romanzesca³⁹. Da qui nasce un personaggio come Julien Sorel, dotato di

“una vitalità, una portata e un potere di suggestione immensi, del quale non si era ancor visto l'esempio nemmeno da lontano in tutta la letteratura romanzesca precedente (...) capace di interessare lo psicologo, lo studioso di fenomeni sociali e il più raffinato intellettuale, non meno di chi vi cerca un semplice pascolo al sentimento e alla fantasia, alla sua sete di ‘romanzesco’”⁴⁰.

Armance (1827, come *I promessi sposi*) è «la più importante innovazione letteraria del secolo», in cui Stendhal «assume la tecnica e il metodo utilizzati dal romanzo storico e dagli storici di nuovo tipo (...) per applicarla senz'altro alla narrazione di cose contemporanee», e avvia «col *romanzo sociale*, che è poi il romanzo di storia contemporanea, il vero realismo ottocentesco»⁴¹.

Nel ricostruire il percorso che conduce Stendhal a questo romanzo sociale Bonfantini sottolinea con decisione l'apporto del soggiorno milanese, l'incontro con l'ambiente romantico italiano, con quel «particolare spirito di concretezza storica» che gli ideali romantici avevano qui «ereditato dall'illuminismo lombardo e dal pensiero vichiano»⁴², invitando anche a riconoscere in modo adeguato il ruolo peculiare e rilevante del romanticismo italiano nel contesto europeo. Un ambiente culturale da cui Stendhal trae altrettanto «una energica lezione di realismo letterario, psicologico e sociale: dalle poesie di quel ‘Carline’ Porta (...), che egli leggeva con trasporto, stimandone l'autore fra i più grandi poeti del tempo».⁴³

Nelle prime cinquanta pagine della monografia, le riflessioni teoriche su romanzo e realismo svolte da Bonfantini – piane e acute (anche se soltanto rapidamente tracciate) – dialogano con le opere critiche di Lukacs e Auerbach, a cui Bonfantini imputa rispettivamente eccesso di rigidità e di elasticità. La tendenza del concetto di realismo critico proprio del

³⁷ Ivi, p. 74.

³⁸ Ivi, p. 130.

³⁹ Ivi, p. 173.

⁴⁰ Ivi, p. 142.

⁴¹ Ivi, p. 50 (c.vo nel testo).

⁴² Ivi, p. 68.

⁴³ *Ibidem*.

primo a configurarsi «sotto la specie di modello perfetto in un solo autore», indicando il «realismo balzacchiano come l'unico autentico e legittimo»;⁴⁴ la tendenza del secondo a lavorare con un concetto di realismo «estremamente lato», fondato nella corretta però troppo generale accezione di «una delle due tendenze fondamentali dell'arte di tutti i tempi», quella opposta all'«idealismo», alla «stilizzazione»⁴⁵, e che Auerbach non gli pare sappia articolare in modo convincente per una efficace distinzione delle differenti identità storico-culturali del realismo.

Se Auerbach riconosce a Stendhal il ruolo di inauguratore del realismo ottocentesco, secondo Bonfantini non riesce però affatto a cogliere in maniera adeguata la ricchezza realistica della sua scrittura e della sua visione⁴⁶. Il punto è l'incomprensione del «metodo» antiteorico stendhaliano, di continuo aperto verso «la realtà che gli si faceva incontro» e alimentato da un «bisogno assoluto di sincerità» stilisticamente attuato, da una «ricerca instancabile dell'espressione più scrupolosamente esatta del proprio sentimento o pensiero»⁴⁷. Un metodo formatosi significativamente alla lezione degli ideologi francesi (a partire dal «venerato maestro» Destutt de Tracy⁴⁸), all'insegna di un «razionalismo sperimentale basato sulla ricerca scientifica e l'analisi sistematica dei “fatti” e sulla logica, su un'“arte del ragionar giusto”»⁴⁹, certo connesso alla forte diffidenza di Stendhal verso il linguaggio difficile della nuova filosofia tedesca («un peu obscure et souvent mystique»)⁵⁰.

A limitare l'efficacia delle analisi pur per tanti aspetti importanti di Auerbach (e altrettanto di Lukács) è la difficoltà a liberarsi davvero «da ogni preconetto sistema razionalistico nel corso delle proprie indagini» e dall'«equivoco» che nel XIX secolo non sia stato possibile giungere a una vera comprensione di vita sociale e storia «se non passando attraverso gli schemi dell'idealismo germanico»⁵¹.

La parte conclusiva della monografia ribadisce (nella forma di penetrante schizzo, veloce disamina non analiticamente declinata propria delle sue sezioni generali, non stendhaliane) la nitida individuazione compiuta da Bonfantini del ruolo decisivo del romanzo ottocentesco come

⁴⁴ Ivi, pp. 38-39.

⁴⁵ Ecco la definizione proposta da Bonfantini: «quell'inclinazione propria degli scrittori “pour qui le monde extérieur existe” secondo il bel detto del Gautier, ad esprimere il loro ideale d'arte, di bellezza, la loro intima verità morale, per mezzo di figurazioni le quali “imitino” e riproducano gli aspetti di questo mondo e i caratteri delle nostre passioni quali sono comunemente riconosciute dalla nostra esperienza» (corsivo dell'autore). Ivi, p. 39.

⁴⁶ Per una confutazione delle valutazioni limitanti di Auerbach sullo storicismo stendhaliano, cfr. ivi, pp. 68-69.

⁴⁷ Ivi, p. 57.

⁴⁸ Ivi, p. 113, nota.

⁴⁹ Ivi, pp. 111 e 60.

⁵⁰ Ivi, p. 61.

⁵¹ Ivi, p. 64.

strumento culturale che ha saputo sopperire, sul terreno della conoscenza degli uomini concreti e del mondo effettivo, ai vuoti del sapere filosofico e di altre forme di discorso pubblico. Il «romanzo ottocentesco» ha compreso il forte bisogno da parte dei lettori contemporanei di «conoscenze precise d'ordine sociale e sentenze e principi che aiutassero a riconoscersi e orientarsi nei gravi problemi del tempo loro», riuscendo così a compensare una «carezza della filosofia e della scienza ufficiale»⁵². Il grande realismo romanzesco del XIX secolo è stato in grado di sviluppare una «“filosofia dell'uomo”, almeno nel senso di conoscenza delle sue reazioni e della sua vera situazione nella società e nella storia»⁵³ alla quale ancora i lettori e i cittadini della generazione di Bonfantini hanno potuto attingere salutari antidoti alla «invasione massiccia dell'idealismo e dell'intuizionismo»⁵⁴. A rispondere a quelle esigenze è stato un dispositivo intellettuale – forma d'arte e modo di conoscenza tipici della modernità – costruito attorno alla «difficile sintesi» di due «elementi eterogenei»⁵⁵, realizzando vari tipi di equilibrio fra fedeltà ai dati oggettivi e intensità della loro interpretazione stilistica. Equilibri conseguiti grazie a

“un misterioso avvenimento, miracolo della creazione poetica, per cui fra la visione obiettiva del mondo esterno, anzi di tutto ciò che cade sotto il controllo dei nostri sensi e della nostra sensibilità intima, alla cui realtà oggettiva si crede, e la visione interiore dell'artista, la sua visione soggettiva, si stabilisce un'ineffabile identità”⁵⁶.

Al centro di questo insieme di testi, in un arco di esperienze comprese fra Stendhal e Proust, si pone secondo Bonfantini un «pensiero estetico realizzatosi nelle (...) opere», e «con la maggiore approssimazione possibile» in Stendhal, Baudelaire e soprattutto in Flaubert⁵⁷. Particolarmente vivo nella piena consapevolezza propria di Stendhal e Flaubert che l'arte moderna deve essere «attuale» e per esserlo «non può più fare a meno della scienza», avvicinandovisi ma senza identificazioni, usandola con rigore creativo nei modi di quella figurazione totale che il romanzo realista è riuscito a essere in una fase di stasi e lenta crescita del sapere scientifico sulla società e sull'uomo.

⁵² Ivi, pp. 49 e 217. Sulla centralità dei bisogni di informazione e orientamento da parte dei lettori dei romanzi nell'Ottocento, cfr. il notevole studio di Judith Lyon-Caen dedicato alle ricezioni delle opere di Sue e Balzac in primo luogo attraverso le corrispondenze con i lettori (*La Lecture et la Vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006).

⁵³ Ivi, p. 198.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 200.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, 201.

Una nota in apertura di libro sulle note a piè di pagina – ridotte «al minimo», «dato il carattere di questo libro», «magari con omissione»⁵⁸ – mostra in atto, da subito, una idea ragionevole e preziosa di attività critica avversa agli steccati, qui quelli fra approfondimento specialistico e ricognizione orientativa, fra critica accademica e militante. Una critica nitida, penetrante, affabile, che vuole rivolgersi a un ampio pubblico colto, rifuggendo dalle marche testuali e formali più tipiche del discorso specialistico, ben consapevole di quanto rischino di isolare il lavoro di indagine e interpretazione dal vivo del dibattito culturale di una società.

⁵⁸ Ivi, p. 8.